

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



Contenido

Autour de Brecht et Buenaventura <i>Cristian Bedoya</i>	7 - 46
Artesanos, precariedad económica e inestabilidad política neogranadina: de una sociedad estamental a una sociedad de clases. <i>Federico Guillermo García Arjona</i>	47 - 96
Ecos en la educación desde una lectura de Walter Benjamin en torno a la experiencia <i>Rosa María Moreno Cardona</i>	97 - 126
El Sentido del Erotismo <i>Miryan Verónica Pérez Carvajal</i>	127 - 150
La situación social de la música en Theodor W. Adorno <i>Mauricio García Echeverri</i>	151 - 192
Dichos, refranes y el discurso repetido <i>Viviana Díaz Orozco</i>	191 - 220
Reseña Investigativa	221 - 222
Parámetros de publicación	223 - 226

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



Autour de Brecht et Buenaventura

Cristian Bedoya*

Résumé

Ce travail présente les principales convergences existant entre le théâtre de Bertolt Brecht et celui d'Enrique Buenaventura. Nous abordons premièrement le Théâtre épique, puis la Méthode de Création collective, ce qui nous permet de mieux comprendre la singularité de chacun des deux dramaturges. Ces analyses indépendantes, appuyées notamment sur les écrits théoriques de Brecht, mais également sur des entretiens, des articles et des pièces de « El Maestro », aboutissent à un chapitre final qui essaie de rendre compte de l'influence décisive que l'auteur de *Mère courage* a exercé sur Buenaventura.

Mots clés: Théâtre, politique, méthode de création collective, théâtre épique, littérature engagée.

Resumen

Este artículo presenta las principales convergencias entre el teatro de Bertolt Brecht y el de Enrique Buenaventura. En principio tratamos separadamente el Teatro épico del Método de creación colectiva, lo que nos permite adentrarnos en las motivaciones, contextos e innovaciones de cada uno. Estos análisis independientes, fundamentados sobre todo en los escritos teóricos del alemán, por un lado, y en entrevistas, artículos y las mismas obras de "El Maestro", por el otro, confluyen en un capítulo final que intenta dar cuenta de la decisiva influencia que el escritor de *Madre Coraje* ejerció sobre Buenaventura.

Palabras clave: Teatro, política, método de creación colectiva, teatro épico, literatura comprometida.

* Magister en Literatura, especialidad teatro por Université de Franche-Comté

1. Introduction

Dans ce travail nous allons étudier le rapport existant entre les théories de l'homme de théâtre allemand Bertolt Brecht et la production du dramaturge colombien Enrique Buenaventura, en nous attachant notamment au recueil de pièces *Les carnets de l'enfer*, l'une de ses œuvres les plus célèbres et les plus représentées en Amérique Latine.

Dans les nombreux entretiens ou articles – tels que *De Stanislavski à Brecht*, publié dans le magazine *Mito* – qu'il lui a consacré, « el Maestro » a toujours revendiqué que le fondateur du théâtre épique a été une influence majeure dans son parcours artistique. Nous pouvons donc nous demander en quoi consiste précisément cette influence si ouvertement assumée, et quels sont les aspects que nous pourrions qualifier de brechtiens dans la dramaturgie et le théâtre en général de Buenaventura.

Dans un premier temps, nous présenterons le cadre théorique dressé par Brecht dans ses *Écrits sur le théâtre*. Parfois de manière rigoureuse, parfois avec une désinvolture qui les associerait plus à un journal intime, Brecht expose profusément dans ses *Écrits* ses points de vue sur l'art dramatique, sur les fonctions d'un théâtre de l'« ère scientifique », sur la

nécessaire disparition du théâtre bourgeois, sur la place de l'artiste et du public dans le contexte du matérialisme historique. Dans notre étude nous relèverons avec un intérêt tout particulier les notions d'identification et de distanciation. En effet, à travers cette opposition il nous sera possible de saisir en quoi le théâtre de Brecht marque un point de rupture avec la tradition. Partant d'une critique de la *mimesis* aristotélicienne et de son ultérieur perfectionnement jusqu'au naturalisme, il développe un ensemble de techniques visant à la séparation entre le comédien et le personnage, le personnage et le public, de sorte que les diverses formes d'émotion, depuis les cathartiques jusqu'à celles recherchées par l'art bourgeois, cèdent la place au prisme analytique de la raison. Il s'agit de remplacer ce qu'il considère comme étant une subjectivité anachronique, aveuglante, par une conscience de la lutte des classes. Les passions de l'individu, ses drames quotidiens, ne pourront être compris que par le regard détaché de celui qui se sait assujetti à tout un réseau de déterminations extérieures. Mais, tout comme dans les sciences de la nature, la connaissance de ces déterminations, c'est-à-dire des phénomènes sociaux, exigerait une prise de distance. Cette distance, Brecht prétendra l'atteindre avec la mise en place de ses célèbres *V-Effekte*, ou

« effets de distanciation ». Le spectateur, en s'éloignant affectivement de ce qui se passe sur scène, serait en capacité d'analyser, d'adopter une posture critique, de juger et d'agir.

Dans un second temps, nous nous occuperons de retracer le contexte, les motivations et les caractéristiques du théâtre d'Enrique Buenaventura. Qui était-il ? Pourquoi souhaitait-il une transformation radicale du théâtre de son pays ? Comment a-t-il procédé pour l'atteindre ? Pourquoi le *TEC –Théâtre Expérimental de Cali* –, la troupe qu'il a fondée et dirigée pendant plus de vingt-cinq ans, et sa Méthode de Création Collective, sont-ils aujourd'hui considérés comme un événement marquant du théâtre latino-américain du XX^e siècle ? C'est à ces questionnements que nous tenterons de répondre.

2. Le théâtre de Bertolt Brecht : contexte et motivations

Lorsque l'on parle du théâtre de Bertolt Brecht, une constatation s'impose : il s'agit d'un théâtre politique. Il affirmait que pour qu'un art soit apolitique il suffit de l'allier au parti gouvernant. Toute l'œuvre de l'auteur allemand est traversée par des questionnements concernant la manière dont l'art, spécialement le théâtre, peut avoir une influence sur la vie communautaire des

hommes, les rapports qu'ils établissent entre eux et les processus historiques qui les déterminent. Plongé dans les conflits idéologiques de son époque, Brecht accordait au théâtre d'importantes fonctions sociales et didactiques, en faisait le fer de lance de ses conceptions dialectiques et s'en servait pour dénoncer le déclin irréductible de l'esprit et de l'art bourgeois. Il citait souvent une des thèses de Marx sur Feuerbach, d'après laquelle les penseurs n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, quand ce qui importe c'est de le transformer. Tel était le but de son théâtre, ouvertement inspiré de l'idéologie marxiste.

Pour bien comprendre l'insistance avec laquelle Brecht revient sur le caractère didactique de sa production, il est nécessaire de partir des critiques qu'il formule contre l'expressionnisme.

Après le chaos esthétique du début du XX^e siècle, les mouvements d'avant-garde ont cherché des langages artistiques valides en eux-mêmes. L'expressionnisme s'érige alors comme le porte-parole d'un sujet créateur autonome, dont le solipsisme poétique en ferait une sorte de génie isolé. Brecht réagit fortement à cette forme de « l'art pour l'art », qu'il considérait comme étant un ensemble de codes sans référence matériel tangible, une sorte d'évasion du réel dans un monde onirique et subjectif. Nous pouvons repérer les trois

reproches fondamentaux que Brecht fait de ce mouvement :

- une ambiguïté critique au profit de la forme esthétique ;
- des codes subjectifs, dont l'interprétation s'appuie sur les capacités innées du spectateur : la réception de l'œuvre se fait donc par des présomptions ;
- une esthétique isolée qui sépare l'art du monde, qui fait de l'expression une abstraction symbolique d'interprétations ambiguës.

Pour Brecht l'expressionnisme est une réponse primitive à l'absence de moyens esthétiques de l'époque, une sorte de cri solitaire et confus qui, partant du chaos, ne pouvait que retourner au chaos. Une abstraction qui ne serait rien d'autre qu'une évasion. D'après Lukács c'est précisément la notion de chaos qui les définit, pour eux la réalité étant insaisissable, sans lois, son « essence » n'étant connaissable qu'à travers l'isolement, la rupture et la destruction de ce même chaos à travers un processus passionnel rigidement opposé à la raison. En concevant la réalité comme foncièrement chaotique ils renonçaient à sa compréhension et se dirigeaient vers un ailleurs qui ne pouvait être que fantaisie et rêverie. Selon la critique marxiste de l'époque cela revenait, d'une part, à une sorte de formalisme à outrance tout à fait détaché des processus matériels – c'est à dire objectifs : « Pour l'expressionnisme, le monde

n'existait plus que comme vision, ruine étrange, création monstrueuse d'âmes angoissées »¹ ; de l'autre, à une méconnaissance naïve de l'enchaînement historique, puisque ses prétentions d'un art tout neuf, ne possédant aucun lien avec la tradition, niaient la construction dialectique de l'expression artistique, dont elle ne serait qu'un corollaire. Cette recherche prophétique d'une « essence » négligeait l'héritage culturel et les diverses déterminations de l'époque.

Selon Brecht, il était fondamental d'assumer une position critique vis-à-vis de la tradition. Certes, les expressionnistes s'étaient révoltés contre la décadence des valeurs bourgeoises et l'enfer de la grande guerre, mais leur positionnement – pensait Brecht – n'était qu'un prolongement d'un mouvement inerte des masses, de la comode petitesse de la bourgeoisie qui s'appropriait et transformait en produits de consommation les notions de culture, de pacifisme et d'« homme nouveau ». En se plaçant dans le mépris du réel au profit de l'onirique ils légitimaient les valeurs que précisément ils essayaient de fuir. Autrement dit, leur prétentions d'être les dépositaires d'une révolution spirituelle se sont avérées fausses dès que ces postulats ont été – facilement – assimilés par les institutions de l'Art, nullement agacées par cet élan de rêve-

¹ BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 287

rie romantique. Dans la première scène de *Baal*, à la lecture d'un poème de la revue *Révolution*, c'est précisément le groupe de bourgeois qui applaudit avec enthousiasme. Dès lors, Baal, jeune poète aux mœurs dissolues, résiste à publier ses poèmes, lesquels ne seront lus que dans des cafés sordides. Héritier de la tradition du *Sturm und Drang*, tout comme les expressionnistes, il méprise l'ambiance et les conventions médiocres de son époque, mais s'éloigne de celles-ci en ce qu'il échappe consciemment à l'assimilation institutionnelle. Ainsi, pour Brecht les prétentions expressionnistes d'un nouveau commencement dans le domaine de l'art ne pouvaient qu'échouer ; d'ailleurs, une telle idée lui semble le fruit d'une extrême naïveté, puisqu'il ne s'agit pas de tout détruire mais de tout transformer, d'accélérer le processus dialectique de l'histoire.

2. 1. Origines et naissance du théâtre épique

La naissance du théâtre épique doit être considérée d'un point de vue social et historique. Le théâtre de Brecht, en effet, a pour but de représenter et analyser la vie communautaire des hommes, les déterminations qui la rendent telle qu'elle est.

À l'inverse des avant-gardes du début du XX^e siècle, Brecht pensait

qu'il était d'une importance capitale de reconnaître les influences et les détours ayant rendu possible un tel théâtre. Si l'expressionnisme prétendait nier tout ce qui l'avait précédé, le théâtre épique, au contraire, montrera quelle a été l'évolution de sa forme à travers l'histoire.

Les origines du théâtre épique en Europe remontent aux commencements du drame naturaliste. Bien que Brecht affirme que ce type de théâtre n'a produit aucun ouvrage important tout au long du XIX^e siècle, l'intérêt qu'il a porté aux nouveaux sujets, à travers lequel se constituait une radiographie de la société, reste un précédent important. Né du roman bourgeois, le drame naturaliste a essayé d'effleurer de nouvelles thématiques en se servant d'une forme narrative semblable à celle du roman naturaliste, mais cet élan s'est bientôt affaibli lorsque la critique leur a reproché de mettre en scène des sujets et des formes peu dramatiques. Fortement influencés par la critique des drames de société d'Ibsen, les naturalistes ont décrit un homme assujéti à des contraintes inéluctables. L'analyse de l'héritage génétique – rappelons-nous la folie homicide de Jacques Lantier, attaché à l'alcoolisme des Macquart dans *La bête humaine*, de Zola, ou la terrible maladie d'Osvald Alving dans *Les Revenants*, d'Ibsen, héritée des lointains jours de débauche de son père –, de l'industrialisation, la paupérisation

des masses, en somme d'un individu irrémédiablement soumis à un milieu hostile et tout-puissant, constitue le but scientifique du mouvement. Néanmoins, malgré ce regard scientifique, malgré l'incorporation de nouveaux sujets aussi sensibles que la cruelle quotidienneté des mineurs ou la formation de syndicats, pour Brecht le naturalisme, tout comme le réalisme qui le précède, ne cesse jamais d'être une distraction bourgeoise dans la mesure où il se limite à montrer du doigt une réalité qu'il prétend immuable. Une sorte de fatalisme parcourt ses pages, puisque le destin humain est traité d'un point de vue inexorable. Si l'homme ne peut pas se dérober à ce qui le détermine toute révolte est vaine, les inégalités ne sauraient être qu'une manifestation de ce déterminisme auquel tous devraient se plier. En dépit du caractère scientifique de ses productions, le naturalisme prolonge l'art bourgeois en ce que « les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement »². Brecht accuse le naturalisme de manquer de profondeur, de n'être qu'une simple reproduction des apparences où le milieu est conçu comme destin :

Présenter comme naturels les rapports qui existent chez nous entre les hommes est hautement criminel, car

l'homme se voit considéré comme un élément de la nature, c'est-à-dire comme incapable de changer en quoi que ce soit ces rapports³.

A l'opposé de ces conceptions, Brecht partage les postulats d'Erwin Piscator (1893-1966) qui attribue au théâtre une fonction éminemment politique, insérée dans le contexte de la lutte des classes. Sans aucun doute Brecht et Piscator sont les protagonistes de la révolution théâtrale qui a eu lieu en l'Allemagne du début du XX^e siècle. Le fondateur du Théâtre prolétarien affirme qu'un théâtre neutre n'existe pas, qu'une telle neutralité n'est qu'une invention de ceux qui détiennent le pouvoir. Parmi ses principes, dont Brecht est ouvertement partisan, se trouve celui de la prise de position et de la mise en scène de la lutte des classes. L'art est reconnu comme étant un puissant outil politique et de propagande, la scène devient un territoire où les masses sont instruites, informées des configurations du pouvoir. À ses convictions politiques, et à l'instar de Meyerhold, Piscator ajoute son désir de rénovation technique : des projections cinématographiques, des plateaux tournants, de modernes éclairages, tout ce qui pouvait accroître l'impact de son théâtre didactique,

²Ibid., p. 50.

³Ibid., p. 201.

« la scène de Piscator ne renonçait pas aux applaudissements, mais elle souhaitait bien davantage susciter une discussion. Elle voulait non seulement donner à son public l'occasion d'une émotion, mais lui arracher encore la décision pratique d'intervenir activement dans la vie⁴. »

À plusieurs reprises Brecht a désigné son théâtre comme étant le « théâtre de l'ère scientifique ». Dans ses premiers écrits cela pouvait prêter à confusion, puisque dans son vocabulaire le terme « science » s'avérait un peu ambigu. Parfois il faisait référence aux sciences naturelles, parfois au développement technologique, parfois aux études sociales, plus précisément au marxisme. Cette appellation a donné lieu à une critique mal fondée, qui prétendait qu'il s'agissait d'un théâtre froid, purement analytique, d'où tout divertissement serait banni. Brecht était bien éloigné d'une telle idée, et dans le *Petit Organon pour le théâtre* il affirme que le théâtre, comme tout art, est avant tout un divertissement. Pourtant, le moment est venu où la raison, l'esprit critique, doivent prendre une place d'importance sur la scène. Partout on constate les progrès matériels de l'ère scientifique, la production augmente à niveaux inattendus, les distances sont parcourues à une vitesse chaque fois supérieure, de nouvelles découvertes ne cessent de se

produire. Néanmoins, cet esprit scientifique porté sur la nature n'a pas été porté vers la société, cela sans doute à cause du monopole idéologique exercé par les classes dominantes, et dont la prolongation la plus évidente concernerait des mouvements artistiques tels l'expressionnisme ou le naturalisme, cherchant à tout prix à prolonger l'empire de l'émotion. Chez Brecht, pourtant, ce n'est pas l'émotion qui est attaquée, mais le manque de distance réflexive ; raison et émotion, pense-t-il, ne sont pas incompatibles, mais l'une a été privilégiée à tel point que celui qui ose invoquer l'autre est immédiatement traité d'idéaliste, d'intellectuel incapable d'apprécier la juste valeur des sentiments. Fidèles à l'idée de progrès, de positivisme, les enfants de l'ère scientifique, néanmoins, ne peuvent rester en extase devant des représentations désuètes d'un ordre social qui est en train d'agoniser ou qui n'existe déjà plus. Le théâtre est certes un divertissement, mais aussi le lieu propice où doit être menée une enquête approfondie, scientifique, enrichie par des disciplines telles que la philosophie et la sociologie, sur des phénomènes aussi importants que le prolétariat et la lutte des classes.

Brecht suivait donc avec une attention toute particulière l'évolution de la révolution d'octobre et les vertigineux processus de changement que

⁴Ibid., p. 285.

traversait l'Allemagne. En effet, de 1875 à 1910, la population des grandes villes avait doublé, ce qui évidemment a entraîné l'avènement de nouvelles configurations sociales. Dans l'air flottait le sentiment que des masses aussi grandes menaceraient l'ordre moral et esthétique jusqu'alors établi. Une politique d'encouragement patriotique est alors mise en place, tout un système de propagande réticent à de vraies réformes structurales ; c'est ainsi qu'une partie de la population a vu dans la guerre de 1914-1918 une épreuve aux valeurs viriles et guerrières de l'empire. Deux millions et demi de soldats sont morts sur les champs de bataille, le nombre de civils s'élevant à sept cent mille. En 1918 les conditions dans les grandes villes sont aussi déplorables que possible, au martyre des nombreux blessés s'ajoute le manque de nourriture, les rassemblements devant les magasins de distribution, les difficiles conditions de travail – surtout des femmes qui ont dû remplacer les hommes. Dans ce climat d'extrême incertitude politique, Brecht fréquente le Parti Communiste Allemand (KPD), qui se voulait l'héritier de la tradition marxiste et la voix des ouvriers. Bien que beaucoup de travailleurs adhèrent au Parti Socialiste Allemand (SPD), qui a entrepris d'importantes réformes dans les années 1920, le Parti Communiste compte parmi ses rangs nombre d'artistes et d'intellectuels,

attirés par la naissante utopie révolutionnaire représentée par l'Union Soviétique. Les communistes considéraient que les réformes sociales jusqu'alors entreprises n'étaient pas suffisantes, qu'on n'accordait pas un rôle assez important aux travailleurs dans la gestion de l'économie. Le mécontentement fut davantage exacerbé par la création des *Freikorps*, des groupes répressifs nationalistes anti-bolcheviques. Bien qu'il ne s'agisse pas de groupes reconnus officiellement, le gouvernement faisait preuve d'une grande indulgence à l'égard de leur brutalité. Dans les années 1918-1919, Brecht assiste aux soulèvements de Bavière, pour lesquels, en tant que membre des Travailleurs d'Augsbourg, il participe activement aux réunions et manifestations de « la Révolution de Novembre », qui entraînent la fin de la monarchie constitutionnelle et l'exil du Kaiser Guillaume II. Commencées par le refus des marins d'appareiller pour combattre la Royal Navy anglaise, les mutineries gagnent bientôt les grands centres urbains, et la République est proclamée. En janvier 1919 a lieu la révolte spartakiste de Berlin, étouffée de force par les *Freikorps*, que cette fois-ci le gouvernement de Friedrich Ebert a engagés. Malgré la reddition des travailleurs, les *Freikorps* mènent une politique de terreur. Parmi les plus emblématiques du nombre incertain de

disparus on compte la théoricienne marxiste Rosa Luxembourg et l'homme politique Karl Liebknecht, dirigeant de la Ligue Spartakiste, assassinés peu après la semaine sanglante (les 6 et 13 janvier 1919). L'un des symboles de la Révolution de Novembre est le dirigeant du Parti social-démocrate indépendant (USPD), l'écrivain et philosophe d'origine juive Kurt Eisner, qui a été également assassiné, le 21 février, par un étudiant nationaliste.

Ces années se caractérisent par une extrême agitation politique et une accélération du progrès technique. Des machines remplaçant le travail humain sont introduites dans l'industrie, tout comme des « méthodes scientifiques » visant une meilleure productivité des employés. L'espace domestique, doté d'appareils électroménagers, fait aussi l'objet d'une économie productive ; partout on trouve un désir d'efficacité et de rapidité soutenu par la confiance dans les inventions et les progrès de la science. La technologie américaine exerce un pouvoir de fascination sur la population, le culte du pratique, de l'industriel, se manifeste même dans l'architecture de Bauhaus, l'industrie de l'automobile est en plein essor. Cela entraîne non seulement l'accélération du processus de changement que connaissait l'Allemagne des années 1920, mais surtout la conviction d'une transformation de la sphère sociale et privée grâce

au progrès de la science. C'est dans ce contexte que Brecht parle de l'ère scientifique. Une ère qui pourtant, affirme-t-il dans les paragraphes 15-19 de l'*Organon*, n'a pas eu un développement conséquent dans les domaines social et culturel, sans doute parce que la bourgeoisie avait conscience que cela mettrait fin à sa suprématie de classe. Ils ne pouvaient garder ces moyens de production que si cette ère scientifique, qui leur avait permis une certaine accumulation des richesses, n'était pas amenée sur le terrain des analyses sociales. Ils voulaient ainsi préserver un art subjectif, indifférent, s'attachant soit à l'onirique, à l'inoffensif, soit à description résignée des déterminations immuables qui dirigeraient le fatalisme de l'existence. Or, Brecht considère que les transformations de l'activité productive doivent forcément découler d'une transformation de la morale, et que dans l'ère scientifique c'est aux artistes de prendre une attitude critique vis-à-vis de la société. Il ne fait pas de distinction entre l'indifférence et la complicité, ceux qui se croient détachés de toute responsabilité se rendent aussi fautifs que ceux qui s'allient ouvertement aux oppresseurs. En parlant des défenseurs de « l'art pour l'art », Brecht affirmait : « Prétendraient-ils ne représenter aucun parti ? Ils en représentent un, et qui est très puissant : le parti des fainéants et des

imbéciles »⁵.

Il s'attaque à toute forme de théâtre bourgeois, à sa prétendue naïveté historique : « Qui leur fera comprendre que selon toute vraisemblance la tâche qu'inconsciemment ils envisagent est d'approvisionner les institutions et les moyens de production existants ? »⁶.

Il déclare la fin de ce type de théâtre, qui n'a pas connu de changement essentiel depuis un siècle, le naturalisme n'ayant été qu'un souffle passer et sans retentissement :

On tenait le naturalisme pour une mutation révolutionnaire, alors qu'il était simplement le fruit d'une influence légère et, au fond, sans conséquence (n'engageant donc à rien) exercée sur le drame par le roman bourgeois international⁷.

C'est un théâtre qui a épuisé toutes ses possibilités, qui n'a rien à offrir, toutes les améliorations de la scène, des dialogues, etc., ne serviront à rien, puisqu'il est tombé en désuétude :

Non, il n'est pas question de raffiner une technique existante bien maîtrisée, il ne peut être question d'amélioration ni d'École de Paris... Non, ce qu'il faut, c'est une espèce radicalement différente de drame⁸

Nous pouvons affirmer que la critique de Brecht est une critique totale, qui vise autant la forme que le contenu. En vain la première a été raffinée par des siècles d'expérience, elle porte en soi une caractéristique constitutive qui la rend obsolète aux yeux du public de l'ère scientifique : l'identification. S'inquiétant surtout de ce que le divertissement soit agréable, envoûtant, le drame bourgeois a poussé jusqu'à ses limites le concept aristotélicien d'identification ; ainsi, le spectateur, plongé dans le paroxysme des personnages, finit par atteindre une sorte d'exaltation, d'aveuglement émotif où toute distance réflexive devient impossible.

Au théâtre, l'homme d'aujourd'hui se transforme en fossile, c'est un imbécile superstitieux incapable de distinguer entre ses intérêts et ceux de ses adversaires, et qui consent à se laisser émouvoir par un jargon qui lui est étranger et dont plus personne n'use dans la réalité⁹

Quant au contenu, il s'agirait d'une variation infinie d'un seul et unique sujet. Après les timides et passagères tentatives naturalistes dans le traitement de nouvelles thématiques, le drame bourgeois reprend son uniformité caractéristique :

Pour l'essentiel, toute la vie affective

⁵Ibid., p. 185.

⁶Ibid., p. 136.

⁷Ibid., p. 138.

⁸Ibid., p. 149.

⁹Ibid., p. 92.

du bourgeois tourne (dans le drame) autour des rapports homme-femme, femme-homme. Les multiples combinaisons de ce problème ont constitué le drame bourgeois¹⁰

Le théâtre bourgeois présente des individus d'un seul trait, indivisibles, sans conflits intérieurs, sans dépassement, sans dialectique, tout semble harmonieux et préétabli. Le monde est présenté avec des éléments tellement rudimentaires et mesquins que Brecht ne sait pas s'il doit blâmer le spectateur pour l'état d'hypnose dans lequel il tombe par prédisposition mécanique, ou bien féliciter les gens de théâtre de parvenir à leurs fins avec de telles méthodes. Quoi qu'il en soit, il est convaincu que l'homme de l'ère scientifique a besoin d'un théâtre nouveau, en adéquation avec son contexte historique et sa nouvelle réalité sociale. De là va naître le théâtre épique.

2. 2. Le théâtre épique

La notion de théâtre épique est contradictoire si nous l'envisageons du point de vue aristotélicien. Dans sa *Poétique*, en effet, le philosophe opposait la forme dramatique à la forme épique. Cette différenciation s'appuyait dans les structures de présentation, puisque la première est développée par des hommes – les acteurs – qui repré-

sentent l'action par la *mimesis*, tandis que la deuxième est constituée par le discours d'un narrateur qui situe les anecdotes dans un espace-temps bien précis. Dans la logique aristotélicienne le drame et l'épique sont deux organisations linguistiques spécifiques et en conséquence différentes.

Dans le théâtre épique, au contraire, la représentation s'éloigne du dramatique au profit de la narration. Une série de méthodes est mise en place afin de créer une distance entre la scène et le spectateur. Par le jeu des comédiens, l'interruption subite du discours, les chansons, la rupture de l'idée de continuité de la fable – le seul des trois principes aristotéliens qui était encore respecté –, les stratégies didactiques, nous nous trouvons face à un système théâtral total ouvertement opposé à la tradition aristotélicienne, laquelle, d'après Brecht, s'était prolongée et perfectionnée à satiété.

Or, la finalité du drame d'Aristote, la *catharsis*, est incompatible avec l'homme de l'ère scientifique. En s'identifiant au héros, le spectateur se purifiait de la crainte et de la pitié, à travers les péripéties de celui-ci il exorcisait des sentiments dangereux pour lui-même et la cité. Il n'est pas étrange que Brecht y voie une stratégie d'assoupissement du peuple par les classes dirigeantes, puisque pour lui, le théâtre, comme représentation de la vie communautaire

¹⁰Ibid., p. 149.

des hommes, est un fait éminemment politique, et en tant que tel il répond à un contexte social et historique bien défini, de sorte qu'à chaque époque correspond une idée de théâtre spécifique.

Le théâtre épique est, avant tout, un théâtre didactique. Ses sujets et les techniques qu'il met en pratique essaient de réveiller une attitude critique vis-à-vis des problématiques sociales, particulièrement de la lutte des classes, dont ils représentent les processus. Autant les acteurs que le public doivent comprendre cette fonction primaire, puisque les deux font partie d'une entreprise collective de création de sens. Si avant il n'y avait pas de réflexion possible, puisque la scène offrait un divertissement à l'état pur, sans d'autre but que d'inspirer la compassion, l'amour, la pitié, tout l'amalgame des sentiments des personnages, le moment est venu pour le public de s'engager de manière active, sinon dans les péripéties de la trame, au moins dans l'analyse des phénomènes observés, dont il devra tirer des conclusions qui après seront amenées sur le terrain pratique.

Dans le théâtre épique les pièces sont donc ouvertes, il n'y a pas d'interprétation unique, de message fermé et immuable. Cependant, nous trouvons l'influence majeure du théâtre épique dans le marxisme, de sorte qu'il serait naïf de prétendre à une forme

quelconque d'impartialité. C'est un théâtre engagé avec une conception matérialiste de l'histoire. Le matérialisme historique, en tant que versant sociologique du marxisme, joue un rôle fondamental dans la construction du nouveau théâtre. Pour Brecht, en effet, la révolution du théâtre a impérativement besoin de la sociologie :

Si nous affirmons que ce drame (le bourgeois) ne peut plus être amélioré et si nous exigeons qu'il soit liquidé, nous n'aurons de notre côté que le sociologue. Lui sait qu'il est des situations où les améliorations ne sont plus d'aucun secours¹¹

Il y a donc une double révolution, politique et théâtrale, les deux intimement liées et indissociables aux yeux du théoricien allemand. La transformation du théâtre, en effet, sera l'œuvre d'un mouvement intellectuel qui osera remettre en question le théâtre en même temps que la société : pas de coups de génie ou de révolutions purement esthétiques, « la reconversion totale du théâtre ne doit pas être l'œuvre d'un caprice d'artiste, mais tout simplement correspondre à la totale reconversion intellectuelle que connaît notre époque »¹²

Le drame épique s'attaque à la surexposition de l'individu et à ce qu'il considère un vain perfectionnement

¹¹Ibid., p. 127.

¹²Ibid., p. 151.

formel – caractéristiques du drame bourgeois – au profit d'une étude sociologique sur les situations, leurs fonctions et leurs processus. Compte tenu des nouvelles conditions historiques, la suppression du drame bourgeois devient impérative. C'est l'épopée de l'individu qui prend fin, sa forme passionnée et totalisante. Finies les tragédies individuelles à valeurs éternelles, l'individu a disparu en tant qu'unité indivisible, puisque son « essence » est fragmentaire, construite, historique. C'est le collectif qui compte maintenant ; le théâtre, désormais, est une affaire publique qui s'occupe des affaires publiques, un théâtre de masse. Autrement dit, il ne pourrait comprendre pleinement le sujet qu'à condition de le concevoir à l'intérieur des grands mouvements de classes qui déterminent la marche de l'histoire :

Les processus décisifs mettant les hommes aux prises avec d'autres hommes, qu'une dramaturgie des grands sujets devrait aujourd'hui représenter, se déroulent au sein de collectivités gigantesques, ils ne peuvent plus être représentés du seul point de vue de l'individu isolé. Cet individu est soumis à une causalité d'une complexité extrême, et il ne peut devenir maître de son destin qu'en s'intégrant dans une collectivité gigantesque, inévitablement pleine de contradictions¹³.

¹³Ibid., p. 268.

Sa tâche ne se limite donc pas à l'exposition de sujets agréables ou émouvants. La vengeance meurtrière d'un mari jaloux, la misère des travailleurs dans les mines ou les exploits romantiques d'un jeune soldat, tout cela passe très bien, fait rêver ; habilement racontées, ces histoires peuvent amuser un public qui va au théâtre avec l'intention manifeste de se divertir. Pourtant, Brecht accorde au théâtre de plus nobles intérêts. Tout grand art, affirme-t-il, sert de grands intérêts, et ce sont les temps qui en manquent qui n'ont pas d'art qui soit grand. Le théâtre épique s'occupe autant du divertissement – fonction essentielle et irrécusable de toute forme dramatique – que des phénomènes fondamentaux de la vie sociale ; il décrit non seulement les processus, mais le processus derrière les processus : « Quoi qu'il arrive, il y a toujours un autre processus derrière celui qu'on décrit »¹⁴.

En exemple Brecht nous propose la situation d'un homme qui se fait renvoyer pour ne pas avoir payé son loyer. Il n'y a pas de quoi s'étonner, cela arrive souvent, c'est dans l'ordre des choses. Cela pourrait même, avec quelques ingrédients bien choisis, devenir un sujet plutôt divertissant. Mettons par exemple qu'en plus il veut se marier, mais que la mère de la fille privilégie un

¹⁴Ibid., p. 254.

parti plus attirant, plus riche, son patron. Quoi de plus attendrissant qu'un jeune homme honorable, qui se trouve par des circonstances inconnues sous le joug de la fatalité ? Voilà l'assiette débordant d'émotions que le drame bourgeois, si nous suivons les raisonnements de Brecht, offrirait à son public. Le drame épique, au contraire, se demanderait de quel droit un homme expulse un autre de sa demeure, comment un fait inscrit dans l'ordre du conventionnel peut paraître aussi naturel.

Cela est possible car pour Brecht il n'existe pas d'opposition entre les idées, l'art et la réalité. Leur complémentarité, bien au contraire, lui semble nécessaire. Le domaine de l'art et de la philosophie, qu'en reprenant le langage marxiste il appelle « superstructures », ne se développent pas au-dessus de l'infrastructure – la réalité sociale. Cette conception, héritière de la recherche historique bourgeoise, abandonne la complexité des phénomènes sociaux à des systèmes parasites. Les superstructures idéologiques, pense-t-il, naissent des bouleversement réels et effectifs de la vie communautaire des hommes. Une fois encore, c'est un mouvement dialectique, créateur. En tant que superstructure, l'art doit porter en soi, naturellement, l'infrastructure, mais en même temps il est censé la dépasser, l'enrichir avec de nouveaux sens et perspectives. La dramaturgie,

par exemple, est un territoire de développement idéologique traversé par les événements historiques et sociaux qui composent l'infrastructure. Tel serait son enjeu, « savoir dans quelle mesure elle peut se tenir à l'écart des grands courants de ce monde, mais dans quelle mesure elle peut y plonger, voilà son problème vital »¹⁵.

Dans le théâtre épique, la fable – d'après Brecht le cœur du spectacle théâtral – répond à la force de l'idée. Du simple déchaînement d'actes divertissants tel que nous l'offrait le théâtre bourgeois, elle devient une réflexion sur ces actes et leurs conditions de possibilité :

Ce sont des processus ajustés dans lesquelles s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d'idées¹⁶.

Ce changement de fonction de la fable permet à Brecht de rompre également avec le principe de continuité. L'enchaînement des actions, le caractère linéaire de la trame, de la présentation du conflit dans le premier acte jusqu'au paroxysme atteint dans le dernier, n'est plus une contrainte dès le moment où les péripéties des personnages possè-

¹⁵Ibid., p. 132.

¹⁶Ibid., p. 48.

dent d'autres buts que le simple divertissement. Cette rupture de l'unité de l'action produit l'effet des pièces qui se déroulent dans la pièce. Chaque acte possède une structure autonome, close, de façon à empêcher que l'attente du déroulement, l'expectative ou l'identification aux personnages s'imposent à l'analyse critique : « Les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce »¹⁷

Dans *Mère Courage* par exemple, l'action a lieu en Suède, en Pologne et en Allemagne, et couvre une longue période qui va de 1624 à 1636. Chacune des douze scènes qui composent la pièce possède une certaine autonomie par rapport aux autres, de sorte que si nous les prenons à part, nous constatons qu'elles se suffisent à elles-mêmes, qu'en quelque sorte elles sont des unités autonomes, séparées, même si ensemble elles forment un tableau beaucoup plus riche et important.

Pour mieux saisir les différences fondamentales entre la forme dramatique traditionnelle et la forme épique, Brecht nous présente ce tableau¹⁸ :

La forme dramatique du théâtre

¹⁷Ibid., p. 40.

¹⁸Ibid., 260.

Est action.

*Implique le spectateur dans une action scénique,
épuise son activité intellectuelle.
Lui est occasion de sentiments.
Expérience affective.
Le spectateur est plongé dans quelque chose.
Suggestion.
Les sentiments sont conservés tels quels.*

*Le spectateur est à l'intérieur, il participe.
L'homme est supposé connu.
L'homme immuable.
Intérêt passionné pour le dénouement.
Une scène pour la suivante.
Croissance organique.
Déroulement linéaire
Évolution continue.
L'homme comme donnée fixe.
La pensée détermine l'être.
Sentiment.*

La forme épique du théâtre **Est narration.**

*Fait du spectateur un observateur mais éveille son activité intellectuelle.
L'oblige à des décisions.
Vision du monde.
Le spectateur est placé devant quelque chose.*

*Argumentation.
Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances.*

Le spectateur est placé devant, il étudie.

*L'homme est l'objet de l'enquête.
L'homme qui se transforme et trans-
forme.
Intérêt passionné pour le déroulement.
Chaque scène pour soi.
Montage.
Déroulement sinueux.
Bonds.
L'homme comme procès.
L'être social détermine la pensée.
Raison.*

Nous remarquons que dans le théâtre épique la notion d'identification, pilier incontestable du drame depuis des siècles, s'avère obsolète. Si l'homme de l'ère scientifique accepte que l'art, notamment le théâtre, soit un domaine privilégié pour mener une étude scientifique sur la société, il est inacceptable que les capacités de raisonnement du spectateur soient complètement envoûtées par l'excès d'émotion résultant de l'assimilation aux personnages. La compréhension des phénomènes exige une distance analytique, mais le public de l'époque cherchait – à juste titre, puisque ce n'était que cela qu'on lui avait offert – à tout regarder avec les yeux du héros, de sorte qu'il était incapable de se faire une idée personnelle sur les pièces et les processus sous-jacents. Le seul critère qualitatif d'une représentation concernait donc l'émotion qu'elle avait réussi à produire sur l'assistance. Brecht s'attaque à cette tradition, prône un changement de l'atti-

tude passive vers une attitude critique, une transformation autant dans la construction de la scène – scénario, jeu d'acteurs, moyens techniques – que dans ses rapports avec le public. Pour cela il met au point le V-Effekt, ou *effet de distanciation*.

2. 3. Effet de distanciation

La distanciation est un processus qui permet de regarder ce que l'on croyait connaître, ce que l'on pensait être évident, sous l'angle de l'étrangeté. La distanciation enlève le personnage ou l'événement de la sphère du familier afin de créer autour de lui une sensation de curiosité et d'étonnement. Ainsi, elle est censée transformer l'attitude passive du spectateur en une attitude critique :

Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. Ce qui se comprend tout seul est d'une certaine manière rendu incompréhensible, mais à seule fin d'en permettre ensuite une meilleure compréhension¹⁹.

Brecht prétend amener le spectateur à une prise de conscience qui ne peut être rendue possible qu'à condition de prendre une distance analytique par rapport à ce qu'il voit. Il s'agit d'une

¹⁹Ibid., p. 345.

distance préventive, elle empêche que ses capacités rationnelles soient aveu-
glées par le débordement d'émotions. À
l'époque, on lui a reproché la création
d'un théâtre intellectuel d'où l'émotion
serait absente. Brecht riposta qu'il ne
rejetait pas les émotions mais le sensa-
tionnalisme irrationnel résultant d'une
exacerbation des sentiments. Suivant
toujours Marx, Brecht affirmait aussi
que l'homme résout ses problèmes à
travers des actions fondées sur la cri-
tique. Pourtant, une telle attitude n'im-
plique pas l'abandon de l'esthétique,
étant donné qu'une position rationnelle,
loin d'annihiler le plaisir produit par les
œuvres d'art, engendre une conscience
des pensées et des sentiments. Le pro-
blème, dit-il, se trouve dans notre inca-
pacité de concevoir la distanciation
comme partie intégrale du plaisir artis-
tique, puisque l'art s'était toujours effor-
cé de faire passer pour naturelles les
représentations artificielles de la réalité.
Autrement dit, l'art produirait une réali-
té nouvelle à laquelle le spectateur de-
vrait se soumettre les yeux fermés. Mais
il ne faut pas inventer de nouvelles réa-
lités ou chercher à aveugler le public ;
bien au contraire, c'est l'analyse de la
réalité sociale, de ses « acteurs », de ses
conditions de possibilité, qui intéressent
l'art de l'ère scientifique.

La grande erreur du théâtre de
l'époque serait donc de croire que sa
réception ne s'effectuerait que grâce à

l'identification. À Somerset Maugham,
qui affirmait avoir renoncé à un théâtre
auquel le public ne croyait plus, Brecht
répondait qu'il fallait inventer un théâtre
dans lequel la croyance ne serait plus de
mise. L'opposition identifica-
tion/distanciation s'avère ici fondamen-
tale, puisqu'il s'agit d'établir quel sera le
rapport du public à la scène, dans un
théâtre qui se veut avant tout didac-
tique. Le problème fondamental de
l'identification est qu'elle lie le regard
du spectateur à celui du héros. Il n'a
aucune liberté, il ne voit pas à travers
ses yeux mais à travers les yeux des
autres, « les observations, les senti-
ments et les connaissances du specta-
teur étaient réduits à ceux des person-
nages agissant sur le plateau »²⁰. La
colère du Roi Lear, par exemple, n'est
jamais un objet de questionnement, car
on est censé la partager. Toute discus-
sion sur la justice de ses actions, ou sur
la composition du royaume déchiré à sa
guise, est anéantie par l'émotion susci-
tée par le vieil homme trahi dans ses
espoirs. Ainsi, les phénomènes sociaux
et historiques se présentent hors de por-
tée, figés, « l'identification est le grand
outil artistique d'un âge où l'homme est
la variable, son environnement la cons-
tante »²¹. À ce déterminisme qui veut
que les processus historiques soient une
sorte d'aboutissement, de décor im-

²⁰Ibid., p. 293.

²¹Ibid.

muable, Brecht oppose la vision dialectique du matérialisme historique. Si l'on considère les hommes et leurs rapports comme quelque chose de passager, susceptible de mutation, il devient difficile de « s'abandonner à des actions évitables, de partager des douleurs superflues »²²

Brecht met en pratique la distanciation afin de situer dans un contexte précis, non-universel, de mettre en évidence le processus derrière le processus. Ainsi, les personnages ne sont pas livrés à la fatalité d'un destin inexpugnable :

On voit que cet homme est comme ceci et comme cela parce que les rapports sociaux sont comme ceci et comme cela... Mais cet homme, on peut l'imaginer non seulement tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être, et les rapports sociaux aussi on pourrait se les représenter différents de ce qu'ils sont²³.

Pour briser l'illusion de l'identification Brecht expose certaines techniques – dont il n'est pas l'inventeur, mais celui qui les a réunies et systématisées. Énumérons-en quelques-unes :

- les acteurs se dirigent ouvertement vers le public. Disparition du quatrième mur ;
- l'exagération et l'artifice voulu du jeu. On dirait qu'au lieu de jouer, le comédien raconte ;
- l'usage continu de chansons : la transi-

tion au chant, pourtant, ne doit pas être effectuée de manière « naturelle ». Au contraire, elle sera accompagnée d'effets tout à fait théâtraux, tel un brusque changement d'éclairage ;

- des projections qui arrêtent l'action ;
- l'usage non conventionnel de la lumière ;
- dans le décor on trouve l'usage de panneaux. Le décor, par ailleurs, doit donner l'impression qu'il s'agit effectivement d'un décor, qu'on est au théâtre. L'expérience du théâtre doit être vécue dans tout ce qu'elle a d'artificiel :

Aujourd'hui il importe d'avantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve, par exemple, en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des Sports quand on y boxe. Le mieux c'est de montrer la machinerie²⁴.

À travers tous ces éléments s'établit une rupture entre le sens de la pièce et la manière dont elle est présentée. À aucun moment le spectateur n'oublie qu'il est au théâtre, la réalité n'est pas présentée comme un mélodrame, mais transformée, raréfiée par l'art afin de devenir plus compréhensible. On ne cherche pas à exacerber les sentiments afin d'entraîner une catharsis aristotélécienne, mais à produire une attitude critique et rationnelle face à ce qui est montré. D'ailleurs, Brecht consi-

²²Ibid., p. 292.

²³Ibid., p. 295.

²⁴Ibid., p. 82.

dère que l'identification n'est pas le seul moyen de faire naître des émotions, seulement le plus obsolète. La pièce didactique, elle, produirait des réactions plus émotionnelles, mais celles-ci seraient moins asservissantes.

En se séparant ainsi de l'œuvre, l'homme est capable de lui accorder un sens particulier. Comme nous l'avons dit, le théâtre épique contient une visée didactique assumée, et le moyen par lequel il prétend instruire le peuple est l'effet de distanciation. L'éloigner du tourbillon des idées et des agitations sociales pour qu'il les regarde avec de nouveaux yeux. Au service du perfectionnement social, le théâtre ouvre un espace de critique, exhibe de manière réaliste les vices et défauts de la société. Lorsque nous parlons de réalisme chez Brecht, pourtant, nous ne faisons pas référence à une représentation exacte d'un événement vraisemblable, mais à la transformation esthétique d'un fait socialement pertinent. En effet, l'art transforme la réalité, la rend compréhensible en lui enlevant son allure de normalité. C'est pourquoi l'illusion au théâtre ne doit jamais être absolue. Il n'appréciait guère le zèle que Stanislavski mettait à mêler le plus précisément possible la nature à la scène. L'objectif est de déranger, de pointer du doigt ce qui semble naturel mais qui en fait n'est qu'une construction humaine, donc susceptible de transformation. La

distanciation permet de reconnaître l'objet, mais en le « dénaturalisant », en le tenant à l'écart comme quelque chose d'étrange et lointain. C'est le sceau de la familiarité qui est visé.

L'effet de distanciation suit les progrès du matérialisme dialectique. Tout existe en tant que mouvement, que processus, en constante contradiction. Dans le domaine de la science la distance nécessaire pour comprendre les lois de la nature a été prise depuis longtemps (Galilée lui-même décida de regarder un jour l'oscillation d'une lampe en feignant qu'il ne s'attendait pas à des mouvements aussi incompréhensibles, et c'est ainsi qu'il a découvert ses lois). L'effet de distanciation, au théâtre, produirait aussi l'étrangeté de celui qui regarde par rapport à ce qui est regardé. Le sujet se met devant l'objet – dans ce cas la vie communautaire des hommes –, non à sa place. De cette manière il peut se voir et voir les autres sans que l'empire de l'émotion n'occulte ni le côté monstrueux ni la beauté de la vie communautaire des hommes.

3. Le Théâtre de "El Maestro"

Pour Buenaventura, la pièce était une sorte de miroir dans lequel la société devait se regarder, réfléchir sur sa composition, ses valeurs, ses injustices, afin d'éprouver le besoin de se transformer, voire même de se révolter.

Il s'agit d'un théâtre « engagé » qui vise à éveiller la réflexion chez le spectateur, considéré non comme un réceptacle muet d'une histoire qui ne le touche pas, mais comme faisant partie intégrale d'un dialogue qui doit se poursuivre dans les usines, dans les universités, dans la rue. Selon Buenaventura, l'artiste ne doit jamais perdre de vue son rôle didactique, la proximité qu'il a avec le peuple, il doit toujours être du côté des opprimés et son art devra servir à éveiller les consciences aux nouvelles idées et mouvements historiques, car si l'artiste devient un témoin silencieux, s'il oublie la misère et l'injustice omniprésentes, alors son travail servira les oppresseurs.

Ainsi, il faut bouleverser le spectateur, ne faire aucune concession, faire tomber son masque, le déchirer et le mettre en lambeaux. Pour cela Buenaventura utilise deux techniques, le réalisme et l'usage d'événements historiques. Il s'agit d'un réalisme qui ne doit pas être perçu comme la quête acharnée d'une reproduction exacte de la réalité ; au contraire, il s'agit d'une réalité qui apparaîtrait toujours sous un prisme analytique et esthétique, c'est à dire une réalité approfondie, qui dévoilerait le geste dans le geste avec un but pédagogique bien défini : la *realidad desmitificada* qui montre l'individu plus que l'événement, qui donne un visage, une voix aux horreurs de la guerre et aux

infamies du pouvoir.

Dans *L'Institutrice*, par exemple, c'est une femme morte qui parle en tant que victime, que témoin. Ni la brutalité de ses bourreaux ni les dirigeantes qui perpétuent volontiers les antagonismes n'apparaissent sur scène, mais on assiste, à travers la narration, au fracas des bottes militaires qui franchissent la porte, aux imprécations, aux coups de fusil. La réalité y est moins représentée que signifiée :

L'INSTITUTRICE – Et ils l'on fait. Ils l'ont mis contre le mur de terre rouge, derrière la maison. Le sergent a donné aux soldats l'ordre de tirer. Puis le sergent et les soldats sont entrés dans la chambre, et ils m'ont violé l'un après l'autre. Depuis je n'ai plus bu ni mangé et je me suis laissé mourir petit à petit²⁵

Il ne s'agit pas d'une sorte de naturalisme qui voudrait montrer la réalité telle qu'elle est, mais d'une procédure qui la stylise, la transforme, rendant plus visible et plus problématique ce qu'on ne verrait pas d'ordinaire ou ce qui passerait justement pour ordinaire.

Ainsi, dans *La tortura*, le deuxième épisode de *Los papeles del infierno*, une violente scène de ménage sert à mettre en évidence les pratiques de

²⁵ BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p. 20.

persuasion qu'utilise la police vis-à-vis des opposants au gouvernement. Certes, c'est un fait plus ou moins connu de la population, subi en silence soit par peur soit par indifférence, telle une idée abstraite dont on prendrait brutalement conscience mais qui disparaîtrait immédiatement à cause de son caractère lointain, inconsistant. L'auteur personnifie le visage anonyme des victimes, rend proches les souffrances individuelles à travers la femme du bourreau. Celui-ci raconte, tout en mangeant et en réprimandant sa femme à cause de ses dépenses, qu'un des prisonniers refuse de parler. Même s'ils lui ont arraché les ongles et brûlé les pieds, l'homme ne fait que les regarder avec de grands yeux, « des yeux de vache égorgée ». La discussion dégénère, la femme déclare avoir honte du travail de son mari. Dans un accès de folie et de rage, le bourreau confond les yeux du prisonnier avec ceux de sa femme :

LE BOURREAU – Tu as les mêmes yeux que lui. Les mêmes yeux que lui, toute la chambre est remplie d'yeux.

LA FEMME – Tu es fou, Juan ! Juan ! Juan !

LE BOURREAU – Pourquoi tu n'avoues pas ? Parle, parle, parle !²⁶

Les détectives qui s'occuperont du cas diront que le bourreau a poignar-

dé sa femme et lui a arraché les yeux dans un accès de jalousie, mais c'est au public de réfléchir sur les pratiques et les vérités effectives de cet assassinat.

Nous pouvons constater que la violence est un sujet récurrent dans l'œuvre de Buenaventura. Les cinq pièces des carnets, par exemple, ont ceci de commun qu'elles décrivent, parfois avec une subtile brutalité, la sanguinaire répression gouvernementale du milieu du XX^e siècle qu'ont subi tant les paysans que quiconque osait exprimer d'autres opinions politiques. La violence est le thème principal des *Carnets*, les douloureuses expériences engendrées par le bipartisme est son leitmotiv. Plus que de s'approprier et raconter une période historique, les cinq pièces essaient de rendre palpable l'atrocité dans ce qu'elle a d'individuelle. D'après Reyes « il s'agit d'un essai de nous intégrer à la vie et à la mort de notre peuple »²⁷. La violence n'est plus envisagée d'un point de vue général, il serait trop facile de faire une critique à partir des statistiques. L'art de Buenaventura s'approprie le langage des victimes et des bourreaux, en fait un phénomène poétique, le transforme en un témoignage esthétique d'un processus ancré dans l'histoire. Pour cela, certes, Buenaventura ne s'appuie sur des

²⁶Ibid., p. 26.

²⁷ REYES, Carlos, *Enrique Buenaventura, el dramaturgo*, Revista Letras Nacionales, marzo-abril 1965, p. 85.

événements historiques précis, comme il l'avait fait dans *La denuncia*, pourtant, l'ensemble des pièces tire toute sa force dramatique des faits effectivement arrivés dans les années cinquante.

L'Institutrice met en scène la violence rurale. La folie meurtrière trouve un symbole dans l'omniprésence de la couleur rouge. La terre rouge souille les bêtes, les visages des hommes. La poussière rouge entoure toute chose, elle rend aveugle, comme si les yeux morts de l'institutrice ne pouvaient s'écarter de la terrible vision du sang. Ainsi, le récit tragique de l'institutrice est marquée par la force évocatrice de la couleur rouge :

L'INSTITUTRICE – Je suis morte. Je suis née ici, dans ce village. Dans la petite maison de terre rouge au toit de paille au bout de la route, en face de l'école. En hiver la route est une lente coulée de terre rouge, en été un tourbillon de poussière rouge. à l'arrivée des pluies les espadrilles sont englouties par la boue, les chevaux et les mules plongent jusqu'au ventre, les selles et même les visages et les chapeaux des cavaliers sont éclaboussés par la boue. Les mois de soleil la poussière rouge recouvre le village. Les espadrilles montent couvertes de poussière rouge. Les pieds et les jambes et les pattes des chevaux et les crinières et les selles et les visages en sueur, tout est imprégné de poussière rouge. Je suis née de cette terre et de cette poussière rouge, et maintenant je suis re-

tournée à eux²⁸

La voix de l'institutrice est une voix collective, ses paroles sont le chant élégiaque du village. Les multiples temps de la narration configurent un présent dénué de tout espoir. *La esperanza* n'existe plus, ou bien il n'en reste que des débris.

Bien que les opinions politiques de Buenaventura soient bien connues, l'ensemble des *Carnets* ne désigne pas directement un responsable, si ce n'est le pouvoir lui-même. Il ne tombe pas dans un manichéisme qui voudrait condamner ou justifier les excès de pouvoir par rapport à sa provenance. Nous méconnaissons les positions politiques du sergent meurtrier, on ne sait d'ailleurs même pas s'il en possède, tout ce que nous savons c'est qu'il suit des ordres. De qui ? Pourquoi ? Il y a apparemment eu un récent changement de gouvernement. Peu importe. Toute forme d'idéologie devient banale face à la tragédie de l'institutrice et du village.

Dans *La Torture*, ce caractère brutal est ramené à la sphère privée. Les troubles psychologiques du bourreau, sa fixation, le poussent à assassiner sa femme. Si l'institutrice voyait tout en rouge, le bourreau, lui, ne peut s'empêcher de penser à un « type dur », un prisonnier qui refuse d'avouer. Le couteau n'entre pas dans la viande, les dia-

²⁸ BUENAVENTURA, op. cit. p. 16.

logues tournent à l'irrationnel, une rage meurtrière s'empare de lui, les yeux de sa femme deviennent les yeux de l'autre, il finit par les arracher en confondant la salle à manger et la salle de torture. C'est à travers la violence de ses agents que l'État cherche à conserver le pouvoir, mais de telles pratiques font que les bourreaux deviennent aussi des victimes. Buenaventura dénonce le drame qui se joue à l'intérieur des murs. D'abord il semble dire au public : « Des personnes sont torturées, vous le savez bien ! » Puis, comme dans la pièce précédente, il donne un visage à ce qui n'était avant qu'une vague évocation, il accède à l'enfer intérieur de Juan, un homme en chair et en os, plutôt jaloux, qui dit avoir « un métier difficile ».

Dans *L'Autopsie* c'est le processus inverse : les victimes deviennent des bourreaux. Le médecin légiste se prépare pour aller au travail ; pourtant, ce n'est pas une journée ordinaire : il devra faire l'autopsie de son fils et mentir, comme d'habitude, sur les assassinats de sang froid des jeunes révolutionnaires. La peur de perdre son poste est peu à peu remplacée par un sentiment de révolte, il s'interroge sur sa collaboration honteuse avec l'armée, il s'indigne, affirme qu'il ne se rendra pas à l'hôpital. Au même moment on l'appelle pour lui proposer trois jours de congés, il les accepte, il dit qu'il était en train de sortir, il est reconnaissant, on lui a tou-

jours manifesté une affection particulière. Ici, c'est l'indifférence qui est dénoncée. Le médecin et sa femme se sont résignés à leur condition, ils acceptent sans rien faire les impostures de l'armée, ils sont complices. Même la mort de leur fils ne les fait pas abandonner leur collaboration silencieuse avec les forces répressives qu'ils cautionnent par leur fausse ignorance et leur peur. En termes didactiques le message que le dramaturge veut faire passer au public ne saurait être plus explicite : en feignant ignorer la situation, en ne faisant rien, on se rend tout aussi coupable que les assassins, on en devient un.

Dans chacune des pièces des *Carnets* cette indifférence devient une affaire générationnelle. Il semblerait que Buenaventura n'accorde aucune confiance aux membres de sa génération, qu'il dépeint toujours avec une sorte de pitié presque méprisante. Dans *La Perquisition* le Père et la Mère, tout comme le Docteur et sa Femme, se sont résignés à leur sort, blâmant le hasard et la fatalité :

SŒUR– Le voisin est plus vieux que toi et il a du travail.

PÈRE – Il a de la chance.

MÈRE – Nous, on n'a jamais eu de chance.

TROISIÈME CAMARADE – J'en ai marre de tout ça. La chance n'a rien à voir. Est-ce que les riches sont riches parce qu'ils ont de la

chance?²⁹

Pour cette vieille génération ce n'est pas aux gens d'en bas d'entreprendre quoique ce soit. Une affirmation partagée par les classes aisées.

UN - Une responsabilité qu'il s'est créée lui-même. Il ne doit pas prendre sur ses épaules la responsabilité de changer le monde. Il y a des gens pour s'occuper de ça. Et lui il ne sait rien, même pas où il est, ce n'est qu'un misérable employé qui gagne moins qu'un serre-frein. De quel droit prétendrait-il changer le monde ? Il a une femme, il va avoir un enfant, il a un emploi et il n'est pas content³⁰

« Lui » trouvera la mort pour avoir entrepris la formation d'organisations syndicales et sa femme sera emprisonnée. Les autres personnages, entre temps, continueront certainement dans une même attitude d'indifférence ou de peur face aux abus du pouvoir, tout comme le public qui jusqu'à maintenant a gardé un silence honteux, similaire à celui du docteur et sa femme, un silence où prolifèrent et se confondent les bourreaux et les victimes.

Un autre aspect du théâtre de Buenaventura concerne la représentation des événements historiques, bien qu'il ne cherche pas à mettre en scène

l'histoire telle que la dépeignent les manuels scolaires. Au contraire, il propose de nouvelles interprétations, essaie d'entamer une discussion sur le passé pour mieux comprendre le présent :

J'ai voulu que l'histoire de la Colombie et de l'Amérique latine soient amplement discutées et amplement connues. Car un pays ne peut pas se frayer un destin s'il ne regarde pas en avant. Car un pays ne peut pas penser au futur s'il ne connaît ni discute son passé³¹

En 1965 il écrit *La trampa* (*Le Piège*), pièce qui reprend le sujet d'un dictateur latino-américain, utilisant comme modèle le dictateur guatémaltèque Jorge Ubico. Mais au-delà de dresser un portrait du caudillo, Buenaventura récrée une sorte de paradigme, un type, tel que l'a fait, par exemple García Márquez dans *L'Automne du patriarcat*. La scène est divisée en plusieurs parties, contenant chacune une sphère du pouvoir, commençant par la sphère supérieure, formée par les hauts dirigeants, jusqu'à la sphère inférieure, composée d'une patrouille militaire. Les deux sphères se reflètent l'une l'autre, mais un changement survient tout à coup dans la structure de la première, et l'officier de rang inférieur qui suivait avec zèle l'ordre supérieur en s'efforçant

²⁹ Ibid., p. 77.

³⁰ Ibid., p. 99.

³¹ WATSON, Maida, *Enrique Buenaventura's theory of the committed theater*, Latin American Theater Review, mars-mai 1976, p. 43-47

à l'imiter à la perfection, à s'adapter et à obéir à son mécanisme, se trouve piégé. Il ne sait plus quoi faire, comment se comporter, puisque tout ce qu'il a appris par imitation s'avère dépassé, ses ordres ne sont plus les ordres du gouvernement, même sa vie se trouve soudain en péril. Si Canetti pensait que tout pouvoir entraîne la corruption, Buenaventura semble nous dire que tout pouvoir différent de celui du peuple imposera nécessairement sa propre démente, ses propres règles du jeu qui serviront à sa domination et à sa survie.

Cette réactualisation du passé, par sa concrétisation, est censée frapper et émouvoir le spectateur. La douleur, la peur, la torture cessent d'être de simples anecdotes et deviennent réalité, ne serait-ce que pendant le temps de la représentation. C'est un réveil au sens historique qui permettra de mieux comprendre le présent.

Buenaventura pense qu'il n'y a rien de plus vivant que le théâtre pour faire naître une mémoire collective, et dans toutes ses pièces plane une interrogation dirigée vers l'auditoire, témoin muet, habitants silencieux et lointains du même village de *L'Institutrice*. Ainsi, dans ses pièces *Cosas de la justicia* et *La denuncia*, il reprend un des épisodes les plus obscurs de la violence colombienne, connu aujourd'hui sous le nom de *la masacre de las bananeras*.

En 1928 les travailleurs des

plantations de bananes, indignés à cause des rudes conditions de travail auxquelles les soumettait la *United Fruit Company*, unemultinationale des États-Unis, entrent en grève. La production s'arrête, les propriétaires ne font aucune concession, les racines pourrissent dans le sol, faute de main-d'œuvre pour les transporter. Le gouvernement conservateur de l'époque envoie alors un grand contingent militaire pour calmer la situation, et suite au refus des grévistes de retourner aux champs, une féroce fusillade s'abat sur eux. La version officielle niera toujours le massacre, mais en 1929, un jeune avocat, Jorge Eliécer Gaitán, entame un débat sur les fulgurants conseils de guerre établis pour les dirigeants et quelques ouvriers qui ont participé à la grève. Buenaventura reprend cette dénonciation, l'actualise, la scène devient le congrès de la république, les faits historiques se succèdent dans les propos des politiciens, on analyse les conséquences sociales et économiques dérivées de l'occupation capitaliste, la voix de Gaitán résonne comme un appel à la justice :

Nous constatons que ce n'est pas la science pénale et les lois de la justice qui dictent la condamnation ou le jugement des hommes, mais des témoins intimidés par des menaces, des témoins payés avec l'or étranger, qui décident sur la culpabilité ou l'innocence des hommes. Ça m'est égal que l'on veuille rendre vide

notre lutte. La grande masse, qui ne calcule pas, qui n'est pas souillée par le vol, sait qu'elle ne l'est pas. Je sais qu'une telle idée est due, chez quelques uns, aux misérables combinaisons politiques, et chez les autres, à ce qu'il n'y a pas de pétrole en jeu. Mais ni l'envie, ni la corruption de l'or étranger, ni les combinaisons politiques, me feront jamais taire³²

Pour Buenaventura, confronté à l'atmosphère politique tendue résultant de la révolution cubaine, il était fondamental de remettre en question le système lui-même, ainsi que la conscience et les comportements des victimes du système.

Dans *La Tragediadelrey Christophe* il pénètre la psyché du tyran dont les nouveaux idéaux de liberté sont bientôt remplacés par un goût pour le faste royal français, par une mégalomanie qui réduira de nouveau La Española à l'esclavage.

Un requiem por el Padre Las Casas, publié en 1963, expose le dilemme du prêtre Bartolomeo de Las Casas, qui, bien que défendant les Indiens devant la couronne espagnole, se voit obligé de participer au trafic d'esclaves africains.

Dans *Histoire de una bala de plata*, de 1980 – inspirée de *The Empe-ror Jones*, de Eugene O'Neill – pièce qui

a valu le prix *Casa de las Américas* à Buenaventura, l'auteur expose la situation culturelle du début du XX^e siècle aux États-Unis. Un noir est sauvé par l'un des anciens maîtres blancs, Mr. Smith, et, arrivé sur une île des Caraïbes, il change de nom, devient un empereur tyrannique, Jones. Ces pièces, faisant référence à des événements historiques réels évoqués dans une narration pédagogique, sont une dénonciation du *statu quo* actuel, une exposition paradigmatique des méthodes et de l'évolution de l'oppression. Une conception similaire peut être observée dans *Arena raconte Zumbiet Arena raconte Tiradentes*, dirigés par le célèbre metteur en scène, dramaturge et théoricien brésilien Augusto Boal. En effet, il prétendait, tout comme Buenaventura, mener une action politique à partir de la pratique théâtrale, mais la censure l'obligeait à déguiser ses propos. Suite aux dictatures qui se mettent en place en Amérique latine dans les années soixante, les auteurs sont contraints de trouver des moyens d'expression audacieux qui répondent à leurs idéaux libertaires ; le récit devient non seulement un lieu riche en aventures, en héros, en révolutions, mais permet également d'encourager la lutte des classes, afin que le prolétariat puisse briser les chaînes qui l'oppriment et conquérir sa liberté en s'emparant des tous les moyens de production, y compris théâ-

³² BUENAVENTURA, Enrique, *La denuncia*, en *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, Teatro Inédito, 1997, pp. 349-414.

traux. Les grands personnages historiques de l'œuvre de Buenaventura, voués – même si ce n'est que dans son imaginaire – au messianisme et à la tragédie, ne sont pas si différents de ce *Zumbiqui* à la fin du XVI^e siècle a encouragé une rébellion parmi les esclaves du nord-est brésilien, tout comme le fera *Tiradentes* deux siècles plus tard dans la riche région aurifère de Minas Gerais.

Nous trouvons chez Buenaventura un langage esthétiquement structuré autour des paysans et des classes populaires qui prennent conscience que leurs expériences historiques et personnelles peuvent – et doivent – être le sujet de recherches artistiques. Le *TEC* est devenu un espace de recherche et de découverte de la vie sociale ; la bourgeoisie, les afro-colombiens, la guerre, l'histoire, tout ce qui pourrait contribuer à une meilleure compréhension de la réalité politique et historique est traitée sur scène. C'est ainsi que la troupe finit par perdre tout soutien officiel dès 1967, ce qui n'était autre, pour Buenaventura, qu'un raffermissement de la censure. Devenue dès lors une troupe indépendante, elle se penche de plus en plus sur des sujets controversés et s'implique dans la création d'un Nouveau Théâtre.

3. 1. Création Collective

Aux intérêts historiques et poli-

tiques s'ajoute celui de professionnalisation et de recherche au sein même du travail artistique. Les éléments pédagogiques que Buenaventura met en œuvre par rapport au public apparaissent aussi à l'intérieur de la troupe, en permanente quête de professionnalisation. Ainsi, elle devient une sorte de laboratoire créatif et social d'où est bannie toute forme d'autoritarisme. La figure omniprésente du metteur en scène perd ses prérogatives en faveur d'un acte communautaire de discussion et de création. Les acteurs et les techniciens sont invités à participer à tout le processus du montage de la pièce. Désormais, leur rôle est aussi d'intervenir, de questionner, de mener à terme les commissions de recherche chargées de décrypter à plusieurs niveaux les pièces montées. En effet, le *TEC* se penche de plus en plus sur un travail analytique. Par exemple, dans le montage d'*Ubu Rey*, adaptation de la pièce d'Alfred Jarry, plusieurs groupes de recherche sont constitués au sein même de la troupe, et les répétitions ne peuvent commencer qu'à partir du moment où les études sociologiques, politiques et historiques ont été réalisées.

Après cette ébauche d'analyse et de contextualisation, les répétitions peuvent commencer. Une caractéristique particulière y apparaît dès le début : l'improvisation. Même s'il y a un metteur en scène – chargé plutôt de canali-

ser l'effort commun de la troupe – les membres proposent spontanément des changements de jeu, d'atmosphère, de texte. À ce propos Buenaventura évoque la capacité inventive des acteurs de la *Commedia dell'Arte*, qui, lors des représentations, ne s'appuyaient pas sur un scénario préétabli ; ils avaient certes un plan, une histoire – des intrigues amoureuses pour la plupart – qu'il fallait mener à terme, le *canovaccio*, mais leur professionnalisme était tel qu'ils improvisaient les répliques, poursuivaient le dialogue, devinaient les intentions des autres en interprétant leur langage corporel. Cette inventivité du texte s'inventant sur scène se réactualise au fur et à mesure de l'interprétation et restera pour Buenaventura l'un des meilleurs exemples de création collective – qui d'ailleurs, dit-il, n'est pas une mode du théâtre latino-américain, mais une forme de mise en scène aussi vieille que le théâtre lui-même :

La création collective est fondée sur l'improvisation, à condition que celle-ci ne soit pas utilisée pour affirmer, améliorer ou embellir la conception, les idées ou le plan du metteur en scène. À condition qu'on la reconnait – de fait et de droit – comme l'espace créateur des acteurs, qu'on l'accepte comme l'antithèse des plan de la direction dans le jeu dialectique de la mise en scène³³.

On a déjà noté que le texte perd son caractère inexpugnable, sacré, et certaines modifications, certaines coupures ou emphases, destinées à créer tel effet ou tel résultat, s'effectuent en plein montage. Le texte final est le résultat du texte original et des modifications apportées, néanmoins on ne peut pas dire que ce sera la version définitive, puisqu'il n'y a jamais un point d'arrêt, chaque représentation étant différente de la précédente et un événement étant toujours susceptible de transformer l'intrigue. Le texte dramatique est compris de manière dialectique, c'est-à-dire comme un résultat en mouvement de forces en confrontation. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il existe une négligence de la part du metteur en scène : suite aux improvisations le texte est de nouveau confié au dramaturge qui s'occupe de lui restituer un caractère poétique. Buenaventura critique fortement ceux qui retranscrivent directement le texte improvisé en en faisant un texte définitif. Dans un entretien datant de 1998 il affirme que le texte doit être une structure cohérente et poétique :

Le texte poétique est indispensable dans le théâtre. Pourquoi ? Car la poésie est fondamentalement synthèse, dire beaucoup avec le minimum de paroles. Cela permet au théâtre une cohérence entre les actions et les paroles, ce qui constitue l'essence du théâtre. Parfois le

³³ Watson, op. cit.

théâtre prend la voie du prosaïsme et l'imitation du langage de la rue, le pire des naturalismes. C'est une catastrophe!³⁴

Voilà, pense Buenaventura, l'une des nombreuses mésinterprétations qui circulent sur la méthode de création collective. Elle ne prétend pas que l'acteur devient dramaturge ou que tout le monde s'occupe de toute chose ; la création collective est une exigence faite à l'acteur pour le pousser à devenir créateur, mais sans écarter ni le réalisateur, ni le scénographe, ni le dramaturge :

Dans la création collective il fallait amplifier le champ d'influence des acteurs, mais pas à la manière de Stanislavski (qui accordait de l'importance à l'acteur en l'invitant à se servir de son expérience dans la construction des personnages), ce « vivre » le personnage me semblait improductif. Je me suis plutôt penché pour un développement complet de l'improvisation, qui n'est chargé ni d'idée, ni de préjugés, ni de littérature. L'improvisation exige, propose, tant qu'on la fait de manière organique : il faut réglementer l'improvisation³⁵.

La méthode de création collective commence par supprimer la hiérar-

chie qui place le metteur en scène comme unique dirigeant du spectacle ; pour cela il est nécessaire que les acteurs prennent la parole, qu'ils soient prêts au débat : en somme, qu'ils deviennent des acteurs-créateurs. Chacun doit connaître le mécanisme de la troupe et y participer, ce qui peut prendre des années de travail :

[La Méthode] est un outil qu'on a conçu en groupe et dont l'histoire est l'histoire même de nos mises en scène. Elle a été élaborée dans la marche de nos journées et de notre travail. Longtemps elle est apparue comme un outil caractéristique du metteur en scène. Aujourd'hui chaque acteur est conscient de l'importance de la connaître, de se l'approprier. Seulement si la méthode est connue et dominée par tous les membres de la troupe, et si elle est appliquée par tous, on peut garantir une vraie création collective³⁶.

Le texte fait ensuite l'objet de plusieurs divisions. L'une des unités mineures sont les « situations », qui sont elles-mêmes divisées en « actions ». Sur scène, elles seront le résultat de l'analyse qui a eu lieu entre tous les membres de la troupe. On essaie d'aller du général au particulier, de confronter les perspectives, y compris dans le détail. Ainsi, la méthode se réinvente à chaque fois, se munit de règles qui peu-

³⁴ Entrevista con Alma Martínez, en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-col-theaters/item/1279-col-theaters-evuenaventura>.

³⁵Ibid.

³⁶Ibid.

vent varier selon les échanges, elle est un point de départ mais aussi un aboutissement :

Bien que la Méthode possède une structure commune, chaque pièce montée demande une méthode particulière, ce qui fait nécessaire l'étude approfondie, la recherche, le dialogue, et aussi l'expérimentation et le risque, car parfois un projet est abandonné sur le chemin. Dans ce sens, la Méthode devra être flexible, adéquate à chacune des différentes situations pédagogiques, et la Méthode doit fondamentalement aider à la résolution de problèmes dans les sciences expérimentales, dans le monde, dans la vie³⁷.

Le chercheur Mario Cardona nous propose un tableau sur le travail du *TEC* avant et après la mise en pratique de la Méthode³⁸ :

Production sans méthode

Interprétation du personnage

Incarnation - État cathartique

Compagnie

Répétition par cœur

Être en situation

Individualisme créatif

Vedettes

Analyse littéraire - interprétative

Le metteur en scène est l'autorité hiérarchique

Concept du metteur en scène

Improvisation afin d'illustrer des idées du metteur en scène ou des acteurs

Mise en scène

Texte représenté

Le public est un spectateur passif

Production avec méthode

Création du personnage

Construction du personnage

Troupe

Essai

Atelier, laboratoire

L'individuel dedans le collectif

Ce qui compte c'est la troupe

Analyse dramatique pour la construction de la mise en scène

Le metteur en scène est vu comme une autorité en raison de ses arguments et sa capacité à guider les processus

Concept du groupe construit collectivement

Improvisation conçue comme un outil de travail, comme un jeu, afin de démonter quelques conceptions idéologiques

Discours du montage du spectacle

Texte créé

Le public est un élément actif de la mise en scène

Un autre aspect particulier de l'œuvre de Buenaventura consiste en la difficulté qu'on trouve à identifier la version définitive de ses pièces. Cela est sans doute dû à la réticence qu'il éprouvait à l'égard du texte, au statut privilégié que traditionnellement on lui accorde, l'identifiant même à ce qu'est le théâtre. Pour lui, en effet, c'est une grande erreur de considérer le théâtre comme un genre littéraire, puisqu'une telle conception le réduirait à un seul de ses attributs. Un spectacle théâtral ne répond pas à la simple mise en scène d'un texte. Une telle idée provient probablement de l'idéologie juridique ou religieuse, qui conçoit le texte comme quelque chose d'immobile, d'antérieur,

³⁷ Ibid.

³⁸ CARDONA Mario, *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo*. Rhéc, Vol 12, No 12, 2009, p. 105-121.

de sacré. Il n'affirme pas que le texte ne puisse pas faire partie d'une certaine « littérature » ou qu'il ne soit pas important dans la mise en scène, mais prévient qu'il ne doit pas être confondu avec le spectacle lui-même, intégré d'une multiplicité de langages visuels et sonores. C'est ainsi que ses propres créations sont éparpillées par-ci par-là, que de ses pièces, qui se transforment à l'époque, notamment ceux de Bertolt Brecht. La notoriété de Brecht coïncide avec la recherche d'une modernisation de la pratique théâtrale en Colombie et avec une période de tensions politiques pendant laquelle on attribue à l'art une fonction sociale. C'est dans ces circonstances que Brecht devient une référence majeure pour de nombreuses troupes, parmi lesquelles le *TEC* se fait bientôt remarquer par la qualité et l'originalité de ses productions.

En 1958, Buenaventura publie dans le magazine *Mitounessai* intitulé *De Stanislavski à Brecht* qui évoque, comme son nom l'indique, le passage d'un théâtre traditionnel, d'inspiration naturaliste, à un théâtre expérimental, populaire et révolutionnaire. Il prétend avant tout remplacer le théâtre bourgeois, élitiste, qu'il considère complètement dépourvu de contenu, n'étant qu'un simple divertissement, simple moyen d'auto-complaisance bourgeoise et d'assoupissement du peuple.

mesure des exigences de chaque montage, on peut trouver parfois jusqu'à cinq versions différentes.

4. L'influence de Brecht sur le théâtre de Buenaventura

Le fait de détacher le théâtre régionaliste de la simple peinture des mœurs conduit Buenaventura à analyser les écrits des grands théoriciens de

Buenaventura voit dans le théâtre brechtien une renaissance du caractère communautaire de la scène. Pour lui, l'empire de l'individu, des sentiments, a fini par s'imposer sur un art qui est avant tout collectif. Stanislavski serait le grand représentant du raffinement psychologique et de l'individualisme. Sa méthode interprétative s'intéressait à l'identification de l'acteur à son personnage, et de celui-ci au spectateur, afin de faire naître l'émotion, l'empathie. Lecteur assidu de Marx, Buenaventura considère, à l'instar de Brecht, qu'à chaque époque correspond un type différent de théâtre, de sorte que les mouvementées années 1960-1970 appellent autant à une révolution politique qu'à une révolution scénique.

Brecht s'avère fondamental dans l'accomplissement de cette révolution pour deux raisons. En premier lieu, par sa critique de la mimesis naturaliste, puis par l'élargissement des perspectives thématiques, étant donné que le théâtre délaisse le confortable petit salon bourgeois pour se diriger

vers l'exploration de nouveaux contenus, plus en accord avec la société. En somme, il s'agit d'une transformation autant dans le fond que dans la forme, de sorte que le théâtre de Brecht répond autant au besoin d'une fonction critique de l'art qu'aux nouvelles recherches esthétiques voulues par Buenaventura.

Le contact avec Brecht a marqué la plupart des écrivains de ma génération. Le besoin urgent d'un théâtre utile et esthétiquement valide en même temps nous menait inévitablement vers Brecht. La résistance tenace de Brecht, qui a écrit ses meilleures pièces en exil, dans un moment où le monde traversait son moment le plus sombre, est un exemple pour nous tous. En effet, ne sommes-nous pas aussi des exilés dans notre propre pays ? Le citoyen d'un pays colonial est un exilé dans son pays, car les formes prédominantes de la culture lui ont été imposées¹.

D'idéologie marxiste, Buenaventura s'engage peu à peu dans une lutte contre toute forme de colonialisme culturel et économique. Le matérialisme historique, que Brecht a exploré dans sa totalité, Buenaventura s'en servira pour mieux comprendre l'histoire politique et économique de son pays, ce qui lui permettra d'assumer une position politique claire à partir de laquelle il tisse des

rapports particuliers entre théâtre et politique.

Lorsque la troupe de Buenaventura perd tout soutien officiel, le *TeatroEscuela de Cali* devient le *TeatroExperimental de Cali*. Le terme « expérimental » indique la voie que Buenaventura veut suivre dans son travail. Le théâtre de Brecht, rappelons-le, développe aussi la notion d'expérimentation. Dans *Le Petit Organon* il expose qu'il faut créer les conditions d'expérimentation qui permettraient d'imaginer l'expérimentation contraire. De la sorte, le public peut facilement envisager les résultats possibles qui se produiraient si les données initiales de l'expérimentation étaient différentes. Il faut dire que les deux auteurs conçoivent la scène comme un laboratoire social. Elle doit montrer ce que d'ordinaire on ne voit pas, dévoiler le caractère conventionnel de ce qui passe pour être inaltérable, proposer de nouveaux regards sur la manière dont on conçoit les structures et les relations de pouvoir. Buenaventura prétend raconter dans le théâtre ce qui est invisible dans le quotidien, une vision engagée de la pratique artistique. Tout cela a lieu au milieu d'une intense crise institutionnelle, de l'exemple de la révolution cubaine et de toute une intelligentsia d'inclination marxiste.

En effet, une grande partie de la littérature latino-américaine de la

¹ Buenaventura, Enrique, *El arte no es un lujo*, en Inaúla. Medellín : Universidad Autónoma Latinoamericana, 1974, p. 31

deuxième moitié du XX^e siècle traite de la guerre et des événements politiques qui secouent la région, épice centre d'une lutte idéologique et armée. Beaucoup d'écrivains prennent une position clairement révolutionnaire, et se servent de leur art, ou plutôt ne conçoivent leur art que dans un étroit rapport avec les changements sociaux. Rappelons que lorsque Buenaventura commence à écrire de manière professionnelle il avait déjà parcouru et vu de près les problématiques de plusieurs pays de la région. Depuis, il envisage le théâtre comme essentiellement populaire, il le rapproche du public, convaincu que dans un contexte comme celui de l'Amérique latine il est absurde de penser le théâtre sans soldats, sans masses populaires, guérilleros, etc. Buenaventura prétend entraîner une prise de conscience radicale chez un public qui se compose principalement d'étudiants et de gens de la classe moyenne et du prolétariat, et pour ce faire il s'approprie et transforme un nombre important de techniques du théâtre épique de Bertolt Brecht.

Tout au long des *Carnets*, en effet, nous pouvons identifier l'usage continu des techniques brechtiennes visant à la distanciation. Le premier épisode, *L'Institutrice*, ne commence pas directement par la représentation des événements, mais avec sa narration. Dès le début s'établit une différence

certaine entre la voix narrative et ce qui se passe sur scène. La didascalie indique bien qu'il n'y a aucun rapport entre les deux sphères :

Au premier plan, une jeune femme assise sur un banc. Derrière elle, ou à côté, d'autres scènes ont lieu. Il n'y a pas de relation directe entre elle et les personnages de ces scènes. Elle ne les voit pas et ils ne la voient pas².

La scène, dépourvue de tout réalisme – c'est une femme morte qui parle – met le public dans une position de témoin silencieux. Pourtant, sa position de spectateur passif, inconscient, devient active. L'ambiance du théâtre devient celui d'un procès judiciaire, et le public se voit octroyer le rôle de juge, il peut comprendre les situations et donner son avis. Il fait aussi partie de la représentation, puisque c'est sa réalité sociale qu'on lui présente esthétiquement, il la reconnaît mais ne peut pas s'identifier à elle car les points de référence ont été altérés. D'abord, et c'est une caractéristique commune à toutes les pièces des *Carnets*, le décor est très simple, presque absent. Ce qui chez Stanislavski et le théâtre traditionnel colombien était une référence fondamentale, s'efface chez Buenaventura au profit de l'idée brechtienne selon laquelle le public ne doit pas oublier qu'il est au théâtre, qu'il assiste à un

² BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990, p. 16.

spectacle. Si Brecht propose, par exemple, que l'éclairage soit visible de tout le monde, Buenaventura décide, lui, de dépouiller la scène de tout artifice imitatif, de sorte que le spectateur manque de repères réalistes. Nous trouvons ensuite une infraction volontaire au principe de temporalité. Le récit ne suit pas le temps chronologique des faits, il recule, avance, serpente entre de grandes pauses censées entraîner suspens et réflexion. En principe, tout est représenté de manière confuse, il s'agit d'une réalité raréfiée ; puis la pièce elle-même offre les codes de son interprétation. À partir de ces ruptures, de ces rebondissements, de cette distance entre le personnage et la fable, Buenaventura attend que le public ne soit pas accablé par le côté émotif dégagé par la fable, qu'il ne se dise pas : « Que c'est triste, pauvre institutrice, pauvre père, que de misère dans ce sale monde ! », mais qu'en considérant comme circonstanciel ce que l'on vient de lui présenter, il soit capable de se demander, par exemple, quelle suite d'événements ont rendu possible une telle tragédie, pourquoi les assassins se présentent comme des forces de l'ordre officielles, comment rendre justice aux victimes, que faire pour empêcher, dorénavant, de telles horreurs.

On peut retrouver ces techniques de distanciation tout au long des *Carnets*. D'abord, nous constatons que les

personnages se présentent à nous en tant que tels, en déclarant eux-mêmes leur caractère fictif :

ELLE – Moi je suis Elle.

LUI – Moi je suis Lui.

PREMIER CHOEUR – Nous sommes les camarades de Lui.

DEUXIEME CHOEUR – Nous, la famille d'Elle.

UN – Je m'occupe de maintenir l'ordre.

DEUX – Moi, en plein désordre, je lutte pour l'ordre.

TROIS – Je travaille pour l'ordre.

QUATRE – Je suis aux ordres de Lui.

PREMIER CHOEUR – Nous luttons contre un ordre qui perpétuait le chaos, la violence³.

Après cet exorde l'action peut commencer mais elle le fera en tant qu'action purement dramatique. Cette sensation sera accentuée par :

- la présence de deux chœurs qui déambulent, se dissolvent, échangent leur membres et chantent ;

- Lui et Elle, à un moment donné, qui interprètent les personnages du feuilleton radiophonique que la Mère écoute. Un jeu pathétique, excessivement théâtral dans le pire sens du terme. Les répliques sentimentales se succèdent jusqu'à atteindre tout ce qu'il y a de ridicule dans cette forme de spectacle largement diffusée.

On voit l'ombre de la première mère à côté de la radio, le feuilleton commence. Lui va vers Elle et joue

³Ibid., p. 72.

d'après la voix masculine du feuilleton, Elle joue d'après la voix féminine.

VOIX MASCULINE – Ma famille s'y oppose, María ; ma mère m'invente des histoires avec les filles de ma classe.... Mais c'est toi que j'aime... la seule chose qui compte, c'est l'amour.

VOIX FEMININE – Mais... qu'est-ce qu'ils ont contre moi ? Je suis pure et honnête. Tu le sais.

VOIX MASCULINE – Oui, je sais⁴

Comme le dit Carlos Reyes⁵ la pièce crée un double effet réceptif dans l'auditoire : d'un côté, la conscience de contempler une œuvre théâtrale et de l'autre, la répudiation des actions de la police. Il s'agirait donc d'observer minutieusement une expérience afin que sa critique produise un changement d'ordre pratique.

Nous trouvons les mêmes fonctions narratives de l'institutrice et des chœurs chez les détectives de *La Torture*. Dans cet épisode, comme dans les autres, les personnages sont moins importants que les situations. Une petite crise ménagère dégénère en violence meurtrière. Les détectives expliquent l'origine des troubles psychologiques du bourreau chargé de torturer les étudiants, les membres des syndicats et les révolutionnaires.

⁴Ibid., p. 74.

⁵ REYES, Carlos, *El teatro de Enrique Buena-ventura: el escenario como mesa de trabajo* (Prólogo), en: BUENAVENTURA, Enrique, Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977, p. 14.

PREMIER DETECTIVE – C'est un boulot de merde. Vous vous rappelez de Pepe ? Un jour il a commencé à vomir tout ce qu'il avait mangé. À la fin il vomissait du sang. Il avait un ulcère.

DEUXIEME DETECTIVE – Mais Juan semblait avoir l'habitude. Juan était comme le bigleux. Le bigleux, lui, il disait : c'est un métier comme la médecine ou la boucherie. Vous avez déjà vu un médecin ou un boucher tomber malade à cause des scrupules ? Juan faisait quatre ou cinq interrogatoires et après il faisait des blagues comme si de rien n'était⁶

Brecht insistait souvent sur le fait que dans le théâtre épique l'individu importait moins que la classe sociale qu'il représentait. C'est un théâtre de la lutte des classes dans lequel la destinée individuelle est étroitement liée à la destinée collective, dont elle est le symbole. On peut dire qu'en quelque sorte le sujet porte le masque de la classe sociale à laquelle il appartient. Cette réduction de l'importance dramatique de l'individu se manifeste dans les *Carnets* dans le fait que, mis à part quelques personnages secondaires dans *L'Institutrice*, aucun des personnages ne porte de nom. Souvent, ils sont désignés par leur fonction sociale ou institutionnelle, comme s'ils étaient réduits à ces étiquettes et en même temps en étaient les porte-paroles : Mère, Père, Docteur,

⁶ BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990, p. 27

Femme, Lui, Elle, Premier Camarade, Procureur, Secrétaire, Bourreau, etc. Pour Brecht, en effet, l'idée d'une volonté qui saurait imposer à son milieu sa tragédie ou ses exploits serait anachronique, plus proche d'une dramaturgie shakespearienne, par exemple. Outre cela, une volonté libre, détachée de toute contrainte, serait une idée presque ridicule dans le cadre du matérialisme historique, qui détermine l'homme par de puissants mécanismes qu'il méconnaît et qu'en conséquence il ne peut pas contrôler. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que toute tentative de changement soit vouée à l'échec. Au contraire, il s'agit de mettre en valeur le fait que toutes les interactions sociales, les hiérarchies économiques, etc., sont fondées sur un réseau complexe de causalités purement conventionnelles, et non sur des lois essentielles de la nature. Cette connaissance permet de comprendre l'inéluctabilité des phénomènes présents et la malléabilité des futurs.

Ainsi, Buenaventura nous présente des masques, des modèles dont le rôle leur est imposé d'avance. Cela est bien clair dans *La Perquisition*. Le Père ne trouve pas de travail car un lourd système bureaucratique est mis en place, la Mère est aliénée par le sentimentalisme des feuilletons radiophoniques, le Mari essaie de garder son poste en persécutant les syndicalistes, la Sœur

est accablée par la misère. Seul Lui essaie de trouver d'autres perspectives, d'entamer une lutte clandestine contre le système, mais ces efforts s'avèrent inutiles et finalement Elle sera condamnée à une vie précaire en prison.

À la lecture des *Carnets* on pourrait penser que Buenaventura est un auteur extrêmement pessimiste. Pourtant *Les Carnets*, plus qu'une œuvre née du désespoir, est une farce tragique qui fait appel à l'action à partir d'une radiographie crue de la situation politique et morale de son pays. En fait, son théâtre n'aurait aucune raison d'être s'il ne considérait pas la possibilité d'une transformation des institutions et des consciences. Si une sorte de lamentation parcourt les pages des *Carnets* c'est que les personnages incarnant un certain idéal de liberté sont drastiquement punis et les autres, la plupart, ne font rien pour y remédier. Buenaventura ne prétend pas nous faire tomber dans le jeu manichéen selon lequel les maux sociaux sont produits exclusivement par un groupe oppresseur. L'indifférent, lui aussi, est coupable, comme l'affirme Taylor :

The hope for decolonization doesn't lie in the oppressed assuring themselves that they are different from their oppressors, but in their scrutinizing what makes them the same

and to what degree they have internalized their oppressors⁷

En effet, la barbarie paraît se dérouler à huit clos. L'État frappe, la subversion frappe, le prolétarien subit en silence les conditions de marché imposées par le capitalisme. Au fond, ce qui unit Brecht et Buenaventura ne sont pas tant des pratiques théâtrales précises, mais la conviction que celles-ci seront un premier pas vers un monde autrement constitué.

⁷ TAYLOR, Diana, Destroying the evidence : Enrique Buenaventura, en Theater of crisis. Lexington: University press of Kentucky, 1991, p. 181.

Ouvrages cités

- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.
- Buenaventura, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990.
- ----- *Teatro y cultura*, Primer acto, vol. 145, 1972 p. 151-156.
- ----- *Teatro y política*, Conjunto, vol. 22, 1974, p. 90-96.
- ----- *¿Cómo se monta una obra en el TEC?*, Revista Letras Nacionales, No. 8, mai-juin, 1966, p. 28-32
- ----- *La denuncia* (1973), Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, Teatro inédito, (1997)349-414.
- ----- *De Stanislavski a Brecht*, Revista Mito, octubre 1958, nro 21
- ----- *El arte no es un lujo*, en Inaula. Medellín : Universidad Autónoma Latinoamericana, 1974, p. 31-43.
- Reyes, Carlos, *Teatro Inédito*, Bogotá : Imprenta Nacional, 1996.
- Reyes, Carlos, *Enrique Buenaventura, el dramaturgo*, Revista Letras nacionales, marzo-abril, 1965.
- ----- *El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo* (Prólogo), en: Buenaventura, Enrique. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977, 7-22
- Taylor, Diana, *Destroying the evidence : Enrique Buenaventura*, dans *Theater of crisis*. Lexington: University press of Kentucky, 1991, 181-203.
- Watson, Maida, *Enrique Buenaventura's theory of the committed theater*, Latin American Theater Review, mars-mai 1976, p. 43-47
- Osorio, Betty, *El legado de Enrique Buenaventura*, Revista de Estudios Sociales, no. 17, 2004, p. 107-112.
- Cardona Mario, *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo*. Rhéc, Vol 12, No 12, 2009, p. 105-121.
- Wallace, Penny, *Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno*, Latin American

Esta Revista se terminó de imprimir en los talleres de
Impression Offset Medellín
MMXV

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



Artesanos, precariedad económica e inestabilidad política neogranadina: de una sociedad estamental a una sociedad de clases^{*}

Federico Guillermo García Arjona^{**}

Resumen

En este artículo buscamos ofrecer una visión panorámica de la República de la Nueva Granada en las dos primeras décadas de su existencia, donde el artesano comienza a tomar preponderancia en el orden político, y exhibe un grado de injerencia sobre las decisiones económicas neogranadinas. Contextualizando rasgos políticos, económicos y sociales de la época señalada, generaremos un clima explicativo que logre dar cuenta de la aparición de sociedades de artesanos en la Ciudad de Santafé de Bogotá. Este recorrido lo construiremos con la intención de demostrar cómo la sociedad neogranadina, particularmente santaferña de la época señalada, fue la que hizo el tránsito de una sociedad estamental a una sociedad de clases.

Palabras clave: Artesanos, política, economía, Nueva Granada, sociedad estamental, sociedad de clases.

Abstract

This article will provide an overview of the first two decades of New Grenada Republic's existence, when the artisans began to gain prominence in political spheres and wield influence on New Grenada's economic decisions. By contextualizing

^{*} Este texto se inscribe dentro de la Investigación desarrollada por el autor *Movimiento Artesano, un Movimiento Social Primitivo*.

^{**} Candidato a Magister en Estudios Humanísticos por la Universidad EAFIT de Medellín.

political, economic and social characteristics of this period, this article will illuminate the environment that led to the emergence of artisan societies in the city of Bogota and demonstrate how the appointed society of Bogota transitioned from an estate society to a class society.

Key words: Artisans, politics, economy, New Grenade, class societies, estate society.

1. Introducción

El siete de marzo de 1849, Santafé amanecía bajo un cielo plomizo y triste, mientras que una ligera niebla se entremezclaba con una llovizna constante que acompañaría el día entero. En la Iglesia de Santo Domingo, primer claustro de los dominicos en las tierras neogranadinas, hacia las diez de la mañana, comenzaba la sesión conjunta de Senado y Cámara de la Nueva Granada. No habían pasado dos años desde que el presidente Mosquera pusiera la primera piedra del Capitolio Nacional, y habría que esperar hasta 1926 para que el congreso tuviera un espacio propio donde sesionar. Entonces, y mientras transcurría el medio siglo neogranadino, en la pequeña iglesia santafereña los senadores y representantes llenaban el recinto, las barras eran copadas por partidarios, quienes gritaban vítores a los dos candidatos fuertes que se disputaban la Presidencia de la República, en una elección que terminó quedando en ma-

nos del Congreso, en vista de no haberse logrado la mayoría necesaria en los comicios primarios. “¡Viva cuervo!”, gritaban los conservadores, “¡viva López!”, los liberales. Se trataba del político Rufino Cuervo, quien tenía el respaldo, casi absoluto de los conservadores, y del general, veterano de la guerra de independencia, José Hilario López, quien sí gozaba del total respaldo de los liberales. Un tercero en contienda, pero con nulas probabilidades era el Dr. José Manuel Gori, a quien habían candidatizado unos pocos conservadores en desacuerdo con la nominación de Cuervo para candidato. En fin, lo cierto es que las barras del templo estaban abarrotadas de adeptos, pero también de armas. Pistolas y puñales eran la constante. Si algo podía llamar la atención en aquella concurrencia era el predominio de dos públicos particulares: los estudiantes y los artesanos. Los segundos apoyaban a López, anti libre-cambista y proteccionista. Los primeros, aunque divididos, se sumaban más a los

liberales que a los cuervistas. Aquello no tenía antecedente en la joven república, incluso, y a futuro, un grueso de los primeros apoyaría a los segundos en la aventura política. Pero sobre todo, una nueva generación estaba apareciendo, la generación del medio siglo; las cosas parecían estar cambiando para la recién independizada nación.¹

Una situación así no tenía antecedentes, la República estaba tratando de sacudirse el sistema colonial, y dos asuntos iban de la mano con aquello, el orden político y el económico, a ello se le sumaba la condición de pobreza e inequidad que reinaba en la Nueva Granada, el poco reconocimiento internacional que tenía el país, las obligaciones económicas que había dejado la disuelta República de Colombia, pero además, una clase dirigente inexperta en el manejo del estado, sumado todo aquello a la revolución burguesa que se apoderaba de Europa.

1.1. Sociedades de Clases y Sociedades Estamentales

En vista de que situaremos el lugar transicional entre las *sociedades de clases y estamentales*, traigamos desde ahora este par de conceptos, para claridad del lector. Comencemos por

salvar que lo hacemos desde la sociología clásica, particularmente desde Weber. Y para señalar que se puede comprender por cada una de ellas, comencemos por afirmar lo que no es *una sociedad de clases*.

En una *sociedad de clases* no es posible que se vean monopolios, ni del Estado, ni de potencias foráneas, tampoco es viable la convivencia entre Iglesia y Estado, además, los poderes del antiguo régimen han sido superados, además, las *sociedades de clases* ya superan la acumulación originaria de capitales y suelen poner en el centro del mercado la mercancía como el asunto dinamizador de la economía. Luego, este es el modelo que asumimos de una *sociedad de clases*, veamos como funcionaría una sociedad estamental.

Afirma Weber que toda formación estamental “tiende a la apropiación monopolista de poderes señoriales y de oportunidades adquisitivas”², por lo demás, los estamentos solo pueden existir en economías de consumo de carácter *litúrgico-monopolista, feudal o patrimonial-estamental*³, afirma a su vez que las sociedades estamentales impiden la formación del mercado libre por su tendencia monopolista y porque allí

¹ Ver el relato de los hechos en: Cordovez M., José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá. -Compilación-* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. P. 113 a 119.

² Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económico. México, 2012. Pág. 246.

³ *Ibíd.*

se elimina la libre *disposición sobre la propia capacidad adquisitiva*⁴.

2. Economía, política y precariedad administrativa

Visto desde la legislación de los primeros años neogranadinos, el cambio más significativo que se dio para los artesanos fue la abolición de los gremios en la constitución de 1832, de allí se desprendieron disposiciones que afectaron el artesanado, sin embargo esa afección no se dio en un corto plazo. La intención de los neogranadinos era la de conformar una república que dejara a un lado las costumbres administrativas del Imperio Español, y construir una nación soberana e independiente⁵. Esa intención se reflejaba muy poco en los marcos legales propuestos entre la constitución de 1832 y los desarrollos legislativos de los períodos presidenciales de Francisco de P. Santander (1832 – 1837) y José Ignacio Márquez (1837 – 1841). Mucho menos en las acciones

gubernativas que asumieron en el mandato de Pedro Alcántara Herrán (1841 – 1845).

La ideología política liberal llevaba al presidente Santander a la aplicación, coherente, de posiciones que condujeran a la conformación de un Estado liberal, y en particular de un Estado nacional, sin embargo, las finanzas de la Nueva República no permitían que aquello fuera un proceso dúctil, y el presidente Santander terminaría por convertirse en un deliberado proteccionista. Por otra parte, el presidente Márquez, quien había acompañado a Santander en varias empresas políticas, y estuvo a su lado como vicepresidente, mantuvo siempre una postura paralela, enfocada hacia la protección de la producción interna (aunque esta producción fuese escasa), así lo demostró desde su discurso en la Convención Granadina (Bogotá a 21 de noviembre de 1831) y lo reafirmó en su posesión en 1837. Más allá de las posiciones económicas de los dos mandatarios, también se detecta una fuerte inestabilidad política dada en la transición entre las dos presidencias, que además sirvió para comenzar con alinderamientos políticos que repercutirían en la vida de la nación, incluso hasta nuestros días. Fue durante este mismo período cuando comenzó una guerra que partió de una medida económica y degeneró en un conflicto religioso, que además serviría, a la post-

⁴*Ibíd.* Pág. 146.

⁵ Incluso, yendo más a fondo, para muchos la intención se acercaba estrechamente a los ideales de la Primera República Francesa, como el de ilustración, así lo demuestra el discurso de posesión de José Ignacio Márquez, que más adelante veremos. O retrocediendo a épocas de la Gran Colombia, bastará con recordar los ideales de fraternidad, igualdad y libertad que corrían de boca en boca en los primeros años de independencia.

re, como acicate para la redacción de una constitución conservadora, la de 1843, bajo la presidencia de Pedro Alcántara Herrán. Esto podría ser resumido en una afirmación de Carlos Contreras que atañe a los ideales políticos y a la aplicación de los mismos cuando de economía se trata, en los procesos independentistas y de construcción nacional a lo largo de Iberoamérica “el problema de las guerras anticoloniales en el mundo parece ser que si bien ganaron los “buenos” (en la política) dichos ganadores eran en cambio los “malos” en cuanto atañía a la administración y conducción de la economía”⁶. De esto cada quien sacará conclusiones, pues quienes ganaron en la Nueva Granada fueron quienes luego se quedaron administrando.

Además de los hechos que mencionamos, y que veremos un poco más en detalle, dimensionaremos también el devenir de la década de 1840, cuando se tomaron medidas que tendieron a la implantación de un nuevo orden económico y contribuyeron, particularmente, con el fenómeno denominado por la historiografía co-

lombiana como la Revolución del Medio Siglo.

2.1. La Revolución del Medio Siglo

Este complejo evento puede verse, bien como parte de las consecuencias del movimiento artesano santafereño, bien como simultáneo al citado movimiento, o incluso, desde una óptica un poco más permisiva, puede pensarse que los artesanos son parte fundacional, pero a la vez resultante de la *Revolución del Medio Siglo*. Esto sería, si se asume que el fenómeno comenzó durante la primera presidencia de Mosquera y fue detonado por las medidas librecambistas, que, mientras empujaron la conformación de un movimiento artesano, fue ese mismo, el que precipitaría la mencionada revolución.

Sin embargo, y ciñéndonos al canon historiográfico, *La revolución del medio siglo* es el período histórico que vive Colombia entre 1849 y 1854. Francisco Gutiérrez prefiere llamarle “transformaciones de mitad de siglo”⁷, mientras que María T. Uribe la denomina

⁶Contreras C., Carlos. *El Legado Económico de la Independencia del Perú*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2010. P. 12. Sin embargo, en el caso colombiano, nos atrevemos a pensar que la primera parte de la afirmación no es suficientemente precisa, más bien, ganaron los que tenían un discurso políticamente correcto, y que sonaba acorde con los deseos del grueso poblacional.

⁷Gutiérrez, Francisco. *Curso y discurso del movimiento plebeyo, 1849 / 1954*. Bogotá: El Áncora, 1995.

Hobsbawm, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1872*. Barcelona: Crítica, 1998. P. 23.

como “coyuntura de mitad de siglo”⁸. Este es un período que abarca la elección de José Hilario López, la guerra civil de 1851, la redacción de la constitución de 1853, la abolición de la esclavitud y de la alcabala, las guerras entre los estados, la puesta en marcha de un modelo de Estado Federal en la Nueva Granada, la entrada en vigor de medidas tendientes a la implantación formal del capitalismo, particularmente el libre-cambio, el golpe de estado a la presidencia de José María Obando por parte de José María Melo, y la caída del régimen de éste último en diciembre de 1854.

Dados los elementos que pueden encontrarse en los prolegómenos de los eventos enumerados en el párrafo anterior, preferimos denominar a todo aquello como revolución, pues efectivamente cambian las estructuras del establecimiento luego de la sucesión de eventos que hacen parte del citado fenómeno.

2.2. Algunos elementos de juicio

Haciendo un barrido de las posiciones sostenidas por el grueso de los autores que han dedicado su pluma al siglo XIX colombiano, y si bien se pue-

den ver teorías disímiles en la inmensa mayoría de asuntos atinentes a la conformación de la nación, hay algo en lo que todos concuerdan, y suelen hacerlo con cifras en la mano: durante el segundo cuarto del siglo XIX, la nación estaba en quiebra⁹. Como lo señalan María Teresa Uribe y otros, la búsqueda de un modelo político y económico confundía, pero sobre todo enfrentaba a las élites, quienes además sobreponían los propios intereses a los de la nación; el imperio de la ley era escaso y difícil de aplicar por las dimensiones del territorio y la poca infraestructura que había¹⁰. Además, y como resultado del crisol de rasgos culturales, indígenas, africanos, ibéricos, y todo lo que de allí resultó, no existía una cohesión cultural que llevara a la rápida conformación de una identidad nacional. En todo caso, se trataba de un país naciente que había afrontado

⁹ Ver: Kalmanovitz, Salomón. *Nueva Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Taurus, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2010. En especial: Capítulo III, *la independencia y la economía en el siglo XIX*, págs. 65 – 85.

¹⁰ Ver: Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987; Guerra V., Sergio. «Valoración de la Revolución del Medio Siglo en Colombia. (1848 - 1854).» *Casa de las Américas*, n° 53 (Noviembre - Diciembre 1985): 55 – 62; Kalmanovitz, Salomón. *Economía y Nación*. Bogotá: Siglo XXI, 1985. P. 102; Urrutia, Miguel. «El Sindicalismo durante el siglo XIX.» En *La Nueva Historia de Colombia*, 529 - 597. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. P. 531.

⁸ Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987. P. 103

una guerra de independencia costosa, lo que implicó que todos los recursos económicos, así como la casi totalidad de sus gentes, se enfocaran en el exclusivo fin de obtener la independencia, incluso de combatirla¹¹.

Los elementos económicos y políticos que sirvieron como prolegómeno para la revolución del medio siglo los encontramos desde la presidencia de Santander y en las sucesivas. El debate central que se da desde la economía es en torno a cuál camino seguir para desarrollar las relaciones comerciales entre la Nueva Granada y el exterior, esta discusión tiene un punto nodal: la implantación, o no, de un sistema libre-cambista versus uno proteccionista. Sin embargo, alrededor de ese tema central giraban otros, en particular dos:

1. una deuda externa contraída por la Nueva Granada al momento de negociar las partes correspondientes de los empréstitos adquiridos en el proceso de independencia, al lado de Ecuador y Venezuela,
2. un sistema tributario incongruente e inestable que no generaba, ni la confianza necesaria para la inversión extranjera, ni mucho menos lograba

recaudar lo suficiente para que el Estado respondiera por sus obligaciones.

Ahora, si la atención estaba centrada en el debate económico mencionado, éste era finalmente matizado por realidades políticas de a puño, que eran las que enmarcaban a la Nueva Granada. Incluso, parecería que las fuerzas en disputa no eran más que los generales de la independencia peleándose, no por un modelo, sino por un pedazo de lo que denominaban patria. Así, y dando carácter político a la discusión sostenida en sintonía con lo económico, identificamos tres lastres políticos que compliaban el devenir de los primeros años de la República:

1. las élites, o criollos ricos¹², en cualquier caso sobreponían sus intereses particulares a los colectivos. Sin importarles mucho que se trataba de construir una nueva nación.
2. un centralismo administrativo débil e incapaz de aglutinar las fuerzas necesarias para generar cohesión regional.
3. importación de modelos económicos y políticos, y finalmente de aplicación para generar un entorno y orden social, inaplicables en un territo-

¹¹ No puede desconocerse la campaña que enfrentó Nariño, en contra de las comunidades indígenas asentadas en el suroccidente. Así mismo, la resistencia que se hacía desde la Audiencia de Quito, y la que se daba desde algunos puntos de la geografía que se alejaban del ideal independentista.

¹²Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987. P. 50, 75

rio que no cuenta con las fortalezas de una economía de metrópoli.

Todo esto no encuentra su justo límite, sino hasta precisar que se trata de un territorio con disimilitudes profundas entre sus habitantes. En un principio el asunto étnico por la arremetida poblacional foránea, peninsular y luego africana, luego con el bricolaje cultural que se genera al pasar de los siglos. Un sin número de rasgos culturales centenarios de comunidades aborígenes se terminaron por entremezclar con lo venido de tierras lejanas. Súmense a las nuevas comunidades aparecidas de la interacción intercultural el aislamiento generado por la pobre infraestructura y la difícil geografía; grupos humanos que terminaron por convertirse en comunidades por la fuerza de las distancias o las dificultades de desplazamiento.

2.1.1. Una deuda heredada e impagable

Al momento de disolver la primera República de Colombia (también conocida como Gran Colombia, 1819 – 1831), que tenía en su haber los territorios de la Capitanía General de Venezuela, la Real Audiencia de Quito y el Virreinato de la Nueva Granada¹³,

¹³ En sentido estricto se trataba de la unión establecida entre la Tercera República de Venezuela y el Virreinato de la Nueva Granada en 1819, y luego la adhesión de la Provincia Libre de Guayaquil en 1822.

además de las reparticiones territoriales fue necesario repartir las deudas que se habían contraído con las metrópolis extranjeras que habían financiado la independencia. Lo cierto es que aquella repartición no fue la más ventajosa para la Nueva Granada, pues se tomó la decisión de resolver las cosas de tal manera, que no se entrara en conflictos con los nuevos vecinos, y se asumió la mitad de la deuda, en razón a la cantidad de población:

“La Nueva Granada reconoció 50 unidades del monto de la deuda extranjera, activa i consolidada, 28 i media Venezuela i 21 i media el Ecuador”¹⁴. ...base gravosa para la Nueva Granada, por ser su poblacion iguala la del Ecuador i Venezuela juntamente”.¹⁵

Esta condición era ya un lastre para la nueva república, que sin tener una fuente de financiación estable, ni un sistema tributario efectivo, y mucho menos una estructura productiva, debía responder una deuda, mientras se veía en la obligación de contraer otras más para poder financiar el nuevo proyecto de Nación.

2.1.2. Inestabilidad tributaria

¹⁴Samper, José M. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada. Desde 1810, I especialmente de la administración del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, 1858. Pág 219.

¹⁵Ibíd. P. 220.

La cuestión sobre el tipo de impuesto que debía aplicarse en la Nueva Granada, estuvo en el centro de la discusión entre comentaristas y políticos los primeros años de la República. Igualmente, la construcción del sistema tributario reflejó el deseo de crear una ruptura con el antiguo régimen colonial. Se pretendía abolir el tipo de contribución que se daba en los tiempos en que la metrópoli gobernaba desde la península, pero no para dejar aquello en el olvido, sino para darle paso a la aparición de otro tipo de contribución. Así, la tributación no desaparecería, se transformaría. Surgía la pregunta, inicialmente de quienes no estaban muy conformes con la independencia, y luego de las capas más pobres de la población, que eran la inmensa mayoría: ¿qué se ganó con la independencia si debemos seguir pagando impuestos? Ésta, sin duda, era una prueba de fuego para el nuevo Estado, ser capaz de recoger la tributación implicaría demostrar que el régimen administrativo estaba consolidado.

Por otra parte, la nueva clase política tenía como precepto que para darse la existencia de la nueva nación y a su vez pudiera tenerse un gobierno sólido que garantizase el pacto social, la

coherencia de las rentas públicas era fundamental¹⁶.

Santander, por su experiencia como vicepresidente, había tomado consciencia de la importancia del tributo, pero por su ejecutoria como presidente parecía estar más convencido del empréstito y de la inversión extranjera. Este tipo de posiciones ambivalentes llevaba a que, mientras en el Congreso de Cúcuta se aprobaba una disolución de los resguardos, Santander, estando en la vicepresidencia aparecía como apoyando la misma, a pesar de su desacuerdo con ella. O que, al momento de ser presidente de la República, apareciera como si él hubiese reemplazado un viejo impuesto colonial, por otro más duro, lo cual no era exacto, de acuerdo con Bushnell¹⁷. De hecho el cambio fiscal fue tan escaso que, salvo lo referente a los resguardos, de donde se esperaba sacar algo de provecho, la fijación de montos para tributación, así como los “monopolios estatales continuaron vigentes hasta mediados del siglo XIX”¹⁸. Y no podía ser de otra manera, pues más allá del empréstito o la exportación de oro, no había otras fuentes de finan-

¹⁶Camacho R., Salvador. *Escritos Sobre Economía y Política*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. P. 20.

¹⁷Bushnell, David. *Ensayos de Historia Política de Colombia. Siglos XIX y XX*. Medellín: La Carreta., 2006. P. 21.

¹⁸Mcgreevey, William Paul. *Historia Económica de Colombia*. Traducido por Haroldo Calvo Stevenson. Bogotá: Uniandes, 2015. P. 49.

ciación. El impuesto que se cobraba a las importaciones, por ejemplo, no varió substancialmente hasta 1843, salvo en 1830 que hubo un leve descenso de los aranceles, por cuenta de las presiones inglesas¹⁹.

Muchas veces, las peleas se trenzaban en torno al tipo de carga impositiva, si directa o indirecta, o si la alternativa era buscar la unificación de todos los impuestos en una contribución directa, en palabras de Salvador Camacho Roldán:

“Que el rico pague en proporción a su riqueza, y el pobre habida consideración a su miseria; el soltero más que el casado; el padre de familia menos que el que no tiene hijos; la mujer menos que el hombre; el joven más que el anciano; el niño menos que el adulto; el ocioso usurero menos que el trabajador...”²⁰

Para Camacho Roldán, esas eran las bases de la convivencia y de la justicia. Y no muy lejos de él se encontraba la posición de Francisco Soto, quien ocupó la Secretaría de Hacienda de Santander. El Dr. Soto estaba convencido de la importancia del impuesto directo y único, de hecho, parecía ser aceptado además, como verdad científica, pero,

"en su opinión, no debían acometerse reformas radicales en los momentos en que la República empezaba apenas a restablecerse de la crisis fiscal causada por los acontecimientos políticos; por eso resistió con tenacidad la supresión de la alcabala, rechazó como prematura la unidad del impuesto, i sostuvo, a su pesar, los monopolios existentes."²¹

La posición de Soto frente al mantenimiento del orden tributario colonial la podemos comprender desde una afirmación de Bushnell, quien dice que Santander no sostuvo posiciones controversiales, para no meterse en problemas pues había quedado aleccionado con la cárcel y el exilio.²² Así, Santander aplicaría una suerte de proteccionismo moderado sin bajar los aranceles²³.

Otra de las controversias que dividía a la clase política en torno a la economía era la relativa al diezmo. Para Camacho Roldán, la sola existencia del diezmo generaba inequidad y pobreza, pues pauperizaba el valor de la tierra, llevando a que muy pocos se adueñen de grandes extensiones de tierra, impidiendo que aparezcan agentes productivos que vitalicen el campo; así las cosas, Don Salvador afirma que esa con-

¹⁹ Ibídem. P. 43.

²⁰ Camacho R., Salvador. *Escritos Sobre Economía y Política*. Op. Cit. P. 25.

²¹ Samper, José M. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada*. Op. Cit. Págs. 211 - 212.

²² Bushnell, David. *Ensayos de Historia Política de Colombia*. Op. Cit. P. 119.

²³ Ibídem.

dición de desigualdad se generaba porque pagar una décima parte de una cosecha, como contribución es igual a pagar la décima parte del capital empleado²⁴.

Para José María Samper, el sistema tributario neogranadino no era más que la continuación del que se había aprobado desde 1821 para Colombia, y por consiguiente, seguía siendo el mismo que habían incorporado las instituciones coloniales borbónicas. En el relato de Samper se detecta, en general, concordancia con las afirmaciones que pueden recogerse de Camacho Roldán o Cordovez Moure, entre otros:

“El monopolio i el privilegio, en su mas lata [alta] significación, resumian todo el mecanismo rentoso. Monopolio en la sal, en el tabaco, en las minas, en los aguardientes, en los naipes, i en casi todos los objetos de la industria nacional; i privilegios para cobrar diezmo, primicias, peajes, pontazgos, pasajes &.^a -Contribucion por nacer, por casarse, por morir, por trabajar, por viajar, por habitar una casa, por abrir una tienda, i por todas las operaciones de la vida! Tal era el sistema rentoso de la Nueva Granada en 1835, i tal continuo siendo con ligeras diferencias hasta 1850.”²⁵

²⁴Camacho R., Salvador. *Escritos Sobre Economía y Política*. Op. Cit. Pág. 25.

²⁵Samper, José M. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada*. Op. Cit. Pág. 236.

Sin embargo, debemos señalar que Samper pasa por encima de algunos asuntos:

1. No tiene en cuenta el ajuste que se hace a los aranceles en varias ocasiones, 1830, 1835, 1844 y 1847. Aranceles que finalmente mostrarán una tendencia al alza.
2. Omite la abolición de los gremios en la constitución del 1832.
3. Para Samper, el gobierno de Mosquera no marca un cambio substancial en el orden tributario de la nación. En este punto debemos decir, que si bien el cambio definitivo puede detectarse en la presidencia de José Hilario López, bajo el mandato de Mosquera comienzan los vientos de cambio.

La discusión sobre la carga impositiva y el asunto tributario en la Nueva Granada, lleva aparejado un punto nodal para nuestra investigación: libre cambio y proteccionismo. Las posiciones eran encontradas y podrían resumirse desde dos orillas; eso sí, cada una con una enorme carga ideológica, religiosa y económica. Por una parte estaban los que creían que había que incentivar un mercado interno, alimentado entre otras cosas por la artesanía local neogranadina, y bloquear las posibilidades de importaciones en masa de mercancías que le hicieran competencia a lo nacional, contrapuestos a esta posición, estaban quienes creían en un esta-

do liberal que permitiera la importación de manufacturas sin imponer grandes aranceles, dejando a un lado la producción nacional para dedicar la mano de obra a la extracción de recursos minerales y la agricultura.

Para historiadores como Francisco Gutiérrez y otros²⁶, en cada una de esas orillas y con posiciones contrapuestas, podían ubicarse:

- A favor del proteccionismo: los artesanos presionados por el alza de los aranceles, y quienes comienzan a sentir el afán de consolidarse como alguna suerte de sociedad de ayuda mutua para ejercer influencia sobre el Estado.
- A favor del libre cambio: Las élites conformadas por comerciantes, y para quienes la caída del arancel repercutía en la prosperidad de su negocio, que era particularmente exportador.

La política económica que se venía implantando desde la creación de la Nueva Granada, y a lo largo de la década del treinta, correspondiente a las presidencias de Santander y Márquez, era de corte proteccionista, eso no

obstó, para que en 1836 apareciera un primer pronunciamiento de los artesanos en contra de cualquier posibilidad de una baja arancelaria²⁷.

Sólo hasta 1844 hay una baja ostensible en el valor de los aranceles, y al ver la progresión del impuesto cobrado a las mercancías extranjeras para entrar al país, sí nos encontramos con que hay una clara tendencia a la baja del mismo, entre la tasa arancelaria que se cobraba para mediados de la década del treinta y la que se plantea en la ley orgánica de importación del 14 de junio de 1847. Ver cuadro 1.

Sí es necesario hacer una anotación respecto a las cargas impositivas y las tendencias políticas que se daban en la Nueva Granada para el segundo cuarto del siglo XIX. Mientras en la presidencia de Santander, que se decía liberal, el proteccionismo fue una constante, y siguió siendo de esa manera en la presidencia de Márquez, donde la ideología se apartaba un poco del liberalismo santanderista; el libre cambio comenzó a imponerse desde las presidencias conservadoras de Alcántara y Mosquera. Es con éste último, que el viraje hacia el liberalismo radical comienza a darse, pero es también, cuando el país vive un primer viento de desarrollo.

²⁶ Esta postura puede verse como un acuerdo dentro de la historiografía colombiana dedicada al tema de los artesanos, particularmente en las investigaciones del último cuarto del siglo XX. Donde más se ve resaltada es en: Gutiérrez, Francisco. *Curso y discurso del movimiento plebeyo, 1849 / 1954*. Bogotá: El Áncora, 1995; Guerra V., Sergio. «Valoración de la Revolución del Medio Siglo en Colombia. (1848 - 1854).» *Casa de las Américas*, n° 53 (Noviembre - Diciembre 1985): 55 - 62.

²⁷ Polo B., Sandra. «Los artesanos bogotanos y el antilibrecambismo 1832-1836.» *Historia y Sociedad*, n° 26 (2014): 53-80.

Cuadro 1. Comparativo del impuesto de ingreso al país, de algunos productos entre 1835 y 1844.¹

Mercancía	Arancel 1835*		Arancel 1844**		Arancel 1847 a 1853***		
	Pesos	Cantidad	Centavos de Peso	Cantidad	Reales y centavos****	Igual en pesos	Cantidad
Caballos de madera para muchachos	10.00	Unidad	315	Unidad	25.00	3.125	Unidad
Hamacas de lino, cáñamo o algodón	30.00	Unidad	940	Unidad			
Manteca de vaca o mantequilla	12.00	Quintal	726	Quintal	32.00	4	Libra
Pólvora	30.00	Quintal	1315	Quintal	0.80	0.1	Libra
Sillas de todas clases y figuras	60.00	Docena	1830	Docena	60.00	7.5	Docena
Tejas de Barro	6.00	Ciento	263	Ciento	18.00	2.25	Ciento
Trajes de niños y niñas sin bordar	12.00	Unidad	426	Unidad			
Trajes hechos para mujeres de cualquier tela	40.00	Unidad	2220	Unidad			
Zapatos para hombre y mujer de todas clases y tamaños	2.00	par	146	Par	3.00	1	Par
Zapatos para niños de todos los géneros y tamaños	1.00	par	86	Par	1.00	8	Par
Bujías de cera	0.75	Libra	28	Libra	0.40	3.2	Kilogramo
Almohadas de cama o sofá	2.00	Una	71	Una	5.00	0.65	una
Armaduras o cuadros de madera para espejos o láminas	1.00	Vara	35	Vara	2.50	0.31	Vara
Baldes de madera	7.20	Docena	255	Docena	10.00	1.25	Docena
Baldes de cuero	9.00	Docena	320	Docena	24.00	3	Docena
Calzadores o descalzadores	3.00	Docena	106	Docena	8.00	1	Docena
Juguetes de madera, cartón, estaño o cualquier otra materia	1.50	Docena	46	Docena	3.00	0.37	Docena

¹ Para la confección del Cuadro I, se utilizaron productos que eran fabricados en la Nueva Granada, por mano de obra artesana.

Fuente: comparativo hecho por el autor, con base en:

- Ley Sobre Importación dada el 24 de mayo de 1844, y firmada por el Secretario de Estado del Despacho de Hacienda, Juan Clímaco Ordóñez.
- Resolución del 16 de julio de 1837, firmada por el Secretario del Despacho de Hacienda S. Burgos. Que reglamenta el artículo 16 de la ley del 5 de junio de 1834. Además aquí se reafirma el derecho de alcabala. Esto todo con arreglo al decreto del 21 de enero de 1835.
- Y Ley del 14 de junio de 1847, orgánica del comercio de importación. Firmada por el Secretario del Despacho de Hacienda Florentino González. A esta ley se le incorporaron adendas en 1849 y 1853.

*Arancel con arreglo al decreto del 21 de enero de 1835, ratificado el 16 de junio de 1837

**Ley sobre importación del 24 de mayo de 1844

*** Ley del 14 de junio de 1847, adicionada con la ley del 2 de junio de 1849 y adicionada con la Ley del 27 de mayo de 1853.

****Un Real de Plata equivalía a la octava parte de un Peso de Plata.

2.1.3. Del débil centralismo al intento del Estado Nación

Uno de los puntos álgidos en la conformación de los estados nacionales, es el de establecer un régimen administrativo fuerte, pero a la vez centralizado. De manera inveterada, la discusión sobre el carácter capitalino de Bogotá se ha dado, como crítica desde los círculos regionales y como defensa desde la centralidad bogotana. Pero aquello no es una discusión, ni vana ni que pueda ser fácilmente dirimida. Así, el carácter de centralidad que se ha querido dar a Santafé de Bogotá sí debe ser tomado con algo de cuidado, pues es una de las determinantes que se dieron en la situación política y económica de la Nueva Granada. Incluso, la situación de los artesanos santafereños fue muy diferen-

te a la de aquellos ubicados en la periferia¹.

La aspiración de los criollos independentistas era la de conformar un Estado Nacional, en la acepción clásica de la palabra, es decir una “entidad étnica y lingüísticamente homogénea”². Pero además, e intentando seguir el camino de los ideólogos de la revolución norteamericana, tenían la resolución de combinar el Estado Nación con

¹ Un análisis de la relación entre centro y periferia, o capital y regiones, se puede leer desde la obra de María T. Uribe, en particular el trabajo que publica junto a Jesús María Álvarez, sobre el poder y la conformación de la nación. Allí, desde la sociología histórica se hace un fuerte cuestionamiento al carácter republicano y nacional de la Nueva Granada, desde la perspectiva de la sociología histórica: Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Op. Cit. 1987. Véase, en particular el capítulo 2, sobre la incapacidad del estado para definir una política económica de carácter nacional.

² Hobsbawm, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1872*. Barcelona: Crítica, 1998. P. 180.

la economía nacional³. En palabras de Jaime Jaramillo Uribe, el “Estado-nación para formarse y consolidarse requiere una economía y un mercado nacionales”⁴, y lo mismo en términos del comercio y los mercados internacionales, y para administrar aquello era indispensable una centralidad administrativa, lo suficientemente sólida para ser respetada y respaldada desde los lugares más lejanos de ese Estado Nacional en formación.

Desde la constitución de 1832, que dio paso a la conformación oficial del país que devendría en República de Colombia, Bogotá fue proclamada como capital, las autoridades civiles y militares así lo reconocían, sin embargo, durante el siglo XIX, no puede detectarse un “centro de poder que aglutine a las regiones y dirima las recíprocas contradicciones”⁵, esto se reflejaba en que los Estados o Provincias (según el carácter constitucional que tuvieran en determinado momento), manifestaban constantemente sus intenciones separatistas.

2.1.3.1. Ingresos, inversión y pobreza

La inversión en infraestructura no era un aliciente al desarrollo regional, incluso, la inversión había decaído con relación a las ejecutorias en infraestructura de la administración española. El dinero invertido por España en sus colonias americanas, hacia finales del siglo XVIII, era claramente inferior al ingreso que cada colonia producía, en el caso de la Nueva Granada, llama la atención que el porcentaje de inversión es el más alto proporcionalmente, mientras que se trata de una de las colonias menos productivas para España. La baja productividad y la baja inversión, no serían una situación que cambiara significativamente con la independencia, y solo se revertiría con el primer gobierno de Mosquera. En un cuadro comparativo levantado por Alexander Von Humboldt en 1811, y ajustado por William Paul McGreevey hacia el comienzo de la década de 1970, puede verse como la Nueva Granada era la más pobre⁶ de las colonias:

³ Ibídem. P. 179.

⁴ Jaramillo U., Jaime. «Problemas de la Formación del Estado. Nación en Colombia.» En *Historia Sociedad y Cultura. Ensayos y conferencias.*, de Jaime. Jaramillo U., 92 - 99. Bogotá: Universidad de los Andes, Ceso., 2002. P. 93.

⁵ Kalmanovitz, Salomón. *Economía y Nación. Op. Cit.* P. 95.

⁶ Debe tenerse en cuenta que, si bien la ubicación de la Nueva Granada la sitúa por encima del Río de la Plata, este último era un activo centro comercial que obtenía ingresos paralelos del contrabando. Su lejanía de la metrópoli le impedían a ésta ejercer los mismos controles que sí podía ejercer sobre ciudades como La Habana y Cartagena.

Cuadro 2. Finanzas reales para Hispanoamérica a finales del siglo XVIII. Cifras en millones de pesos.

Virreinato	Ingresos	Gastos	Neto
Nueva España	20,0	14,0	6,0
Perú	4,0	3,0	1,0
Rio de la Plata	3,0	2,2	0,8
Nueva Granada	3,8	3,2	0,6
Total*	30,8	22,4	8,4

Fuente: McGreevey, William Paul. *Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Uniandes, 2015. P. 40

* McGreevey señala que se dejan por fuera las colonias que no dejan ningún ingreso neto para España.

De acuerdo con la conclusión que McGreevey obtiene del cuadro de Humbolt, la balanza comercial de la Nueva Granada con respecto a España, tiene un negativo de -\$0,7 millones, en contra de la metrópoli. Desde ese punto de vista no pueden ser culpados los administradores de la Nueva Granada, pues, ni la infraestructura estaba construida, ni había con que hacerlo. El gasto público aumentó entre 1800 y 1822 para soportar los costos de la guerra de independencia, a partir de 1822 cae a menos de un 5%⁷, esa cifra muestra una

⁷Kalmanovitz, Salomón. «Consecuencias Económicas de la Independencia en Colombia.» *Revista de Economía Institucional* 10, nº 19 (2008): 207 - 233.

tendencia al alza (Gráfica 1), sin embargo, coincide con la Guerra de las Supremos, que llevó a que se aumentara el gasto público, y de nuevo cae, mostrando recuperación, solo hasta el último cuarto del siglo XIX.

Si a lo anterior le sumamos el PIB por habitante que había en la Nueva Granada durante los primeros tres cuartos de siglo (Cuadro 3), nos encontramos con que, en efecto, se trataba de una economía en quiebra, con un gobierno que no podía hacer un gasto considerable, entre otras cosas porque la capacidad crediticia había quedado bloqueada por el incumplimiento de las deudas iniciales adquiridas con Inglaterra⁸, reflejando todo aquello una sensible debilidad estatal.

Gráfica 1: Gastos del gobierno, en proporción porcentual al PIB del país.



Fuente: Kalmanovitz, Salomón. «Consecuencias Económicas de la Independencia en Colombia.» *Revista de Economía Institucional* 10, nº 19 (2008): 207 - 233.

⁸Ibidem.

Ahora, sí había un renglón que seguía teniendo el mismo peso que en la colonia (tanto ante como después de las reformas borbónicas), e incluso incrementaba su producción: la minería de oro. Sin embargo, entre los gastos de funcionamiento del Estado, la ambición de las élites centralistas y el mantenimiento del ejército, impedían que hubiera un crecimiento efectivo del PIB por habitante.

Si bien el cuadro 2 nos da una idea sobre la producción, y el cuadro 3 sobre el ingreso, podemos pensar que las cosas, desde el punto de vista económico, al pasar de la colonia a la república parecen empeorar; de hecho, la contracción del PIB para la Nueva Granada, entre 1800 y 1850 es equivalente a un 11%⁹. Y hay que tener en cuenta otro elemento, y es que en 1800 se trata del PIB total de la Capitanía de Venezuela, la Audiencia de Quito y la de Santafé. Es decir que podría ponderarse la cifra si se tiene en cuenta que para 1850 ya se trataba de un territorio consolidado.

⁹Kacef, Osvaldo. Gerchunoff, Pablo. *Institucionalidad y Desarrollo Económico en América Latina*. Documento Proyecto. CEPAL, Santiago: Naciones Unidas, 2011. P. 56.

Cuadro 3: PIB por habitante, comparativo con otras naciones que llevaron su proceso de independencia en simultanea con Colombia. Cifras expresadas en dólares americanos de 1985.

País	1800	1850
Argentina	N.R.	874
Chile	N.R.	484
México	450	317
Colombia	312	262

Fuente: Kalmanovitz, Salomón. «Consecuencias Económicas de la Independencia en Colombia.» *Revista de Economía Institucional* 10, n° 19 (2008): 207 – 233.

2.1.4. Las exportaciones no eran una opción

Ante la realidad de ruina, miseria y endeudamiento descrita, en la búsqueda de alternativas siempre aparecían las exportaciones. Convertir a la Nueva Granada en un país exportador, para seguir el camino de las potencias emergentes de la época (Alemania, Holanda, Inglaterra...), y hacer del sector exportador el renglón de ingresos que sacaría de la crisis al país, comenzaba a plantear preguntas que resultaban incómodas: ¿Qué producir? ¿En dónde? ¿Quiénes lo deben producir?... Ya era un hecho que las bonanzas de oro iban y venían, pero también que la producción de este metal terminaba sufragando los gastos de las mismas provincias. El debate sobre los impuestos ya se había puesto sobre la mesa y no era suficiente

lo que se recaudaba con relación al esfuerzo que debía hacer el Estado para recaudarlo.

La propuesta sobre una economía agroexportadora se abre, y por allí también comienza a perfilarse el rechazo hacia la posibilidad de una producción manufacturera artesanal. Pero lo que nos atañe ahora es establecer por qué no funcionó tal economía. María T. Uribe insiste en la poca relevancia de las exportaciones agrícolas, pero reconoce la importancia que los productos de la tierra tenían para el mercado interno¹⁰. Kalmanovitz¹¹, en un análisis un poco más pormenorizado, asegura que el fracaso del comercio venía desde la primera década del siglo XIX, y afirma que la caída del sector exportador se debe a:

1. Debilitamiento de los Consulados locales.
2. Pérdida del comercio centrado en Cádiz.
3. Contracción de la economía europea, pues hasta 1850 el continente estuvo en guerra.
4. Caída de los precios del café y el cacao en la década de 1820.

¹⁰Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Op. Cit. Pags. 33 y 34.

¹¹Kalmanovitz, Salomón. «Consecuencias Económicas de la Independencia en Colombia.» *Op. Cit. P.* 207 - 233.

Como consecuencia de lo anterior, las exportaciones, durante la primera mitad del siglo XIX, cayeron un 42%¹².

En los términos expuestos, el intento de convertir a la Nueva Granada en una nación exportadora de productos agrícolas y destinados a surtir la industria primaria europea, estaba condenado al fracaso, al menos en los tempranos años de formación de la república.

3. Conformación de élites

Quienes tomaban las decisiones sobre la economía y la política del país eran las élites. Sin embargo, el hecho de ser élites no las hacía preparadas para la conducción y cimentación de un nuevo Estado. Se trataba de capas de la población que habían conseguido fortuna desde la administración colonial, o que se habían hecho a un nombre y a un capital, así fuera modesto, en las guerras de independencia; en algunos casos por sus servicios como agentes de la causa, en otros por la vía del comercio. Las élites tenían intereses disímiles, dependiendo de la actividad económica que desarrollaran. Sin embargo, podemos distinguir dos tipos de élites neograndinas en función de sus intereses.

¹² Ibídem.

a. Élite conformadas por comerciantes y banqueros

Se trata de una élite conformada ya entrado el siglo XIX, y cuyas fortunas se consolidaron alrededor del proyecto de independencia o del comienzo de la vida republicana. Su formación no había sido la más completa, incluso fue precaria, pues carecieron de los medios para ser parte de una tradición ilustrada, o para acceder a una educación de buena calidad (para la época).¹³

Estuvieron motivadas por influenciar la creación de un Estado que les ofreciera libertades para la importación y distribución de mercancías. Dentro del orden impositivo, lo deseable para ellos era las bajas tasas arancelarias para las mercancías manufacturadas en el exterior; así como el fomento de un sistema financiero que reemplazara las viejas casas comerciales para proceder con el montaje de un orden bancario. Así, se trataba de un grupo integrado por comerciantes y prestamistas, los segundos se convertirán en banqueros.

Para esta élite, el asunto del progreso no estaba en discusión. El país debía entrar en la economía mundial, estar a la par de las naciones europeas e industrializarse. Así mismo, las obras

públicas debían estar centradas en la construcción de vías de comunicación que facilitaran el intercambio de mercancías, el desarrollo de medios de transporte, puertos y ferrocarriles.

Los comerciantes y banqueros no estaban a favor de la esclavitud, pues todo lo que implicase servidumbre derivaría en el menoscabo de la mano de obra, y aquello generaría una barrera para los fines de modernización que debía tener el Estado.

Lo más resaltable de estas élites de comerciantes que solían ser parte de la ideología santanderista (que luego devendría en ideología liberal), es la radicalización de su postura mental pues terminarían por convencerse de que la economía debía controlar al Estado, mientras que éste debía estar al entero servicio de la economía.

Por su concepción del mundo, enraizada en un sistema de producción, los comerciantes y banqueros estaban interesados en que el proceso de entrada del país al sistema capitalista se acelerara. Esto tenía otra consecuencia en el orden de lo religioso, y fue que, en muchos casos, se ganaron el repudio de la iglesia, que condenaba prácticas como la usura.

Así, caracterizamos esta élite como: compuesta por comerciantes y banqueros, liberales, librecambistas, creyentes en el capitalismo y en una acumulación de capitales que trascienda

¹³ Claro está, que una minoría de la élite terrateniente, que cambió su modo de sustento pasó a ser parte de esta élite de comerciantes y banqueros.

la simple acumulación originaria, y que buscaba poner a las mercancías en el centro del sistema económico.

b. Élite conformadas por terratenientes

En la Nueva Granada se había formado una pequeña aristocracia terrateniente. A diferencia de la élite ya mencionada, esta tenía una tradición de riqueza más arraigada, lo que le había permitido, en muchos casos, salir del país, o acceder a una mejor educación. Contrario a los comerciantes y banqueros, éste era un grupo ya conformado. Por otra parte, algunos de los miembros de esta élite habían sido parte de la administración colonial, lo que no los hacía ajenos a la vida política.

Ahora, al referirnos a ellos como terratenientes, no lo hacemos con la intención de señalar, exclusivamente, a familias potentadas por tener una riqueza compuesta por títulos de propiedad sobre grandes extensiones de tierras, aquí había fortunas obtenidas con la minería. Pero en todo caso, se trataba de una élite más cercana al orden feudal que a la modernidad.

Para la élite terrateniente, el Estado debía ser el garante de la prosperidad, pero sobre todo de la seguridad y la tradición. De alguna manera su idea de república pasaba más por una suerte de bricolaje entre el antiguo régimen y unos pocos derechos civiles tamizados

por una democracia poco representativa. Eso sí, estaban interesados en controlar la administración, pues aquello les determinaba comodidad en el orden impositivo, y la posibilidad de acceder a las tierras baldías del Estado, así como a los resguardos indígenas. Y mientras más se retrasaran los procesos de entrada en la modernidad, mucho mejor para ellos, pues aquello les garantizaría la mano de obra gratuita de la esclavitud y un control estricto sobre prestamistas y comerciantes, lo que dejaría el camino libre a sus intereses.

La élite terrateniente, estaba estrechamente vinculada con la iglesia, y se prestaban cuidado mutuo. Así mismo, para la década de 1830 fueron identificados como ministeriales (seguidores de la ideología de Simón Bolívar), mientras que desde la obtención formal de una primera presidencia que les representase, la de Alcántara Herrán en 1841, ya se comenzarían a asimilar como conservadores y defensores de la tradición.

3.1. Élite al fin y al cabo, pero en guerra

Si bien podemos marcar las disimilitudes entre las dos élites mencionadas, al tratarse de aquellos individuos que detentaban el control del establecimiento, a pesar de lo precario de éste, tenían en común la ambición y la nece-

sidad de mantener su estatus. Así pues, a pesar de tener concepciones de Estado diferentes la consigna era idéntica: el establecimiento para servirnos de él.

Además de lo anterior, la élite neogranadina tenía en común que era una clase burguesa en formación. No se puede llegar a afirmar, como lo hace Urrutia que “La élite criolla tenía todas las características de una clase burguesa”¹⁴, pues aún se trataba de una sociedad de carácter estamental, es la transición marcada por la *revolución del medio siglo* la que convertiría a la Nueva Granada en una sociedad de clases.

Debe entenderse que fue el comportamiento de las élites el que dejó a la sociedad neogranadina, parafraseando a Hobsbawm, a mitad de camino entre lo viejo y lo nuevo¹⁵; además pone a Bogotá como una urbe preindustrial y precapitalista. La élite que controlaba el poder no fue capaz de mantener los dispositivos creados por la administración colonial para proteger a los indígenas y mulatos, borró de un plumazo las instituciones españolas, pero tampoco fueron capaces de crear nuevas instituciones que brindaran equidad y prote-

gieran a la población de los abusos de los estamentos más pudientes de la sociedad¹⁶.

Para la presidencia de Pedro Alcántara Herrán, las élites se dividieron, pero además el país estaba en guerra. *La guerra de los supremos* comenzó en 1839, cuando el presidente Márquez decreta el cierre de los conventos menores, así llamados por contar con menos de ocho religiosos. El conflicto armado comenzó en Pasto, rápidamente se adhirieron los líderes liberales y ministeriales que habían luchado en las batallas por la independencia. La guerra se extendió por todo el territorio nacional y su condición religiosa fue acicate para que el conflicto tomara grandes dimensiones y se extendiera por cuatro años.

El General José María Obando tomó parte y armó un ejército con la idea de marchar desde el sur hasta Bogotá, el presidente Márquez pide ayuda al Ecuador, que envía un batallón a unirse con las tropas del gobiernista Pedro Alcántara Herrán; así, logran derrotar a los revolucionarios; pero era muy tarde pues por todo el país se alzarían ejércitos en contra del gobierno. A tal punto que la misma Bogotá estuvo amenazada por las tropas revolucionarias y pasó una semana sin protección, hasta que las tropas del gobierno alcanzaron las tierras del altiplano desde

¹⁴Urrutia, Miguel. «El Sindicalismo durante el siglo XIX.» En *La Nueva Historia de Colombia*, 529 - 597. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. P. 533

¹⁵Hobsbawm, Eric. *Revelos Primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica, 2010. P. 166.

¹⁶Urrutia, Miguel. «El Sindicalismo durante el siglo XIX.» Op. Cit. P. 533

Soacha para hacer retirar a las de los supremos, comandadas por Obando. En 1842 se da la guerra por terminada y el triunfo es para el gobierno.

El general Pedro Alcántara Herrán fue elegido para el gobierno 1841-1845, el desgaste de la guerra, sumado con el empobrecimiento y la continuación de las disputas políticas, llevaron a que se promoviera una nueva constitución en 1843. La carta magna de 1843 aumentaba los poderes del Presidente de la República, pues se creía que *La Guerra de los Supremos* había logrado tener las dimensiones señaladas, por la poca capacidad de maniobra del presidente. Además, se endurecieron las condiciones para la ciudadanía y ya se hacía necesario poseer renta y propiedad para acceder a este estatus.

Para afianzar el centralismo, endurecer la postura ortodoxa y conservadora, la nueva constitución y las leyes proclamadas por Alcántara Herrán prohibieron la libertad de prensa, le dieron prebendas al clero, como fue el monopolio de la educación y abrieron las puertas a los jesuitas. En cuanto a la libertad de prensa, la constitución de 1843 dice:

Artículo 163.- Todos los granadinos tienen el derecho de publicar sus pensamientos por medio de la imprenta, sin necesidad de previa censura o permiso de autoridad alguna; pero quedando sujetos a la responsa-

bilidad y penas que determine la ley, por los abusos que cometan de este derecho; y los juicios por tales abusos se decidirán siempre por jurados.

La constitución, y la postura ortodoxa del presidente llevaron a una mayor polarización del país. Y con la nueva condición para ser ciudadano, y por ende, elector, era necesario cooptar la mayor cantidad de sujetos con renta, profesión y familia. Una alternativa que estaba a la mano y era susceptible eran los artesanos, un grupo social que iba en camino de convertirse en una pequeña burguesía propietaria.

4. Un escenario para los artesanos

La presidencia de Tomás Cipriano de Mosquera sería el escenario definitivo para que se lanzara, casi que de manera formal, el movimiento artesano santafereño. Sin embargo, mucho antes de Mosquera los artesanos ya comenzaban a tener protagonismo en la vida política de la nación.

Más arriba señalábamos como la constitución de 1832 había eliminado los gremios. Desde nuestra perspectiva esto fue determinante para la posterior conformación de sociedades de artesanos, pero además, para que los artesanos fueran cooptados por la clase política, en tanto que no tenían una herramienta jurídica de reconocimiento, como lo fueron los gremios, para blindarse de la

penetración que las élites políticas harían de ellos.

Ahora, suponer, como lo hace Victor Manuel Patiño¹⁷, que los incipientes gremios de artesanos coloniales seguirían funcionando “por inercia”, en las primeras décadas de la república, se traduce en una ingenuidad. Además, partir del hecho, como lo hace el mismo autor, de que las sociedades fundadas durante la primera mitad del siglo XIX eran asimilables a gremios, sería desconocer el carácter político en que devinieron dichas sociedades. En particular, porque no se trataba de sociedades que hubiesen demostrado intensión de monopolizar la producción artesanal, y de haberla tenido sus herramientas eran muy limitadas.

Las sociedades de artesanos eran, en esencia, clubes políticos. La utilización que las élites habían hecho del artesanado era para instruirles en política y economía de la nación, así como en todo lo atinente a la actualidad nacional. Dentro de ese discurso que las élites habían montado para ganar la simpatía del artesanado estaba, en primer orden, el asunto del impuesto de importación, es decir, se ponía sobre la mesa el tema del libre cambio. Una vez

instruidos los artesanos en contra del libre cambio, a estos no se les incentivaba a conformar gremios para monopolizar la producción, o para resguardar la industria nacional; el discurso que se difundía, más que el de impulsar el crecimiento y la expansión, era el de cuidarse para no contraerse y no desaparecer.

4.1. Protesta formal del artesanado santafereño en 1836

El 10 de mayo de 1836, un grupo de doce artesanos (Vicente Valdez, Francisco Vásquez, Agustín Rodríguez, Bonifacio Quijano, Joaquín Camacho, Agustín Garay, Antonio Carretero, Antonio Caballero, Vicente Fernández, José María Rocha, Miguel Paniagua, Ignacio Vásquez), elevaba una solicitud ante la Cámara de Representantes, en ella, ponían de presente la importancia de una ley que elevara los costos de los aranceles, pues se veía “la necesidad imperiosa de imponer derechos que hagan, o produzcan igual efecto que la absoluta prohibición a los elaborados y frutos extranjeros que perjudiquen la industria de los granadinos”.¹⁸

¹⁷Patiño, Victor M. Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial. Tomo 8. Biblioteca Luis Angel Arango. <http://www.banrepcultural.org/node/72023> (último acceso: junio 10, 2015).

¹⁸Valdez, Vicente, y y otros. «Los infrascritos artesanos de esta ciudad, manifiestan la necesidad que tienen la necesidad que tienen de una ley protectora.» *Petición ante el poder legislativo*. . Bogotá: Archivo General de la Nación. Archivo del Congreso, Cámara de Representantes. Tomo 160 - VIII, Mayo 10, 1836.

Frente a la petición hecha por los artesanos, la Cámara de Representantes, luego de citar el artículo 195 de la constitución, y de mencionar la conveniencia del fomento a la industria nacional, el 23 de mayo de 1836, resolvió:

“La Honorable Cámara de Representantes reconoce como su primer deber a favor de la nación, el de proteger a los granadinos en el ejercicio de sus respectivas profesiones y acordar a la libertad de industria la mayor latitud y protección posible; y en este sentido acoge las indicaciones que hacen los artesanos de Bogotá que han representado, para cuando haya de sancionarse alguna Ley sobre el particular.”¹⁹

Después de revisar con cuidado la legislación existente, incluso de haber hecho comparativos de los precios de aranceles que había para la época, no es muy claro el móvil de los artesanos, es decir, puede que el temor de una disminución en los aranceles fuera un asunto latente, pero aquello era lejano, y tanto el gobierno de turno, como el grueso de la clase política, no demostraba intenciones de cambiar las políticas protectionistas. De esto da muy buena cuenta

el texto de Sandra Polo, quien demuestra cómo, durante la presidencia de Santander, el librecambismo se mantuvo a raya. Y lo mismo pasó con el gobierno de Márquez.

¿Qué era, entonces, lo que asustaba a los artesanos? Creemos que desde la práctica no debía verse amenaza alguna, y que se trató de un miedo fundado por las élites políticas, con el objeto de convertir a los artesanos en sujetos políticos que tomaran partido.

4.2. Artesanos asociados y politizados

Vemos como los artesanos son un grupo atractivo para la clase política, se trataba de pequeños propietarios; solían tener su propio taller y eso les daba la solvencia económica para formar una familia. Del taller se desprendía el hecho de tener subordinados que eran aprendices u oficiales. También se trataba de un segmento poblacional que tenía algún grado de educación, y que además la valoraba, pues comprendía la importancia de formarse en el propio oficio y en otros conocimientos que les generaban una mayor solvencia y habilidades, como las matemáticas y la lectoescritura.

Para las élites criollas los artesanos eran una población ideal y de fácil acceso; sin importar los fines que esta buscara: políticos, económicos, sociales... El artesanado había demos-

¹⁹Representantes, Comisión de Peticiones de la Cámara de. «Sin Título.» *Resolución del Poder Legislativo*. Bogotá: Archivo General de la Nación. Archivo del COngreso, Cámara de Representantes. Tomo 158-159 - VIII., Mayo 23, 1836.

trado algún grado de receptividad. Desde nuestro punto de vista, esto era a cuenta de la valoración que ese grupo social hacía de la educación, y de la educación misma ya recibida. Los artesanos de Santafé, en su mayoría, habitaban el barrio Las Nieves de la Capital; eso significaba, al menos, la cuota inicial para la construcción de un capital político estable; en principio no era necesario desplazarse hasta lejanas zonas rurales para recaudar ese electorado. Por otra parte, el trabajo en las regiones podría ser hecho desde la Capital, y por los mismos artesanos, que ejercerían un grado de influencia sobre sus iguales provincianos, en un principio por solidaridad de cuerpo. Teniendo claro que a los Artesanos de Bogotá, como sujetos urbanos y susceptibles de ser entronizados en la vida política, había que desarrollar un mecanismo, allí es cuando este grupo social comienza a obedecer a la aplicación de un modelo europeo que les aglutinara: las sociedades y clubes políticos.

Para Camacho Roldán, la creación de estas sociedades, o clubes políticos, había sido una copia, un modelo importado de la revolución de febrero de 1848 en Francia. Así mismo, y de acuerdo con el autor decimonónico, el país no tardó en poblarse de sociedades democráticas y populares²⁰. Esto último

en lo que se refiere a las sociedades fundadas en los previos de la elección de José Hilario López. Sin embargo, el autor no menciona que el modelo es mucho más antiguo, que podríamos remontarnos hasta los tiempos de las sociedades secretas de albañiles libres o Franc Masones constructores de las grandes catedrales medievales. El modelo no solo se aplicó para el segundo quinquenio de la década del cuarenta del siglo XIX, ya en la década de 1830 esas "sociabilidades" con origen en intereses religiosos, políticos, económicos o de artes y oficios venían dándose.²¹

No haremos un análisis pormenorizado de todas las sociedades que se crearon en el lapso de tiempo que hemos propuesto, pues solo en Santafé de Bogotá pueden contarse alrededor de 30, solo para el segundo cuarto del siglo XIX. Nos dedicaremos a lo que corres-

²¹ Puede verse un estudio más pormenorizado sobre las sociedades que hubo en los inicios de la vida republicana, en textos del historiador Fabio Zambrano. El autor, de manera específica desarrolla el tema y profundiza más en asuntos como el de las logias y la influencia masónica en la Nueva Granada. Véase: Zambrano, Fabio. «La Formation des partis politiques en Colombie: 1830-1850.» *Cahiers des Ameriques Latines*, n° 17 (1985): 67 – 74; Zambrano, Fabio. «Sociabilidades Modernas en la Nueva Granada: 1820 - 1848.» 1990. http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/1_Docencia/Profesores/Zambrano_Fabio/Publicados/Sociabilidades_Modernas-Zambrano_Fabio-1990.pdf (último acceso: marzo 16, 2015).

²⁰ *Ibidem*.

ponde: las que se crearon directamente por o para artesanos, pues las hubo con influjos indirectos hacia ellos, que igualmente tienen singular importancia. Así, nos centraremos en las cuatro sociedades representativas de la vida artesana santafereña, a parte de esas cuatro, una quinta sociedad que tuvo influjo directo sobre el artesanado fue la Escuela Republicana que apareció en 1850, y de la que hablaremos también más adelante. Lo que viene es una descripción de las enumeradas sociedades, salvando el hecho de que pertenecen a dos momentos diferentes de la República, las primeras dos fueron fundadas en el caso de la década de 1830 mientras que las dos segundas sociedades de artesanos llegaron casi una década después. Nos referiremos entonces: Sociedad Católica de Bogotá, Sociedad Democrática Republicana de Artesanos y Labradores Progresistas de Bogotá, Sociedad Democrática de Artesanos, Sociedad Popular de Instrucción Mutua y Fraternidad Cristiana.

4.3. Dos sociedades políticas de la década de 1830

Las dos sociedades más representativas de los artesanos, y que ya tenían una influencia política directa, eran la Sociedad Católica, inicialmente áulica del gobierno de José I. Márquez, y la Sociedad Democrática Republicana de Artesanos y Labradores Progresistas

que denominaremos desde sus iniciales S.D.R.A.L.P., esta última formada por el Santanderismo. Hay que anotar que ambas sociedades, en ocasiones, se encuentran desde sus medios de comunicación, sin embargo, el alejamiento de la Sociedad Católica del gobierno, hace que la discusión entre ambas se dilate, y nunca llegue a los niveles que surtidos para los años 1849 y 1850 por las que serían las sociedades rivales de ese entonces.

4.3.1. Sociedad Católica de Bogotá

Para 1838 apareció una sociedad que buscaba cooptar el electorado explotando su carácter religioso, llamaba a los fieles a que defendieran sus principios y valores católicos e identificados con la tradición, teniendo como base una suerte de agrupación político religiosa. La Sociedad Católica de Bogotá. Esta Sociedad nace con un medio de comunicación propio y desde sí mismo, pues es en su primera publicación que se da a conocer: *el Investigador Católico*. El primer número es repartido, no solo en Bogotá, sino que su distribución intenta cubrir una porción importante de las parroquias de la nación.

Acompañando la entrega del primer número de *El Investigador Católico*, hay una carta de presentación al correspondiente sacerdote de cada parroquia donde se envía, invitándole a

que conforme su propia Sociedad Católica, bajo el modelo de la que se crea en Bogotá; además una circular con el nombre de *Invitación que hace la Sociedad Católica de Bogotá a los Fieles de América*.

La mencionada circular fue firmada por Ignacio Morales, director de la Sociedad, jerarquías religiosas como el provincial de los Agustinos, así como miembros del episcopado y un representante de los franciscanos²², también aparece la firma de Juan Madieto, Secretario del Consejo de Estado.

Madieto, Cartagenero hijo de españoles, quien había sido santanderista y anti bolivariano, fue acusado en 1831 por intento de conspiración, sin que se llegase a condenar. Igualmente pasó por serio candidato a la Gobernación de Bolívar²³, y se había convertido en un hombre cercano a Márquez, desde

la primera vez que éste tuvo el encargo de la presidencia. Madieto también apareció como responsable de una publicación que acusaba al santanderismo de intentar hacer fraude en las elecciones de 1836, acusación luego descartada, según Monsalvo y González²⁴. Desde nuestra óptica, y a diferencia de la posición de Safford y Palacios²⁵, el gobierno de Márquez se mostró cercano a la Sociedad Católica de Bogotá, al menos en el principio de la misma. Esto se evidencia a partir de dos asuntos: primero nos encontramos la firma de Madieto en el documento fundacional de la Sociedad Católica de Bogotá; Segundo, hay un respaldo al ejecutivo y un rechazo a la facción de los miembros de Senado y Cámara que pueden resultar del santanderismo, pues según lo afirman los fundadores de la Sociedad, “Los enemigos de Dios son los enemigos del orden y de la tranquilidad pública, los enemigos de las autoridades constituidas, cuyo poder emana del mismo Cielo”²⁶.

²² Anacleto Gómez firmante por los franciscanos, fue un fraile que aparece repetidamente en diferentes documentos entre 1831 y 1852, firmando las protestas que hace el clero a leyes o decretos, bien fueran del legislativo o del ejecutivo, así como a las disposiciones que estuvieran en contra de la iglesia. Incluso, su nombre está vinculado a las adhesiones que se hicieron a Mosquera, una vez terminada la guerra civil del 1851.

²³ Monsalvo Mendoza, Edwin, y Jorge. Conde Calderón. «De rebeldes a sediciosos. Cultura política en la nueva granada en la primera mitad del siglo XIX.» *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. Editado por Universidad del Norte. Barranquilla. julio - diciembre 2011.

<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/3277/4893#32> (último acceso: Julio 23, 2015)

²⁴ Monsalvo, Edwin, y Roberto González Arana. «Entre el vendaval climático y la tormenta política: elecciones presidenciales y faccionalismo político en Cartagena en 1836.» *Investigación y Desarrollo* (Universidad del Norte) 21, n° 2 (julio - diciembre 2013): 321 - 341.

²⁵ Palacios, Marco, y Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma, 2002. 300.

²⁶ Morales, Ignacio, y otros. «Invitación que hace la Sociedad Católica de Bogotá a los fieles de América.» *El Investigador Católico*. Vol. 1

Ahora, la principal razón que había para la creación de la Sociedad Católica de Bogotá, y además óbice de la cercanía entre gobierno, clero y ministeriales, era la inminencia de las elecciones para Vicepresidente y Congreso. No había mucho de donde escoger, o se estaba con Santander o se estaba con Márquez. Por otro lado, aún no se había dado la orden de cierre a los conventos menores, que sería el detonante de la guerra de los supremos, y lo que marcaría el alejamiento entre gobierno y clero. Así, las cosas, la invitación a los miembros de la nueva sociedad era explícita:

“Ha llegado el día que cumplamos la promesa que hicieron por nosotros nuestros católicos padres en el bautizo, ha llegado el instante que todos sostengamos la religión y el gobierno, la paz y el orden público, no con las armas y los motines, [...] la Sociedad Católica desea que estando la suerte de los pueblos en sus mismas manos pongan exclusivamente sus ojos para representantes en el Congreso, en personas Católicas, Apostólicas, Romanas; hombres honrados, de instrucción, y de buena conducta, para que las leyes no sean el vehículo de la infección y de la maldad. Los enemigos de Dios son los enemigos del orden y de la tranquilidad pública, los enemigos de las

autoridades constituidas, cuyo poder emana del mismo Cielo”.²⁷

De todas formas, el temprano idilio entre el gobierno y la Sociedad Católica no duraría mucho tiempo, el radicalismo de Ignacio Morales, director de la Sociedad y quien fungía en ese momento como miembro del Consejo de la Ciudad de Bogotá, había logrado apartar, además de una gruesa porción del gobierno de Márquez, a un importante sector del clero. Al punto en que, cuando comenzaron a proliferar las Sociedades Católicas en otras ciudades y provincias, el Presidente de la República elevó una consulta al Concejo de Estado, indagándole sobre la validez de que los obispos apoyaran las instituciones con un carácter eminentemente político, como lo eran las Sociedades Católicas. A la consulta del Presidente Márquez nunca hubo respuesta²⁸.

Habrà que recordar que el secretario del Concejo de Estado era Juan Madieto, a su vez, miembro del Concejo Directivo de la Sociedad Católica. Para 1839, el mismo personaje estaría ocupando una curul en la Cámara de

Número topográfico en BLAA: P0622. n° 1. Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, Marzo 15, 1838. 1-4.

²⁷Morales, Ignacio, y otros. «Invitación que hace la Sociedad Católica de Bogotá a los fieles de América.» *Op. Cit.* 1838. 1-4.

²⁸Arrollo Ch., Sandra V. «Sociabilidades en los inicios de la vida republicana. Nueva Granada, 1820 - 1839.» *Historia Crítica*, n° 54 (septiembre - diciembre 2014): 145 - 168.

Representantes, donde llegó inicialmente como suplente.²⁹

4.3.2. Sociedad Democrática Republicana de Artesanos y Labradores Progresistas (S.D.R.A.L.P)

Esta Sociedad fue fundada en Bogotá el 28 de julio de 1838 por Lorenzo María Lleras en compañía de Florentino González, Vicente Azuero y Ezequiel Rojas, entre otros. De estos cuatro caballeros podemos señalar que:Lleras ya había sido uno de los fundadores de la Sociedad Filotemática en Bogotá en 1828, conspiró en contra de Bolívar; Azuero, de corte federalista, y quien dictó catecismo para la fundación del liberalismo en Colombia; González luego sería declarado enemigo del movimiento artesano, al convertirse en uno de los más acérrimos profetas del liberalismo manchesteriano; Rojas aparecería con la Democrática de artesanos de 1847. Un hecho singular hay que destacar: la iniciativa fundacional de la S.D.R.A.L.P, no tenía un sustrato artesano o labrador, más bien era político: ninguno de los cuatro personajes mencionado devengó sustento alguno de las artes y oficios. Para octubre de 1939,

²⁹ Desde la Cámara de Representantes Madieto seguía siendo gobiernista. Además hubo una suspicacia pues se cuestionó que pudiera ser representante a la vez que miembro del Concejo de Estado.

aparece Santander nombrado como Miembro Nato de la Sociedad, y una nota enviada por éste, como su correspondiente respuesta es publicada en El Labrador y Artesano.³⁰

La fundación de la sociedad se da en medio de la primera coyuntura política de la Nueva Granada. Santander había sido derrotado por medio de su candidato a la presidencia José María Obando, vencido por José Ignacio Márquez. Así, y con plena consciencia de recaudar una mayor base electoral, el santanderismo abre su apetito por reclutar artesanos. Es probable que la fundación de la Sociedad Católica de Bogotá, haya sido leída por el santanderismo como una amenaza, por tratarse de una coalición entre los ministeriales, la iglesia y el gobierno de Márquez, que estarían cooptando electorado para las votaciones de cámara y senado el año siguiente(1839). Creando una sociedad paralela, el santanderismo tendría la posibilidad, al menos, de arrebatar artesanos a la Sociedad Católica. En adición, si hay una desventaja de entrada en la católica, el nombre mismo carece del apellido “artesanos”.

Para Fabio Zambrano, la S.D.R.A.L.P, había sido directamente fundada por Santander para apoyar la campaña de Obando, sin embargo, las

³⁰ « El Labrador y Artesano ». n° 4. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de de Juan N. Triana, octubre 7, 1938. 4

elecciones habían pasado un año antes de la fundación de la S.D.R.A.L.P.³¹ Nos sostenemos en que la fundación de la sociedad es una consecuencia de haber perdido las elecciones presidenciales de 1837, y la intensión era llevar el santanderismo a las mayorías de senado y cámara en 1839.

La sociedad fundó un periódico, el *Labrador y Artesano*, que circuló entre 1838 y 1840, la fundación del mismo, quedó determinada desde el título 4, artículo 15 de los estatutos de la S.D.R.A.L.P. Entre la creación de un medio impreso, y el afán por extenderse a lo largo y ancho del país, buscando que se funden más Sociedades del mismo corte, las élites santanderista buscaban saciar su apetito de votantes.³²

En la proclama inicial de la S.D.R.A.L.P. se evidencian los fines claramente políticos que tenían los fundadores:

“Proclamados desde nuestra emancipación política los principios de nivelación social entre todas las clases del estado, nuestras instituciones

los han reconocido desde aquella época, i se ha efectuado en ellas una revolución democrática.”³³

De la misma manera, en los estatutos de la Sociedad, aparecen claramente establecidos objetivos de corte político:

“1. Difundir entre sus miembros, i entre los artesanos i labradores en general, los conocimientos útiles de todo genero, i especialmente los políticos i morales, á fin de que puedan desempeñar i cumplir deberes de ciudadanos de esta república.” [...] “2. Ponerse al corriente del estado de los negocios nacionales, leyendo i comentando semanalmente los periódicos, i demás papeles públicos que los ventilen...”³⁴

Para la década de 1840 la sociedad desaparece. Al final de cuentas, su fenecimiento se debe a la guerra de los supremos, pues Obando, uno de los más importantes ideólogos de la sociedad, y soporte del liberalismo santanderista, termina luchando contra las tropas del Estado lideradas por el General Herrán, quien lo vence. Por otro lado el estado de salud de Santander no era el mejor, pero, sobre todo, no podía encontrarse una línea clara que dividiera las políti-

³¹Zambrano, Fabio. «Sociabilidades Modernas en la Nueva Granada: 1820 - 1848.» 1990. http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/1_Docencia/Profesores/Zambrano_Fabio/Publicados/Sociabilidades_Modernas-Zambrano_Fabio-1990.pdf (último acceso: marzo 16, 2015).

³²«Estatutos.» *El Labrador y Artesano*. n° 1. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de de Juan N. Triana, septiembre 16, 1938. 4.

³³«Prospecto.» *El Labrador y Artesano*. n° 1. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de de Juan N. Triana, septiembre 16, 1938. 4.

³⁴«Estatutos.» *El Labrador y Artesano*. n° 1. Op. Cit. septiembre 16, 1938. 4.

cas gubernamentales con las necesidades del artesanado.

4.3.3. Enfrentamiento de posturas entre la Sociedad Católica de Bogotá y la S.D.R.A.L.P.

No era muy frecuente encontrar el nombre de la sociedad opositora en los dos periódicos que hacían propaganda a ambas sociedades, aunque en ocasiones sí se puede leer aquello. Pero las posturas sí eran disímiles y pueden rastrearse algunas respuestas, o posiciones que dan cuenta de los enfrentamientos. La forma de ver el mundo que translucen las posiciones, discusiones y contradicciones en que entraron, son un claro ejemplo de una sociedad estamental, desde la definición que tomamos de Weber, en el primer capítulo de nuestra investigación. Las posiciones van en torno a la nobleza, la religión, la protección de las mercancías nacionales, en fin, son las posiciones que tipifican una sociedad *litúrgico-monopolista*³⁵.

Al leer el editorial del segundo número de *El Labrador y Artesano*, encontramos que la separación entre Iglesia y Estado aún no parece completamente clara, a pesar de ser una intención, y de estar consignada en la constitución. Incluso, se llega a punto de precisar la importancia de la ley como ge-

neradora de igualdad, y se concede que los seres humanos no somos iguales, sino ante la ley, pues la naturaleza nos ha hecho distintos.³⁶

El primer enfrentamiento se da entre el número 3 del *Labrador y Artesano* y el número 17 del *Investigador Católico*. En el medio de la S.D.R.A.L.P. se increpa de manera directa la proclama que se hace desde el primer número del *Investigador Católico*, y que citamos más arriba, donde se invita a la población a votar solo por quienes representen el catolicismo, a esto, Don Francisco Soto comenta:

“Cuando por varios impresos que han venido hasta mi choza, veo los conatos de algunos para establecer una sociedad que destruya la impiedad, y promueva que las elecciones políticas recaigan en sujetos verdaderamente católicos, suponiéndoles yo recta intención, aplaudo su celo pero compadezco sus equivocaciones.”³⁷

En el mismo texto, el señor Soto, señala a los miembros de la Sociedad Católica como tenedores del “vehemente deseo de enriquecerse a toda prisa y

³⁵*Ibíd.*

³⁶«Editorial.» *El Labrador y Artesano*. n° 2. Número Topográfico en Blaa: p622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, Septiembre 23, 1838.

³⁷Soto, Francisco. «Carta de los Directivos de la Sociedad Demodrático - Republicana.» *El Labrador y Artesano*. n° 3. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de Juan N. Triana, Septiembre 30, 1838

de cualquier modo”³⁸. La respuesta no se dejó esperar, y al número siguiente del Investigador Católico, los de la consecuente Sociedad se defendieron del ataque:

“Cuando se estableció esta corporación los hombres más juiciosos y reflexivos previeron, que ella tendría que sufrir los embates de la maledicencia, las injurias de la impiedad, y los recelos de aquellos que sueñan con el poder y la preponderancia.”³⁹

También en asuntos de corte religioso encontramos posiciones encontradas entre uno y otro lado. Sobre el celibato, un tema tan sensible para el catolicismo, el Labrador y Artesano se atreve a comentar en contra, creando polémica en el número 19:

“He aquí una antigua institución nacida en tiempos muy remotos, de cuna respetable robustecida por el tiempo, y alimentada con el pábulo de una opinión casi general: institución cuya bondad y conveniencia empieza a revocarse a duda en nuestro país” [...] “Como nuestra opinión es contraria a la institución del celibato clerical, nos proponemos demostrar las siguientes proposiciones: 1.º el celibato eclesiástico es pernicioso a la moral pública y por consiguiente a la religión, a la riqueza

za nacional a la población y a los individuos, mismos que se someten a él...”⁴⁰

La respuesta por parte del Investigador Católico, no se dejó esperar, y dedicaron no uno, sino tres números a contra argumentar lo dicho por su opositor:

“Desde el núm. 19 del periódico titulado El Labrador y Artesano, vimos enunciada en globo la delicada cuestión del matrimonio de los clérigos de orden sagrada; y en el número 20 de este impreso, se ha dado principio a la discusión, sirviendo de proposición elemental que: “esta institución tiene una influencia sobre la moral pública.” Si semejante proposición, se ha probado o no, lo examinaremos; y el espíritu de nuestro razonamientos, calificará la naturaleza de nuestro concepto.”⁴¹ Continuando en los números 27 y 28. “Por más que pretenda el autor del Labrador y Artesano, que los clérigos a pesar de estar casados, pueden desempeñar sus funciones religiosas, nunca podrá negar que un hombre casado tiene muchas más ocupaciones y deberes que otro célibe...”⁴²

⁴⁰ «Editorial sobre el Celibato Clerical.» *El Labrador y Artesano*. nº 19. Número Topográfico en Blaa: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, enero 20, 1939.

⁴¹ «El Investigador Católico.» *Prensa*. nº 26. Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, Febrero 15, 1839.

⁴² «El Investigador Católico.» *Prensa*. nº 28. 1. Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, Marzo 15, 1839.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Parte Política: Sociedad Católica.» *El Investigador Católico*. nº 17. Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, Octubre 1, 1838.

Pero las apologías y ataques, en ocasiones, no solo venían del periódico contrario. La aparición de Sociedades Católicas a lo largo de la República, y la acogida que el alto clero de muchas ciudades de provincia daba a la iniciativa, inspiraron una protesta de los republicanos, quienes pedían al Presidente que actuara en consonancia y cuestionará la creación de dichas sociedades. Como lo mencionamos arriba, Márquez consultó al Concejo de Estado sobre la fundación de la primera sociedad creada por fuera de Bogotá, la de Popayán. En un volante titulado “infracción de la constitución”, y firmado por “unos verdaderos republicanos”, la sociedad católica hace una defensa de las libertades y los derechos de los neogranadinos para fundar sociedades, y en particular de lo que el Obispo de Popayán hizo al promover la fundación de una Sociedad Católica en esa ciudad, adscrita a la de Bogotá. Los términos que encontramos en el volante son los que siguen:

“Por fin, diremos a S.E. que es muy lindo el modo de proteger a los granadinos en el ejercicio de su religión, haciendo consultas para tomar providencias de una naturaleza arbitraria. Aquí o hay leyes o no; si las hay, que se cumplan; pero si solamente son papeles sucios de tinta, es decir que estamos en el estado salva-

je, y que cada individuo debe proveer a su conservación.”⁴³

Ahora bien, si pensamos en posiciones disimiles, debemos también hacerlo frente a posiciones paralelas, y en muchos casos encontramos que ambas sociedades tenían algunos “amigos y enemigos” en común, sin embargo, aquello no parecía acercarlos. Esto ocurría, por ejemplo, con la política económica del gobierno, que era abiertamente proteccionista, y no daba pie a que se hicieran críticas a algún tipo de libre cambio⁴⁴. Fe de ello pueden dar las palabras de Márquez desde la convención granadina, y que luego se materializaban desde su gobierno:

“Es muy sensible con todo que las pocas manufacturas que teníamos se hayan aniquilado casi enteramente. Este mal proviene de tres causas:”... “[primera] crear ejércitos y quitar brazos útiles a la industria; segunda, de la falta de capitales; y tercera, que quizá es la principal, de la extensión ilimitada que se ha dado al comercio extranjero.”⁴⁵

⁴³Unos Verdaderos Artesanos. «Infracción de la Constitución.» nº 1. Numero Topografico en Blaa:HSI0429. Imprenta de Nicolás Gómez, 1838.

⁴⁴ Esto lo vimos más arriba al cotejar los precios de aranceles para el período estudiado.

⁴⁵Ospina V., Luis. *Industria y Protección en Colombia, 1810 - 1930*. Medellín: Faes, 1987. P. 179.

Y resulta incluso, que fue Márquez quien patrocinó una primera feria para mostrar la producción de la industria nacional, eso en 1841 al final de la Guerra de los Supremos. Claro que para esa fecha ya no existía ninguna de las dos sociedades.

Otro asunto que acercaba a católicos y republicanos era su posición frente a las desventajas y desigualdades sociales. Aquello era mirado desde diferentes ópticas. Mientras que para los republicanos la ley era la gran igualadora, para los católicos lo era Dios. Pero al final parecían estar de acuerdo en que los artesanos eran un sector oprimido y con menos oportunidades, y que había que enseñarles, en un caso la ley de los hombres y en otros la fe, para que superaran las desigualdades:

“Como una igualdad absoluta es quimérica, pues que la naturaleza misma establece desigualdades entre los hombres, hablaremos de la igualdad legal de que por nuestra constitución debemos gozar todos los granadinos; y señalando la aristocracia directamente opuesta a ella” sacaremos “deducciones que sirvan de regla a los artesanos y labradores” [...] “que deben conocer los derechos a que son acreedores”.⁴⁶

⁴⁶ «Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 7. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de Juan N. Triana, octubre 28, 1838.

A su vez, en la “parte política”, del número 11 del Investigador Católico, leemos un extracto que se hace de las obras completas del sacerdote francés La Mennaís, donde afirma como la ignorancia es la que lleva a que los hombres sean manejados por la fuerza, y aparecerá quien les oprima. Pero igualmente se aclara que es una opresión sólo física, pues “solo se pueden gobernar las inteligencias”⁴⁷. Pero igualmente se hace la invitación a ilustrarse para poder ser gobernados, es decir, regidos sin despotismo.

En conclusión, y en lo que se refiere a estas dos sociedades, no podemos más que afirmar que son arquetípicas de las sociedades estamentales, que aún impiden que se desarrolle un tipo de acumulación que de paso a la formación de grandes capitales, y que están aún lejos de ser tenidos en cuenta como sociedades de clases. Aparece lejana la conformación de una burguesía, y la clase artesana no se asume todavía como una suerte de clase trabajadora que pueda llegar a constituir un proletariado, característico de las sociedades industrializadas. Además, aún se referían a la producción artesanal como industrial, mientras que el proteccionismo y el

⁴⁷ Mennaís, La. «Hay una Alianza Natural entre el Despotismo y las Doctrinas Meterialistas.» *El Investigador Católico*. n° 11. Número Topográfico en Blaa: PO622. Bogotá: Imprenta de J.A. Cualla, Julio 1, 1838.

monopolio de Estado, estaba a la orden del día.

Más diciente aún, era el poco o nulo control que tenía el artesanado santafereño sobre sus productos, tal vez consecuencia de su desorganización, a su vez síntoma y causa (en una doble implicación) de la inexistencia de gremios. Preocupaciones como el consuetudinario incumplimiento sobre el trabajo, y de lo cual solían ser plenamente conscientes los artesanos, los llevaban a perder presencia frente a la sociedad, que no los leía como un grupo sólido.

Por otro lado, la legislación era, o ambigua o poco clara. Recordemos la respuesta de la Cámara de Representantes a la petición que hacen los artesanos en 1836, donde les dan toda la razón, comparten sus preocupaciones, pero como resolución saca una nota que no va más allá de solidarizarse.

Cerremos enfatizando en la queja que se generaliza entre el artesanado, que sí se reconoce como colectivo desde una situación de desventaja, y que se siente enfrentado a lo que denomina como una Aristocracia de hecho. Que no podemos interpretar, más que como la clase política neogranadina, misma que le estaba intentando cooptar:

“Ya no se cuenta con los gobernados en general, porque se ha formado una clase intermedia, agasajada y favorecida, y de este modo el pueblo continúa siempre ignorante, siempre

deprimido por una aristocracia de hecho.”⁴⁸ [...] “Siendo la más numerosa y la que inmediatamente está destinada a la agricultura, las manufacturas y las artes; la que ha prodigado su sangre defendiendo y liberando la patria; participe en el hecho de la mancomunidad de derechos políticos, de las cargas y las contribuciones; sino porque bajo otras consideraciones, se cuenta con ella como con el instrumento favorito de que puede disponerse para conseguir las ventajas que ya no pueden exigirse en nombre de la sangre y por derechos de familia.”⁴⁹

Cosa muy distinta será la que veremos a continuación, en la conformación de dos sociedades de artesanos que cierran la década de 1840 en Santafé de Bogotá.

4.4. Albores de la sociedad de clases: dos sociedades de artesanos determinan el medio siglo neogranadino

Como lo hemos señalado, para la década de 1840, la Nueva Granada era un futuro incierto en sí misma: como República Central o Federal era una discusión abierta de la que todos opinaban; como Estado, la falta de presencia, la poca preparación de la clase política,

⁴⁸«Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 20. Número Topográfico en Blaa: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, enero 20, 1839.

⁴⁹«Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 19. Número Topográfico en BLAA: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, enero 20, 1839. 4.

más la corrupción y el endeudamiento, lo convertían en un Estado débil; como Nación carecía de la identidad necesaria entre sus miembros, como para que éstos se sintieran cohesionados por un mismo sentimiento fraterno. En fin. Diremos que todo estaba por ser construido. Pero a la distancia temporal en que se encontraba el mundo neogranadino de ese entonces, de la expulsión de los españoles, poco podía detectarse como para asumir a la nueva república como ente administrativo prometedor.

El papel de los artesanos, que hasta ahora había tenido una parcial preponderancia, apareciendo en el panorama para hacer peticiones respetuosas, mostrar sus inconformidades con algunas resoluciones legislativas, o simplemente para demostrar una presencia que les hiciera sentir aglutinados, estaba a punto de cambiar. Los artesanos de la Nueva Granada, los Santaferenses, serán los responsables de dar vuelta a la página de la historia decimonónica del país, y se convertirán en los protagonistas de la Revolución del Medio Siglo, la revolución liberal que ayudará a determinar los cimientos de la República.

4.4.1. 1846. Diez años después los artesanos protestan de nuevo

Veíamos arriba, como en 1836 los artesanos santaferenses protestaron de manera formal, ante la Cámara de Representantes, a raíz de los rumores

sobre una baja arancelaria. Sin embargo, también vimos cómo se trataba de una queja con escasa fundamentación, pues las medidas económicas que venían tomándose, hasta ese entonces, no eran covalentes con esa protesta.

Cosa diferente pasa hacia mediados de la década de 1840. Ya en 1844 se había dado una baja de aranceles (ver cuadro 1), lo que generó descontento entre el artesanado. Ahora, para 1846 las cosas podrían ponerse peores. Florentino González, el santanderista representante del liberalismo manchesteriano, y apodado “el duende”, se había convertido en el Secretario de Hacienda del Presidente Mosquera. A pesar de ser liberal, partido contrario al del Presidente. Mosquera había creído en la postura progresista de González. Así las cosas, lo que se veía venir era la aplicación directa del libre cambio.

González no era un advenedizo. Sus posturas se habían difundido desde la década de 1820 en el periódico de Vicente Azuero “El Conductor”, además se había desempeñado en la política desde la Convención Granadina y en la vida académica. Pero sobre todo, a González lo encontramos en 1837 firmando el acta de constitución de la S.D.R.A.L.P., justo al lado de algunos artesanos que ahora se convertían en sus detractores. Pues bien, la protesta de 1846 tenía nombre propio: Florentino González.

En el documento titulado “protesta del artesanado contra el librecambio”⁵⁰ del 5 de mayo de 1846, se manifiesta la preocupación por un proyecto de ley que se había presentado ante la Cámara de Representantes,

“dirigido a establecer una rebaja considerable de los derechos de importación que hoy gravan a cierta clase de artículos del comercio extranjero, tales como piezas de ropa hecha, calzado, herramientas y otras manufacturas que se hacen en el país, y que proporcionan la subsistencia en esta sola población a más de dos mil familias, y son suficientes para ocurrir a la demanda que puedan tener en toda la extensión de la república.” [...] “lo único que solicitamos es que se conserven las restricciones que hasta hoy han existido con cierta clase de manufacturas.” [...] “todos los efectos nos vienen del extranjero, y nosotros en cambio les damos el oro y la plata que producen nuestras minas...” [...] “Los artesanos de esta capital que hoy elevamos nuestras súplicas a los representantes de la nación, no podemos persuadirnos que se nos quiera sumergir en el oprobio, en la miseria...”⁵¹

Pero la protesta del artesanado no surtió efecto en el poder legislativo,

⁵⁰ Imprenta de Nicolás Gómez. Fondo Pineda 470. Biblioteca Nacional. Citado en: Gaviria L, Enrique. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre cambio*. Bogotá: Temis, 2012. P. 158.

⁵¹ *Ibidem*.

el afán de progreso y modernización del país, que marcaba la presidencia de Mosquera ahogó los ruegos de los artesanos. Un año más tarde el congreso aprobaba la ley del 14 de junio de 1847, redactada por el Secretario de Hacienda, y donde se abría paso la liberalización de la economía.

4.4.2. La Democrática, “Una sociedad que promueva el adelantamiento de las artes”⁵²

Para el 4 de octubre de 1847, y a raíz de la aprobación de la Ley del 14 de junio, se funda la Sociedad Democrática de Artesanos de Bogotá⁵³. Los precursores habían sido en su mayoría artesanos venidos de los oficios “bajos o infames”⁵⁴. El primer presiden-

⁵² Reglamento Interno de la Sociedad Democrática de Bogotá. Imprenta de Nicolás Gómez, 1847. Citado en: Gaviria L, Enrique. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre cambio*. Bogotá: Temis, 2012. P. 163.

⁵³ La denominaremos eventualmente como S.D.A.B.

⁵⁴ Para ilustrar lo que se asumía como oficios nobles y oficios bajos véase: Lievano A., Indalecio. *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*. Vol. II. Bogotá: Intermedio Editores, 2002. En el capítulo XVIII, “Las contradicciones Revolucionarias del Régimen Colonial”, el autor se refiere a lo que él plantea como una escisión entre los oficios nobles y los bajos, así: “Esta situación se modificó, en el siglo XVIII, por el ingreso, a los oficios, de los sectores de desecho de la población criolla y española, que intentaron adueñarse de las altas jerarquías entre los “oficios nobres” – como el de los plateros y

te de la S.D.A.B. fue Ambrosio López⁵⁵, un sastre santaferño, el sucesor de este sería un zapatero: Francisco Vásquez Guevara⁵⁶, mismo que apareció firmando las protestas de 1836 y 1846.

La Sociedad Democrática creada en Bogotá sirvió de modelo para las decenas de sociedades que se extendieron por todo el país; no había pasado un

año, cuando ya había sociedades en Cali, San Gil, El Socorro, Mompox, Popayán y Cartagena. Al lado de las sociedades aparecían los periódicos que les acompañaban y divulgaban sus ideas, en el caso de la democrática, esta sociedad “...necesitaba de un periódico que participara de la naturaleza del instituto.”⁵⁷

Una idea particular puede detectarse como lugar común en las sociedades aparecidas a lo largo y ancho del país, es la división social que se daba desde la creación de las democráticas; es decir, la visión que se obtendría al acercar el lente sobre lo social, Gutiérrez lo señala como un nuevo contorno, donde “por un lado están los proletarios y los agricultores, por el otro los propietarios de potreros de cebsa de casas y los comerciantes”⁵⁸. Esto no puede ser visto más que como un alejamiento de las condiciones estamentales que sustentaban las sociedades de la década de 1830, con alejamiento queremos decir solo eso, para nada puede entenderse aquello como que, inherentemente se entró en la categoría de sociedad de clases.

armenos – y “oficios bajos”, como los de zapatería, sastrería, mueblería, curtiembres, etc.” Sin embargo, esto no aparece como una simple división dada desde el siglo XVIII, ya en España se hacía una división entre los oficios mecánicos o bajos y los oficios nobles.

Particularmente a lo que corresponde a la Nueva Granada, Véase: Gaviria L, Enrique. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre cambio*. Bogotá: Temis, 2012. El autor afirma que el nombre de oficios bajos o infames, no era covalente, ni con quienes desempeñaban dichos oficios en el siglo XIX, ni con los oficios comprendidos como tales, y arriba citados. Ese apelativo de “bajos e infames”, se daba en tanto que se trataba, hasta el siglo XVIII, de los oficios “reservados para los indígenas, mulatos, mestizos y negros”.

⁵⁵ En el libro “mis memorias” de Salvador Camacho Roldán, sin embargo, se encuentra una discrepancia, pues el autor no ubica a López como el presidente fundador de la Democrática, y lo ubica luego como presidente, pero en 1849. Poniendo de primero a Vásquez Guevara, y además perdiendo de vista que la democrática comenzó en 1847.

Habría de suponerse, que el hecho de no haber sido Roldán un miembro de la Democrática desde la fundación, de no haberse tratado de un artesano, sino más bien de un joven que ingreso a dicha sociedad movido por la política, para él no tuvo preponderancia el movimiento antes del 48.

⁵⁶ Vásquez Guevara, figura igualmente, dentro de los fundadores de la Sociedad Republicana de Artesanos y Labradores de la Provincia de Bogotá de 1838.

⁵⁷ Artesanos, Sociedad de. «Introducción.» *El Demócrata*. n.º 1. 1850: Imprenta de N. Gómez, mayo 15, 1850.

⁵⁸ Gutiérrez, Francisco. *Curso y discurso del movimiento plebeyo, 1849 / 1954*. Bogotá: El Áncora, 1995. P. 166.

En sus memorias, Salvador Camacho Roldán reseña la fundación de la S.D.A.B.:

“Desde 1846 se había formado en Bogotá una asociación de la clase de los artesanos sin carácter alguno político en un principio, pero poco a poco fue adquiriéndolo y en 1849 ya llegó a ser una fuerza respetable en el movimiento de los partidos. En un principio tenía por objeto prestarse auxilio recíproco en casos de enfermedad o de muerte, establecer escuelas nocturnas en que se enseñase a leer y escribir y dibujo lineal. El presidente de la Sociedad en 1848 era un zapatero, padre de familia, modesto, honrado, trabajador: llamábase Francisco Vásquez Guevara, y los socios más notables, que podían ejercer y ejercían influencia sobre sus compañeros, eran los señores Ambrosio López Londoño (sastre, que fue también presidente de la Sociedad en 1849), Rudesindo Zuñer (sastre), Emeterio Heredia (herrero) y otros dos o tres cuyos nombres no recuerdo.”⁵⁹

Hay que prestar atención a la afirmación que hace Camacho Roldán, sobre el carácter apolítico de la Sociedad Democrática. Sobre todo para cuestionarlo. ¿Qué intención podía tener dicha sociedad, si no era meramente política? En apariencia, y solo en apariencia se trataba de una sociedad de

ayuda mutua que buscaba la cohesión, formación y ayuda mutua de sus miembros, mientras se educaban en los asuntos que garantizaran el progreso. Sin embargo, los nombres que encontramos en las actas, en la prensa, en las hojas sueltas, tanto haciendo las veces de firmantes como las de señalados por sus detractores, suelen coincidir; además de proyectarse en el futuro, aun cuando se suscitan peleas entre sí, como el caso del retiro de Ambrosio López que generó un enfrentamiento mediático con Emeterio Heredia. Camacho lo veía desde su óptica, pues él fue uno de esos jóvenes que llegaría a la Democrática para ejercer la tribuna, para avivar los ánimos.

Pero no dejemos de lado el asunto de las intenciones. Desde los objetivos planteados por el Reglamento Interno de la Sociedad, se afirma que:

“Esta Sociedad tiene por objeto promover por todos los medios posibles, lícitos y legales el adelantamiento de las artes y de cualesquiera otros ramos que se crán necesarios para el progreso y bienestar de sus miembros y de la gran sociedad en general.”⁶⁰

Desde aquí debemos comenzar a localizar uno de los mecanismos utilizados por quienes capitalizaron el mo-

⁵⁹ Camacho R., Salvador. *Mis Memorias*. Bogotá: A.B.C., 1946. Pag. 106.

⁶⁰ Reglamento Interno de la Sociedad Democrática de Bogotá. Imprenta de Nicolás Gómez, 1847. Óp. Cit. Temis, 2012. P. 163

vimiento, uno que hace de la Sociedad Democrática un movimiento social primitivo, nos referimos a la idea venosa que se muestra de manera reiterada en sus escritos, y alude a que se trata de una agrupación de gente buena, donde solo estaban los mejores, de “esa Sociedad, con los buenos liberales, empeñados en la instrucción del pueblo, en su moralidad, en su adelanto y en servir como hasta ahora han servido de antemural al sostenimiento de los principios constitucionales...”⁶¹, sin embargo, también estaban atentos a no ser colonizados por las sociedades confesionales, pues, a pesar de predicar ideas liberales, los artesanos de la Democrática de Bogotá eran católicos practicantes; así, insistían en marcar diferencia entre la política y la religión:

“...creemos nosotros que la ley fundamental de un Estado no espiritual que liga al género humano con su creador, este vínculo magnético del cielo con la tierra, es del exclusivo dominio de cada hombre y no de la competencia del Gobierno.”⁶²

Ahora bien, en simultánea con lo que venimos viendo, no solo señalaremos los fines de quienes guiaban la

S.D.A.B.; es decir, no solo sus pretensiones era cuestionables, también lo eran sus métodos. Éstos imposibilitaban que se generara la movilidad necesaria en una sociedad de clases. El más claro ejemplo es la visión que tenían de la educación: para los guías ideológicos de la S.D.A.B., la educación en las artes liberales, es decir, cualquier tipo de instrucción que superara la alfabetización elemental, las matemáticas básicas y los conocimientos específicos para el desarrollo de los oficios, era un desperdicio. Los artesanos no debían pretender que sus hijos fueran a la universidad, sus hijos debían heredar el oficio de los padres.

Recordemos como los campesinos polacos, incrédulos sobre las bondades de la educación, preferían que sus hijos continuaran con su oficio, sin calcular que la tierra se agotaría en un par de generaciones. Así, formaron a su descendencia para la herencia. Al otro lado de la frontera, los campesinos alemanes prefirieron enviar a sus hijos a la universidad y consolidar una pequeña burguesía campesina⁶³. ¿Y cómo se nos presenta el discurso de los ideólogos de los artesanos santafereño? No muy lejano a de los campesinos polacos del siglo XIX:

⁶¹ Artesanos, Sociedad de. «Introducción.» *El Demócrata*. n° 1. 1850: Imprenta de N. Gómez, mayo 15, 1850.

⁶² «Cargos y descargos.» *El Demócrata*. n° 3. Bogotá: Imprenta de N. Gómez, Mayo 26, 1850.

⁶³ Weber, Max. «El Estado Nacional y la Política Económica.» En *Obras Selectas*, de Max. Weber, 15 - 42. Buenos Aires: Distal, 2010.

“¡Pobres Jóvenes! – Separados de la multitud, por la educación; alejados de la clase alta por falta de fortuna; oprimidos en la suya por la enorme cantidad de rivales, y obligados, a pesar de todo, a mostrarse decentemente vestidos por i sentimiento de dignidad inherente a la educación recibida, estos jóvenes si son ambiciosos intrépidos e inteligentes no ven otro porvenir que las revueltas políticas, o algo peor; si son modestos laboriosos y humildes se resignan a aceptar miserables empleos y son infelices el resto de su vida.” [...] “Las profesiones que prometen más esperanzas para el porvenir son aquellas que tienden a aumentar las luces, las riquezas y el bienestar general.” [...] Quédese, pues, cada uno en su puesto.”⁶⁴

El ejemplo lo traemos desde Weber, y podrá afirmarse su invalidez por ser, además de anacrónico con la época del artesanado santafereño, lejano en términos geográficos. Sin embargo la consecuencia no dista mucho en uno y en otro caso. Finalmente se trata de comunidades que van haciendo tránsito entre lo viejo y lo nuevo, que van de salida de sociedades estamentales, llegando a sociedades de clases. Es, en otras palabras, la marca de las sociedades precapitalistas. También podemos decir, a la sazón de la posición de los artesanos frente a la educación, que estaban dando un primer paso hacia el

conservatismo, prefiriendo el estado de cosas que ofrece su zona de confort, a la posibilidad del cambio.

La Sociedad Democrática de Artesanos de Bogotá funcionó hasta 1854, luego de cambiar su conformación en varias ocasiones, y por consiguiente de ideología, incluso, y como lo veremos más adelante terminará por acercarse hacia una ideología más conservadora.

4.4.3. Sociedades Populares

Las sociedades populares eran asociaciones de artesanos apoyadas en los ideales conservadores, pero sobre todo de carácter confesional. Si bien no podía detectarse, aún, una ruptura profunda del liberalismo, pues apenas estaban en plena conformación los partidos, y muchos de los liberales terminarían como conservadores y viceversa⁶⁵, la preocupación de la iglesia, y la ortodoxia, persistía frente a las posibilidades de que el artesanado fuera cooptado por las ideas liberales. No se trataba de algo nuevo bajo el sol, algo similar se había dado en la década anterior, tal y como ya lo relatamos. Ahora, una clara desventaja si tenían estas sociedades populares, se trató de un periodo en que gobernaron los liberales, mientras que en las de la década anterior aún estaban

⁶⁴J.P.P. «Educación.» *El Demócrata*. n° 1. Bogotá: Imprenta de N. Gómez, Mayo 19, 1850.

⁶⁵ Este fue un proceso que se desarrolló, no solo a lo largo de la década de 1840, sino que alcanzó el Olimpo Radical

alinderándose las ideologías y era posible cooptar públicos que apenas construían una postura política.

En 1846 aparece el periódico "La Tarde de Agricultores y Artesanos"; de este medio, además de apuntar con claridad a su segmento población hay que decir que era marcadamente confesional. De su lectura quedan claras tres cosas, la defensa constante de los jesuitas intentando crear simpatía entre los lectores hacia esta comunidad⁶⁶, la preocupación por la usura y el préstamo a interés⁶⁷, que era considerado como un pecado hasta la década de 1830, y si bien ya estaba permitido había una reglamentación estricta al respecto, y el esmero por la formación religiosa de los jóvenes, probablemente se trataba de aprendices. A pesar de su corta duración – marzo a julio de 1846 con un total de 17 ejemplares – La tarde de los Agricultores y Artesanos aparece un par de meses antes de la protesta del artesano contra las medidas que proponía Florentino González.

En las sociedades confesionales fundadas para el medio siglo, se detectan características diferentes a las de los

años 1830, una es la defensa a ultranza de la labor del artesano, enmarcándole como miembro fundamental de la sociedad, y queriendo demostrar como su preservación es garantía de progreso y riqueza:

“Abrase la historia y se convencerá cualquiera de esta verdad: los gremios empleados en el ejercicio de las artes liberales y mecánicas los agricultores, los comerciantes, y los que se dedican al cultivo de las ciencias, aún en los gobiernos y naciones más atrasadas en civilización y regidas por déspotas" [...] "han merecido vigilante atención, protección esmerada, llenándolos de exenciones y privilegios, a causa de ser en la nación, los más indispensables a la dicha y prosperidad pública" [...] "harto contribuyen ya siendo consumidores; en una palabra, apesar de su duro y negroegoísmo, teniendo talento, protegían el trabajo de todos modos quitándoles cargas y contribuciones y llenándolos de privilegios, y ha sido por esto que ciertas naciones aún bajo la pesada dominación de esos déspotas coronados llegarán a un grado de esplendor y riquezas colosales, economizándose además mil gastos para hospicios de pobres, y castigo de delitos abundantes en países en que el trabajo no está protegido por leyes sabias.”(Sociedad de Amigos 1849)

El genérico que estas sociedades tenían era el de Sociedades Populares, y al igual que ocurrió con la S.D.A.B., la Popular, como se le deno-

⁶⁶ «Catecismo Antijesuitico.» *La Tarde de los Agricultores y Artesanos*. n° 13. Número Topográfico en Blaa: P135D. Bogotá: Imprenta de José A. Cualla, junio 14, 1846.

⁶⁷ «Sobre el dinero y el préstamo a inteés.» *La Tarde de los Agricultores y Artesanos*. n° 3. Número Topográfico en Blaa: P135D. Bogotá: Imprenta de José A. Cualla, Marzo 29, 1846.

minaba por antonomasia, también se había esparcido a lo largo del territorio, claro está, con la ayuda de la iglesia. Se insiste por algunos autores de la época que la fundación de las Populares era obra de la Compañía de Jesús⁶⁸. Esto no lo discutimos, sin embargo, es la diseminación de estas por el territorio, no necesariamente obedecía a las ayudas de esa comunidad religiosa.

Un último detalle queremos resaltar sobre las Populares, y es que no hay un alejamiento vertical de los ideales que parecen mostrar las democráticas en lo que se refiere a la producción artesanal. Es decir, tanto las unas como las otras iban en defensa de lo mismo, y buscaban no desaparecer, lo que nos hace pensar en que lo que cambiaba era el maquillaje: la presentación que las élites ideologizadoras de estas sociedades daban a ellas, o mejor a sus miembros, era tendenciosa hacia intereses particulares.

4.5. Conclusión: el tránsito hacia la sociedad de clases

Queda visto, hasta aquí, que los artesanos no fueron más que un medio de las élites para acceder al poder. La elección del candidato López en 1849, incluso de Obando en 1853, nunca resultó a la altura de las aspiraciones de los artesanos, si bien se trataba de polí-

ticos que llegaban a la primera magistratura con posturas liberales, nunca respondieron a los pedidos de proteccionismo e impulso a la producción nacional.

Ahora, sería un error no ver a los artesanos como una pequeña burguesía propietaria que había logrado construir a lo largo del país sociedades de ayuda mutua⁶⁹. Pero esto, en sí, es contradictorio, las sociedades de ayuda mutua no pueden convivir con la burguesía, pues los artesanos, a la vez, eran dueños de su propiedad, tenían empleados que les guardaban subordinación, y hasta que les fue posible, hicieron uso de la esclavitud como medio. Luego entramos en el campo de las contradicciones, o mejor, y así lo preferimos, en la franja que divide la sociedad estamental de la sociedad de clases. Para hacernos comprender mejor, miremos la descripción como sigue:

El artesanado santafereño no logra constituirse como unidad, por dos razones:

1. Se intentan consolidar los gremios, pero aquello se hace muy cerca de la llegada de la independencia, lo que implica un cambio en las reglas de juego, lo que afecta al artesanado que, cuando trata de estabilizarse en 1832, al lado del resto de la sociedad nacional,

⁶⁸ Ibídem. Pág. 107.

⁶⁹ Guerra V., Sergio. «Valoración de la Revolución del Medio Siglo en Colombia. Op. Cit. Pags. 55 - 62

se encuentra con que las posiciones liberales de la constitución granadina prohíben la creación de gremios. Al no poder estar agremiados no pueden defenderse, mucho menos actuar en grupo. Apenas logramos encontrar tímidas protestas alrededor de la década de 1830.

2. Cuando todo parece adecuado para una consolidación del artesanado, las élites comienzan una puga por el poder que desembocará en el intento de cooptación del artesanado, para obtener su favor electoral y ponerles al servicio de uno u otro partido.

Luego, cuando al fin se comienzan a dar las sociabilidades de ese artesanado, ya estaban divididos, ya no podía hablarse del gremio de los sastres, de los zapateros o de los herreros, pues entre sí había rencillas, que no se generaron por cuenta de los mismos artesanos, sino de las élites que les utilizaron.

Ahora, el monopolio al que pertenecían oscilaba entre la Iglesia y el Estado, casi podríamos decir, o tal vez parangonar, su ideología con las mercancías que producían. Aquello siempre estaba empeñado, al Imperio Español, a la Nueva República, a la Iglesia, al Estado Liberal en formación, en fin, siempre en torno a una sociedad determinada por poderes señoriales.

Y aquí viene otro elemento. Entre las casas nobles que venían de España a gobernar las colonias americanas, y

los “próceres” de la independencia, como Obando, Mosquera, López, etc., que gobernaron hasta el medio siglo, había una relación de a puño, ambas eran clases dirigentes que obedecían más la categoría de señores, que a la de gobernantes democráticos. Es más fácil encontrar a estos personajes cercanos al antiguo régimen, que buscando posibilidades de emancipación para sus pueblos. Así, cuando Mosquera promovió ferrocarriles, lo que hizo fue endeudar al país, cuando Santander organizó las finanzas públicas, asumió la mitad de una deuda que no le correspondía la nueva República, pues el honor y el no discutir con los nuevos vecinos eran más importantes.

Por último, los únicos patrimonios que se veían crecer, hasta la mitad del siglo, eran los de las compañías religiosas, las casas comerciales que estaban en el negocio de la extracción de minerales, mientras los grandes terratenientes pudieron aumentar sus patrimonios abusando de los ejidos, las tierras comunes y la liberación de los resguardos, porque

“El comercio fuente inagotable de riquezas en países bien administrados, en el nuestro no se reduce a otra cosa, que al cambio de efectos extranjeros por metálico. Nada exportamos, nada damos en retorno, así la Nueva Granada no es más a este res-

pecto, que un rico venero de oro y
plata para los extranjeros...”⁷⁰

Concluyamos, como lo afirma
Weber sobre la sociedad estamental,
que esa Nueva Granada, vista hasta el
medio siglo XIX, tendía a la “apropia-
ción monopolista de poderes señoriales
y de oportunidades adquisitivas”⁷¹.

⁷⁰*El Clamor de la Federación*. n° 1 Número
Topográfico en BLAA: P24427-M. Medellín:
Imprenta de Nicolas Gómez, Julio 25, 1847.

⁷¹Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Fondo de
Cultura Económico. México, 2012. Pág. 246.

Trabajos citados

- *El Investigador Católico*. nº 32.
- Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1 de Julio de 1939.
- *El Labrador y Artesano*. nº 4. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de Juan N. Triana, 7 de octubre de 1838.
- *El Clamor de la Federación*. nº 1 Número Topográfico en BLAA: P24427-M. Medellín: Imprenta de Nicolas Gömez, 25 de Julio de 1847.
- Arrollo Ch., Sandra V. «Sociabilidades en los inicios de la vida republicana. Nueva Granada, 1820 - 1839.» *Historia Crrítica*, nº 54 (septiembre - diciembre 2014): 145 - 168.
- Artesanos, Sociedad de. «Introducción.» *El Demócrata*. nº 1. 1850: Imprenta de N. Gómez, 15 de mayo de 1850.
- —. «La Prensa Oposicionista.» *El Demócrata*. nº 1. Imprenta de N. Gómez, 15 de Mayo de 1850. 4.
- Bushnell, David. *Ensayos de Historia Política de Colombia. Siglos XIX y XX*. Medellín: La Carreta., 2006.

- Camacho R., Salvador. *Escritos Sobre Economía y Política*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- «Cargos y descargos.» *El Demócrata*. n° 3. Bogotá: Imprenta de N. Gómez, 26 de Mayo de 1850.
- «Catecismo Antijesuitico.» *La Tarde de los Agricultores y Artesanos*. n° 13. Número Topográfico en BLaA:P135D. Bogotá: Imprenta de José A. Cualla, 14 de junio de 1846.
- Contreras C., Carlos. *El Legado Económico de la Independencia del Perú*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2010.
- Cordovez M., José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá. - Compilación -*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- «Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 19. Número Topográfico en BLAA: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, 20 de enero de 1839. 4.
- «Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 20. Número Topográfico en BLaA: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, 20 de enero de 1839.
- «Democracia.» *El Labrador y Artesano*. n° 7. Número Topográfico en BLaA: P0450. Bogotá: Imprenta de Juan N. Triana, 28 de octubre de 1838.
- «Editorial.» *El Labrador y Artesano*. n° 2. Número Topográfico en BLaA: po622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 23 de Septiembre de 1838.
- «Editorial sobre el Celibato Clerical.» *El Labrador y Artesano*. n° 19. Número Topográfico en BLaA: PO450. Bogotá: Imprenta de J.N. Triana, 20 de enero de 1939.
- «El Investigador Católico.» *Prensa*. n° 28. 1 Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 15 de Marzo de 1839.
- «El Investigador Católico.» *Prensa*. n° 26. Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 15 de Febrero de 1839.
- Gaviria L, Enrique. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre cambio*. Bogotá: Temis, 2012.
- Guerra V., Sergio. «Valoración de la Revolución del Medio Siglo en Colombia. (1848 - 1854).» *Casa de las Américas*, n° 53 (Noviembre - Diciembre 1985): 55 - 62.
- Gutiérrez, Francisco. *Curso y discurso del movimiento plebeyo, 1849 / 1954*. Bogotá: El Áncora, 1995.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1872*. Barcelona: Crítica, 1998.
- J.P.P. «Educación.» *El Demócrata*. n° 1. Bogotá: Imprenta de N. Gómez, 19 de Mayo de 1850.
- Jaramillo U., Jaime. «Problemas de la Formación del Estado.Nación en Colombia.» En *Historia Sociedad y Cultura. Ensayos y conferencias.*, de Jaime. Jaramillo U., 92 - 99. Bogotá: Universidad de los Andes, Ceso., 2002.
- Kacef, Osvaldo. Gerchunoff, Pablo. *Institucionalidad y Desarrollo Económico en América Latina*. Documento Proyecto. CEPAL, Santiago: Naciones Unidas, 2011.
- Kalmanovitz, Salomón. «Consecuencias Económicas de la Independencia en Colombia.» *Revista de Economía Institucional* 10, n° 19 (2008): 207 - 233.
- —. *Economía y Nación*. Bogotá: Siglo XXI, 1985.
- —. *Nueva Historia Económica de Colombia*. Bogotá: Taurus, 2010.

- Lievano A., Indalecio. *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*. Vol. II. Bogotá: Intermedio Editores, 2002.
- McGreevey, William Paul. *Historia Económica de Colombia*. Traducido por Haroldo Calvo Stevenson. Bogotá: Uniandes, 2015.
- Mennaís, La. «Hay una Alianza Natural entre el Despotismo y las Doctrinas Meterialistas.» *El Investigador Católico*. n° 11. Número Topográfico en Blaa: P0622. Bogotá: Imprenta de J.A. Cualla, 1 de Julio de 1838.
- Monsalvo Mendoza, Edwin, y Jorge. Conde Calderón. «De rebeldes a sediciosos. Cultura política en la nueva granada en la primera mitad del siglo XIX.» *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. Editado por Universidad del Norte. Barranquilla. julio - diciembre de 2011.
<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/3277/4893#32> (último acceso: 23 de Julio de 2015).
- Monsalvo, Edwin, y Roberto González Arana. «Entre el vendaval climático y la tormenta política: elecciones presidenciales y faccionalismo político en Cartagena en 1836.» *Investigación y Desarrollo* (Universidad del Norte) 21, n° 2 (julio - diciembre 2013): 321 - 341.
- Morales, Ignacio, y otros. «Invitación que hace la Sociedad Católica de Bogotá a los fieles de América.» *El Investigador Católico*. Vol. 1 Número topográfico en BLAA: P0622. n° 1. Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, 15 de Marzo de 1838. 1-4.
- Palacios, Marco, y Frank Safford. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma, 2002.
- «Parte Política: Sociedad Católica.» *El Investigador Católico*. n° 17. Número topográfico en BLAA: P0622. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1 de Octubre de 1838.
- Pedraza, Sandra. *En Cuerpo y Alma, visiones del progreso y de la felicidad. Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830 - 1990)*. Bogotá: Uniandes, 2011.
- Polo B., Sandra. «Los artesanos bogotanos y el antilibrecambismo 1832-1836.» *Historia y Sociedad*, n° 26 (2014): 53-80.
- «Prospecto.» *El Labrador y Artesano*. n° 1. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de de Juan N. Triana, 16 de septiembre de 1938. 4.
- Representantes, Comisión de Peticiones de la Cámara de. «Sin Título.» *Resolución del Poder Legislativo*. Bogotá: Archivo General de la Nación. Archivo del COngreso, Cámara de Representantes. Tomo 158-159 - VIII., 23 de Mayo de 1836.
- republicanos, Unos verdaderos. «Infracción de la Constitución.» n° 1. Numero Topografico en Blaa:HSI0429. Imprenta de Nicolás Gómez, 1838.
- Samper, José M. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada. Desde 1810, I especialmente de la administración del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, 1858.
- Sergio, Guerra V. *Los Artesanos en la Revolución Latinoamericana. Colombia 1849 - 1854*. Bogotá: Universidad Central, 2000.
- «Sobre el dinero y el prestamo a inteés.» *La Tarde de los Agricultores y Artesanos*. n° 3. Número Topográfico en Blaa: P135D. Bogotá: Imprenta de José A. Cualla, 29 de Marzo de 1846.

- Sociedad de Amigos, del bien público. *Reglamento de Organización, Moral y Economía de las Sociedades de Artes, Agricultura, Comercio y Ciencias*. Bogotá: Imprenta de Cualla, Mayo de 1849.
- Soto, Francisco. «Carta de los Directivos de la Sociedad Demodrático - Republicana.» *El Labrador y Artesano*. nº 3. Número Topográfico en Blaa: P0450. Bogotá: Imprenta de Juan N. Triana, 30 de Septiembre de 1838.
- Tovar P., Hermes. *La Batalla de los Sentidos. Infidelidad, adulterio y concubinato a fines de la colonia*. Bogotá: Uniandes, 2013.
- Uribe, María T., y Jesús M. Álvarez. *Poderes y regiones: problemas en la construcción de la nación colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987.
- Urrutia, Miguel. «El Sindicalismo durante el siglo XIX.» En *La Nueva Historia de Colombia*, 529 - 597. Bogotá: Instituto COlombiano de Cultura, 1976.
- Valdez, Vicente, y y otros. «Los infrascritos artesanos de esta ciudad, manifiestan la necesidad que tienen la necesidad que tienen de una ley protectora.» *Petición ante el poder legislativo*. . Bogotá: Archivo General de la Nación. Archivo del Congreso, Camara de Representantes. Tomo 160 - VIII, 10 de Mayo de 1836.
- Weber, Max. «El Estado Nacional y la Política Económica.» En *Obras Selectas*, de Max. Weber, 15 - 42. Buenos Aires: Distal, 2010.
- Zambrano, Fábio. «La Formation des partis politiques en Colombie: 1830-1850.» *Cahiers des Ameriques Latines*, nº 17 (1985): 67 - 74.
- Zambrano, Fabio. «Sociabilidades Modernas en la Nueva Granada: 1820 - 1848.» 1990. http://institutodeestudiosurbanos.info/dmdocuments/cendocieu/1_Docencia/Profesores/Zambrano_Fabio/Publicados/Sociabilidades_Modernas-Zambrano_Fabio-1990.pdf (último acceso: 16 de marzo de 2015).

Esta Revista se terminó de imprimir en los talleres de
Impression Offset Medellín
MMXV

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



Ecos en la educación desde una lectura de Walter Benjamin en torno a la experiencia^{*}

Rosa María Moreno Cardona^{**}

Resumen

Este trabajo realiza una reflexión alrededor de vida de Walter Benjamin y su obra, centrada en 5 de sus textos: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, *Experiencia y pobreza*, *El narrador* y el capítulo introductorio de *El origen del drama barroco alemán*. A través de estos textos es posible realizar una aproximación al análisis de la experiencia humana, la experiencia del arte y el asunto de la reproductibilidad técnica como elementos indispensables para pensar las nuevas posturas que la educación puede y debería concebir y abordar, para insertarse en las nuevas formas de subjetivación que trae consigo el acelerado mundo tecnológico que hoy vivenciamos.

Palabras Clave: Experiencia, sujeto, reproductibilidad técnica, aura, educación, arte, Walter Benjamin.

Abstract

This essay takes a look over Walter Benjamin's live and work. It's focused on five of his writings: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, *On Some MotifsonBaudelaire*, *Experience and Poverty*, *The storyteller*, and the intro-

^{*} Este artículo forma parte del ensayo académico La Educación: ¿Un asunto de transmisión o comunicación?, resultado de proceso de investigación documental realizado en compañía de la MA en Educación y Desarrollo humano, Ligia Inés Zuluaga.

^{**} Magister en Educación, por la Universidad de Manizales.

ductory chapter of *The Origin of German Tragic Drama*. These texts allow an analytic approach to both human and art's experiences, under the eye of the technical reproducibility. This analysis allows us to think about new ways to approach to education field, new forms of subjectivity, especially those brought by the new mass media of communication.

Keywords: Experience, subject, technical reproducibility, aura, education, art, Walter Benjamin.

1. Introducción

El presente artículo abre un espacio de cuestionamiento alrededor de la vida y el pensamiento del filósofo y crítico Walter Benjamin, hasta hace poco, reconocido en el campo académico colombiano. Benjamin despliega considerables reflexiones alrededor de las transformaciones en el ser producto del rápido impacto tecnológico que modificó el mundo a comienzos del siglo XX.

Benjamín se ocupa apasionadamente del *mundo comunicativo*¹ y medita sobre las formas de testificación histórica, la transformación y degradación del arte de narrar, lo cual refleja un giro en la mirada del individuo y su modo de posicionarse en el mundo. En ese sentido, el autor plantea la posibilidad de cons-

trucción de conocimiento en el ámbito de las representaciones individuales y colectivas del sujeto contemporáneo, y deja en el aire la tentativa línea de reflexión alrededor de las implicaciones de la experiencia cambiante de este.

En el mundo académico se ha considerado a Walter Benjamín como un autor de difícil lectura, tanto en voces de sus contemporáneos como en los textos y postulados de algunos de sus lectores actuales. Regis Debray² lo expresa de esta forma: “Benjamin fue un ensayista marginal al que nadie tomó realmente en serio en su tiempo”. Sin embargo, para encontrar la verdadera voz de Benjamín y la intencionalidad de sus textos, el lector debe acercarse a su obra desde múltiples flancos, conocer su historia y encontrar los ecos de sus propios fragmentos y postulados en cada uno de sus escritos. Su estilo se caracteriza por lo fragmentario constituyendo un discurso transversal. En el

¹ Debe entenderse que en este contexto, se hace referencia al *mundo de lo comunicativo*, como el ámbito en el cual los seres humanos manifiestan sus ideas, sus vivencias, el proceso básico de *comunicación*, mediante el cual se generan los lazos relacionales y los procesos de transmisión.

²Debray, Regis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós. 2001

fondo, este autor plasma su pensamiento en muy diversos escritos, los cuales, aunque se refieren a temas muy variados, ubican conceptos claves que se clarifican en tanto el lector los interioriza y hace suyos.

Lo amplio e intrincado de su discurso no permite establecer ningún nexo estricto con ninguna corriente académica y filosófica. En cierta medida, ésta es la característica más bella de su obra, ya que con ella se pueden establecer elementos de reflexión sobre el mundo artístico, filosófico y humano sin comprometerse estrictamente con una tesis ideológica determinada.

Ahora bien, debido a la complejidad de su lectura, el interés inicial que motivó este texto fue la comprensión del discurso benjaminiano, enmarcado en el análisis de la experiencia estética contemporánea como temática clave que atraviesa cinco de sus escritos. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Sobre algunos temas en Baudelaire, Experiencia y pobreza, El narrador* y, por último, *El origen del drama barroco alemán*, la que fuera realmente su primera obra y de la cual se aborda solo la sección introductoria.

Las obras mencionadas son diferentes desde el punto de vista formal; no obstante, los elementos discursivos que dan cuenta de las preocupaciones de Benjamin se entrevieron paulatina-

mente en todos ellos. La permanente alusión a la experiencia, la memoria, el arte, la pobreza de experiencia, las narrativas y las profundas pérdidas en la capacidad de expresión, abonaron el terreno para la definición y análisis de la categoría que capta el interés central de este proceso analítico: *El Aura*, una categoría esencialmente benjaminiana.

El Aura se constituye entonces en el segundo elemento de interés en este trabajo, a él conducen una gran cantidad de reflexiones benjaminianas. Aunque su mención no aparezca directamente en las obras, los cinco escritos que fueron elegidos configuran un mapa de conceptos que, directa o tácitamente, proponen una comprensión posible de la noción de aura. Por lo tanto, su comprensión así como los ecos de este concepto en la educación y el arte, se plasman como complemento perfecto para analizar el discurso del autor berlinés.

Para la comprensión de la obra de Benjamín es necesario realizar un acercamiento a su historia, su contexto y sus tragedias. Sería poco coherente tratar de comprender al sujeto que redime la experiencia como un hecho vital para la comprensión del género humano, sin tener por lo menos una visión general de su vida. En consecuencia, la primera parte del artículo contextualiza algunas experiencias de su historia personal, ya que el sentido del discurso es descifrado teniendo en cuenta como referente el

medio en el cual se gestó.

A consideración, se abarca al autor pensado y revisado desde campos como la filosofía y el lenguaje relativamente desconocido en el contexto educativo —ámbito en el cual se realizará la reflexión final de este ensayo— pero que se hace pertinente en una contemporaneidad cada vez más mecánica y en deuda con las nuevas generaciones respecto al verdadero sentido del educar. “¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une ellos la experiencia?”, diría el propio Benjamin³.

2. Una breve mirada al autor.

Después de quince años de silencio póstumo, Walter Benjamin apareció en la vida pública de la mano de Theodor Adorno que publicó sus obras en 1955. El pensador judío-alemán, pasó la mayor parte de su vida intelectual fuera de la escena pública⁴, planteó, por medio de sus ensayos, la reflexión en torno al impacto de la reproductibilidad técnica, los cambios de percepción en el arte y, con esta, la visión de la experiencia

estética propias del rígido mundo académico predominante en la Europa de comienzos del siglo XX.

Este cambio de percepción, a pesar de los casi 60 años que han transcurrido desde la mencionada publicación de sus textos a cargo de Adorno, se encuentra en una etapa inicial de apropiación en el ámbito académico; es un proceso un poco más fortalecido en Europa y comienza a ganar terreno en Latinoamérica.

Walter Benjamin invita tanto al razonamiento de la percepción y recepción del arte como a las reflexiones teóricas que éste suscita. Como casi todos los elementos de su obra, catalogada como fragmentaria, este tema no es evidente en una lectura parcial de sus ensayos; los ecos de su reclamo deben buscarse de forma paralela en varios escritos, pues es frecuente que unos y otros se complementen, recurriendo así el autor, en algunos casos, a la autocitación.

Nace el 15 de julio de 1892 en Berlín, en una familia judía; su vida transcurrió entre las profundas crisis políticas, económicas y sociales que marcaron a Europa durante la primera mitad del siglo XX. Por su origen, fue víctima de las políticas antisemitas instauradas por el régimen nazi, lo que desató una serie de acontecimientos que condujeron el 29 de septiembre de 1940 a su muerte en Portbou en la frontera franco-española, a la edad de 48 años.

³Benjamin, Walter. *Experiencia y pobreza*. Edición electrónica. 2009a. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf (Julio 2 de 2010)

⁴No se puede obviar el hecho de que esta ausencia de la vida pública, es ocasionada por la situación política de Europa a comienzos del siglo XX, a la cual se le suma la rigidez de la academia, en la cual Benjamin no logró realmente concretar un lugar.

Su visión de mundo, por tanto, está marcada profundamente por su vivencia durante ese período, en un entorno político e histórico que traza sus aciertos y tragedias, así como su desarrollo académico y literario:

En marzo de 1933 tuve que abandonar Alemania, siendo ciudadano alemán y contando con 41 años de edad [...] Como investigador independiente y escritor, la revolución política no solo me privó súbitamente de la base de mi existencia, sino que además — pese a que soy disidente y no pertenezco a ningún partido político— me condujo a una situación de inseguridad con respecto a mi libertad personal⁵.

Nuestro personaje relata con fluidez sus vicisitudes e intereses en la elaboración de su *curriculum vitae*⁶. A pesar de ser un autor considerado de difícil lectura, es claro y coherente cuando se refiere a su propia historia:

[...] Estudié filosofía y literatura alemana y francesa en las universidades de Friburgo (Alemania), Berlín, Múnich y Berna. En esta última universidad hice el examen de doctor en filosofía en el verano de 1919, que superé con la calificación de *summa cum laude*, con el trabajo

sobre el concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán.

[...] La especialidad de mi carrera es filosofía, y las asignaturas secundarias: historia de la literatura alemana contemporánea y psicología. Como el centro de mis intereses intelectuales reside en la estética, la conexión entre mis trabajos de historia de la literatura y los filosóficos se fue haciendo cada vez más estrecha⁷.

Si nos enfocáramos en su formación académica, la filosofía sería su quehacer primigenio, pero al entrar en contacto con sus textos y la orientación que van tomando sus reflexiones se puede comprender, como lo anuncia Adorno⁸, que esta no es la preocupación privilegiada para el desarrollo de sus inquietudes. Benjamin no tenía nada de filósofo tradicional; su interés se orientó inicialmente en el estudio de la literatura alemana, de modo que su conexión con el tema de la estética se visualiza claramente desde ese campo de la creación humana. Así pues, en su proceso formativo estos dos temas fueron ocupando el plano esencial de sus búsquedas como lo reconoce Scholem⁹: “Benjamin renunció a la filosofía sistemática para dedicarse al comentario de las

⁵Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza. 1996, p. 59

⁶ Varias versiones de este aparecen recopiladas en el texto *Escritos autobiográficos*, donde reúne, además, una serie de artículos personales, originalmente no elaborados para su publicación.

⁷Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza. 1996, p. 57

⁸Adorno, Theodor. *Walter Benjamin: Obras*. Madrid, España: Abada. 2007, 12

⁹Scholem, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid, España: Trotta. 2004, p. 24

grandes obras” a través de las cuales fue dando forma a los componentes estéticos de su producción:

Mi idea de esclarecer completamente una obra desde dentro de ella misma traté de llevarla a la práctica en el escrito «las afinidades electivas de Goethe» [...] Los ensayos que he escrito hasta ahora han pretendido allanar el camino a la obra de arte mediante la destrucción de la teoría del carácter sectorial del arte. Su intención programática común es, impulsar el proceso integrador de la ciencia, que poco a poco va derribando las rígidas barreras divisorias entre las disciplinas que caracterizaban el concepto de ciencia del siglo pasado, mediante un análisis de la obra de arte que descubra en ella su expresión, integral, en modo alguno susceptible de ser limitada en sectores, de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época¹⁰.

Y es precisamente este procedimiento el que cobra vida en la introducción del texto *El origen del drama barroco alemán*. Sin embargo, es innegable que su pensamiento está permeado por experiencias académicas personales en torno a la filosofía, a través de las cuales se identifica el carácter metafísico de sus reflexiones. Y, en su campo reflexivo, con el término metafísica se “alude a la experiencia filosófica del mundo y su realidad, y realmente este

era el uso que le daba Walter Benjamin, él era un metafísico”¹¹

Su vivencia del mundo, el contexto histórico que atravesó, su interés por la literatura y el lenguaje alimentan el simbolismo de su escritura, propician la búsqueda de una forma diferente de apreciar el entorno que en ese momento precisaba y vislumbraba como una ruina. Ruina de la experiencia, del pasado, del presente. Las guerras y sus destrozos le vaticinaron un futuro incierto y, a su vez, logró percibir que la humanidad se encontraba en un acelerado proceso de transformación física e intelectual, pues la guerra, aún en sus ruinas generaba cambio. Este proceso, a su pesar, no es del todo consciente. Benjamin articula una voz de reclamo alrededor de la percepción y la lectura del mundo desde su experiencia, desde su contexto, desde una mirada diferente a la estética existente.

Su interés esencial era dedicarse a la vida de *homme de lettres*, aspiración bastante difícil teniendo en cuenta su condición judía¹² en la Alemania nazi.

¹¹Scholem, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid, España: Trotta. 2004, p. 19

¹² Como lo expresa Hannah Arendt (2001, 185), en este sentido podría decirse que Benjamin no se preparó para otra cosa que la “profesión” de coleccionista privado y erudito independiente, lo que entonces era denominado como *Privatgelehrter*. Bajo las circunstancias de la época, sus estudios, que había comenzado antes de la primera guerra mundial, solo podrían haber terminado con una carrera universitaria, pero los

¹⁰Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza. 1996, p. 58

A pesar de considerarse *disidente* y supuestamente *apolítico*, le era imposible ocultar su condición natal la cual, ante el régimen, predominaba sobre todos los demás aspectos. Aun así su vocación y su erudición primaron en realidad sobre su naturaleza hebrea; bien lo introduce Hannah Arendt¹³, cuando, acorde con el estilo y lo oculto del quehacer benjaminiano, detalla:

Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica para la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera solo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust y St. John Perse, y antes de eso había traducido los *Tableauxparisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió una serie de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro so-

bre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, ni de la literatura ni de otros aspectos.

2.1. Las búsquedas...

La búsqueda benjaminiana es muy idealista, su esencia filosófica se origina en Platón y su discurso sobre la verdad, visión que, a través de la mirada de Benjamin, se esconde mediante las formas de transmisión y reconocimiento de la intención original de una obra literaria, apreciación que, sin embargo, observada desde una perspectiva más amplia puede extrapolarse al arte en general. ¿Qué transmite realmente la obra de arte y qué lee en ella el espectador?, ¿qué tipo de espectador experimenta el arte hoy?, ¿hay una vivencia?, ¿puede hablarse de una experiencia?, ¿quién le brinda las herramientas para que pueda comprender la obra de arte? El asunto es transmisión: en el arte se encontrará la expresión de una idea, de una época, de un momento de inspiración.

En este sentido la historia de las obras de arte prepara su crítica, y esta es la razón por la cual la distancia históricamente aumenta su poder. Si, para usar un símil, se considera la obra creciente como una pira funeraria, su comentador puede comparar-

judíos no bautizados aún estaban excluidos de tales posibilidades, así como también de la administración pública.

¹³ Arendt, Hannah. . *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa. 2001, p. 164

se con el químico, su crítico con el alquimista. Mientras que al primero solo le quedan maderas y cenizas como único objeto de análisis, al segundo solo le interesa el enigma de la llama en sí: el enigma de estar viva. Así, el crítico indaga la verdad cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados troncos del pasado y las chispas de la vida pasada¹⁴.

La historia de las obras de arte complementa el cuadro de sus intereses más profundos; historia, arte y lenguaje, todos componentes fundamentales para el entendimiento del mundo simbólico y del proceso de transformación humana. Surge entonces la exigencia de comprender los lazos de la tradición, la memoria y la experiencia como las herramientas alquímicas para reconocer los cambios de los modos de percepción de lo humano, sus necesidades, sus pérdidas, sus rupturas. Una reflexión que espera, a gritos, ser evidenciada en una contemporaneidad que ya no busca razones de coherencia en sus discursos ni en sus imágenes; una contemporaneidad mecanizada, que no está preparando a sus generaciones para la acción reflexiva sino, más bien, para la acción, valga la pena redundarlo, mecanizada.

¹⁴Benjamin, retomado por: Arendt, Hannah. . *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa. 2001, p. 165

El desarrollo del discurso del autor berlinés cobija el mundo de la literatura, con el interés de establecer un contexto adecuado para los asuntos de la crítica, la cual, desde su construcción discursiva, no era coherente con las normas de escritura de la época. Sus ensayos críticos no son análisis netamente estructurales o evaluativos, más bien se orientan de modo original hacia la deconstrucción de las obras literarias, indagando en ellas su capacidad de manifestar las huellas de la historia, la búsqueda de su *aura*.

3. Textos, pretextos y conceptos

3.1. El origen del Drama Barroco Alemán:

Benjamin escribió *El origen del drama barroco alemán* en 1925 y lo presentó para acceder a la docencia universitaria,¹⁵ no obstante, éste propósito naufragó ya que según los evaluadores el texto en cuestión resultaba demasiado oscuro. El texto está orientado hacia el “contenido filosófico de una forma artística ignorada e incomprensible, la alegoría¹⁶” Sin embargo, su capí-

¹⁵ A los judíos alemanes de este periodo histórico “se les permitía la habilitación para docencia y como máximo podían alcanzar el rango de un *Extraordinarius* sin salario” (Arendt, 2004, 185). Se trataba entonces de una aspiración más orientada a la consecución de un estatus académico que a lograr una solidez y autonomía económica.

¹⁶Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza. 1996, 55

tulo introductorio fue desarrollado con el objetivo de brindar a los lectores una fundamentación epistemológica de su pensamiento: “algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”.

Es de vital interés este libro porque, en relación con el análisis final que se realiza en este texto, ofrece una exposición aplicada de algunas reflexiones y categorías fundamentales para los posteriores desarrollos teóricos del autor, sobre todo, encontramos allí elementos que contribuyen a la comprensión de noción de *Aura*.

La mencionada introducción de Benjamín, a pesar de haber sido construida con la intención de facilitar el acceso a su pensamiento y siendo de lectura compleja remite, como ningún otro de sus textos, a la perspectiva filosófica del escritor; además, simultánea e irónicamente, da a comprender el origen de su distanciamiento hacia la filosofía sistemática, así como su discrepancia con la epistemología tradicional dominante en los albores del siglo XX.

El autor parte allí de sentar su crítica a la filosofía que, desde su perspectiva, se ha empeñado en la carrera de ser la única dueña de la verdad, en su afán por alcanzarla. En consecuencia, Benjamin analiza minuciosamente cómo deconstruir este proceso para lograr una aprehensión del mundo de las ideas, apoyado en el desarrollo del pensamien-

to platónico. Para Benjamin¹⁷ la filosofía no se debe encargar de ese asunto, más bien ha de “ser una guía para adquirir el conocimiento”¹⁸.

En esta línea de ideas, Benjamin busca una manera clara y tangible de exponer la tarea real del filósofo en un mundo que cambia aceleradamente sus modos de percepción y que precipita e introduce con rapidez nuevos modos de reproductibilidad técnica. Encuentra la forma de equiparar su razonamiento con el arte y con el papel del artista en los procesos de acercamiento a un nuevo modo de percepción de la experiencia y de la condición humana.

El arte es una manifestación permanente en la historia de la humanidad y Benjamin¹⁹ lo define así: “El arte es una idea, cada idea contiene una imagen del mundo, pero hay que dibujar esta imagen abreviada del mundo”. Y enfatiza, el artista, como el intermediario, “traza una imagen en miniatura del mundo de las ideas”.

¹⁷ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades. 1990, p. 16

¹⁸ Nuestro trabajo no se orienta a la descripción pormenorizada de lo que podría constituirse en una teoría del conocimiento benjaminiana, solamente pretendemos dilucidar algunos elementos que conduzcan a desentrañar las categorías que nos encaminen hacia la comprensión de la mirada estética de Benjamin que es pertinente para el contexto contemporáneo.

¹⁹ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades. 1990, p. 31

En cuanto a la tarea del artista, Benjamin²⁰ reconoce el aporte que este hace desde su capacidad de representación del mundo a través de su obra; por lo tanto, se convierte en una especie de médium encargado de expresar el devenir espiritual del hombre a través del arte, es decir que: “el artista materializa la idea, asume un valor definitivo en cada momento presente”. A partir de lo anterior debemos expresar que los valores presentes en cada momento implican una experiencia previa, de una historia que permita en la materialización de una obra, ver la memoria y elementos tal vez lejanos, tal vez presentes. Comienza así a configurarse la **manifestación de la lejanía** en el arte, desde la capacidad de representación del artista.

Como consecuencia, el crítico berlinés desarrolla la idea de la *unicidad* sustentada en el origen de las cosas. Origen es una categoría que remite a la génesis pero en términos de Benjamin “por origen, no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar al ser y del pasar”²¹. El origen no está, pues, en la esencia originaria de las cosas sino en lo que se está transmitiendo en el momento de la contemplación. Si nos remitimos a la terminología casuística, el origen estaría en el pasado, pero en la lógica benjaminiana el origen se mani-

fiesta en el resultado, es la consecuencia de lo que ha sido. Más que el origen, a Benjamin le interesa la manifestación de una lejanía en el momento presente en la obra de arte; y esta manifestación es lo que parece esfumarse en la reproductibilidad técnica del arte, lo cual a su vez supone un cambio en la experiencia estética del sujeto, en el *sensorium*.

De los cinco textos elegidos, *El origen del drama barroco alemán* es el único en el que Benjamin da a conocer sus premisas académicas básicas; los otros cuatro concretan las características generales de su trabajo intelectual: el comentario, la crítica y el ensayo. Él hace un cuestionamiento reflexivo de las producciones de arte a partir de la apropiación de conceptos de las obras de artistas de la época, y expresa, con formas paradójicas de su narrativa literaria, la evidencia del cómo ellos plasman la imagen del mundo en lo que hacen.

3.2 Sobre algunos temas en Baudelaire:

El segundo texto estudiado fue *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Un ensayo en el cual Benjamin —por medio del análisis de la poética de Baudelaire, en *Las flores del mal*— propone una concepción y percepción del artista y de su producción como las representaciones de lo que ocurre en el mundo. A su juicio, Baudelaire es quien plasma por excelencia la ruina del momento histórico que le toca vivir, la decadencia

²⁰ Ibíd., p. 14

²¹ Ibíd., 28

de la sociedad y, con ella, un inicio en el cambio de percepción del mundo, así como de la forma en que este se representa.

Más allá del examen de la producción baudeleriana, el ensayo es rico en definiciones, pues para acercarse al análisis de la propuesta creadora de este autor emplea una serie de disertaciones sobre los componentes vivenciales que propiciaron dicha poética; además, presenta todo un preámbulo enriquecido con varios autores —Proust, Bergson, Valery, Freud, Engels, Marx, Hegel, Poe—, a través de los cuales teje su discurso y se evidencian algunas categorías que nos aproximan a la comprensión de lo que expresa: experiencia, memoria voluntaria e involuntaria, recepción, percepción; son los conceptos que nos acercan a la definición y esclarecimiento del elemento central de nuestro trabajo, *el aura*.

Para acercarse a la tarea creadora del artista moderno, Benjamin²² recurre al concepto de *Shock*, al que, fundamentado en Freud, concibe como “aquella experiencia en la que se produce una creación poética”. El *shock* es el fenómeno que genera la percepción que el sujeto logra del mun-

do sensible con la evocación de su memoria involuntaria, permitiéndole propiciar una experiencia creadora, por medio de la cual plasma en su obra parte de sí.

Y aquí surge algo nuevo: en contraste con esa capacidad creadora, en el contexto histórico de Benjamin:

El público se ha vuelto más frío incluso hacia aquella poesía lírica del pasado que le era conocida [...] Puesto que las condiciones de recepción para la poesía lírica se han vuelto más pobres [...] Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura²³

Este fenómeno no solo es un problema que envuelve la poesía, es un enfriamiento o atrofia del *Aura* evidente en todas las formas de arte de la época. De este modo, comienza a percibirse con la llegada de la modernidad y su andamiaje técnico, el cambio innegable de las formas de expresión y de las narrativas transformando la experiencia del lector/observador:

He aquí la experiencia vivida a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del *shock*: la comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la

²²Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Escuela de filosofía Universidad ARCIS. 2009d, p. 7.
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf>. (Agosto 10 de 2009)

²³Ibíd, 2

ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como un «astro sin atmósfera».²⁴

La noción de experiencia es la primera que se devela en el texto a través del desarrollo analítico del discurso de Bergson y Proust. Con el primero, Benjamin²⁵ anuncia que:

“La experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria”.

La experiencia se construye entonces con lo acaecido, con las vivencias que se instalan en los ámbitos de la individualidad y la colectividad; de modo que los acontecimientos que la componen surgen del contexto histórico de los sujetos y las colectividades con las cuales se desarrollan, manifestándose en el mundo de lo consciente por medio de la memoria.

Ahora bien, ¿qué es la memoria?, ¿cómo se contextualiza en este intrinca-

do discurso? Proust es, para Benjamin, la respuesta. La percibe por medio de las definiciones de memoria voluntaria y memoria involuntaria que, como se ha planteado, constituyen la capacidad creadora del artista mediante el *shock*. Estos dos elementos son diferenciables y fundamentales para el desarrollo de la temática.

En primer lugar, la memoria voluntaria la entiende como “una memoria dispuesta a responder al llamado de atención. El recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de este.”²⁶ No hay reminiscencias en la memoria voluntaria; a esta afluyen aquellos recuerdos a los que conveniente y conscientemente se acude para justificar el presente, sin recurrir necesaria y realmente a la testificación histórica de la experiencia.

Fenómeno contrario al mundo experiencial de la memoria involuntaria, aquella que “conserva las huellas de la situación en que fue creada, [y] corresponde al repertorio de la persona privada aislada en todos los sentidos”²⁷. Aquí el autor ubica el discurso alrededor de la memoria y su contextualización histórica, y afianza de paso el papel de la experiencia, las circunstancias en que fue creada; hace alusión a un momento, a un evento y el respectivo im-

²⁴Ibíd., 36

²⁵Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición electrónica. 2009c. p. 3. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> (Marzo 3 de 2009)

²⁶Ibíd., 4

²⁷Ibíd., 5

pacto que estos propician en el devenir del sujeto. La memoria involuntaria se encarga de proteger las impresiones de la experiencia.

Estos elementos —el *shock*, la memoria involuntaria, la experiencia y la preocupación por la percepción— iluminan el camino para reconocer el carácter trágico de la obra de Baudelaire. Paralelo al diagnóstico artístico de las transformaciones en la percepción y la condición humana, se encuentra el planteamiento del tema que se funda en su inquietud por el ingreso de la técnica en el ámbito de la creación artística. Al respecto, Benjamin²⁸ comenta que “con la invención de los fósforos, hacia fines del siglo, comienza una serie de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco [...]”

Más adelante, el discurso sobre Baudelaire se ubica en este ámbito alrededor de la *sustitución*. Se comprende que son remplazadas las operaciones sensibles, expresivas, mecánicas, perceptivas que conlleva la creación artística, siendo éstas las que propician el *shock* y permiten la aparición de la obra de arte:

Entre los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el «disparo» del fotógrafo, ha tenido

consecuencias particularmente graves. Bastaba hacer presión con un dedo, para fijar un acontecimiento por un período ilimitado de tiempo. Tal máquina proporcionaba instantáneamente, por así decirlo un *shock* póstumo²⁹.

La fijación que antaño correspondía a la capacidad de la memoria y la experiencia se trasladan ahora a un medio mecánico, el cual, a pesar de ser una extensión del cuerpo, de fijar un acontecimiento escogido por el sujeto, en cierta medida obstaculizan el ejercicio de recurrir a la memoria, de hacer gala de la experiencia y con ella trazar el mundo en miniatura, tarea que ya Benjamin había adjudicado al artista.

Pero para poder acercarnos a la comprensión de lo que preocupa a Benjamin alrededor de estos *innumerables actos* técnicos, debemos delimitar el camino que hemos trazado en torno a la creación artística: la memoria y la experiencia:

[...] Si se definen las representaciones radicadas en la memoria involuntaria, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso³⁰.

²⁸ Ibíd., 20

²⁹ Benjamin, 2009d, Op. Cit. P. 20

³⁰ Ibíd., P. 30

En la noción de *aura*, Benjamin conjuga sus cavilaciones esenciales alrededor del arte y su capacidad de testificación³¹, del artista y sus procesos de creación, de la humanidad y sus cambios de percepción ante la aparición de nuevas formas de contemplar el mundo:

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana, la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa es dotarla de la capacidad de mirar. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la memoria involuntaria (estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos). Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual esta es «la aparición irrepetible de una lejanía». Esta definición tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto³².

³¹ Se debe tener en cuenta que en el texto: *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin hace uso del término testificación histórica para acuñar el concepto de autenticidad, que será planteado más adelante, y con el cual se entiende testificación histórica como aquello que trasmite la obra, de lo cual ha sido testigo, se plasma en su esencia y da cuenta del momento originario de producción. Benjamin, 2009d, Op. Cit. p. 31

El aura, entonces, corresponde en gran medida a la experiencia y a la capacidad de observación del sujeto, una capacidad que le ha permitido apropiarse del mundo; en este caso puede equipararse con la experiencia estética que hace posible —a quien contempla la obra de arte— entrar en sintonía y participar de la autenticidad de su creación. El aura facilita el descubrimiento de elementos de testificación histórica, el momento, el culto, la proyección, el deseo.

Ahora bien, ¿cómo podrá el sujeto continuar adecuándose a un mundo que se transforma más rápido de lo que la experiencia es capaz de procesar? ¿Y cómo hacerlo cuando los espacios para la reflexión y la observación estética se han ido cerrando y ocupa su lugar el mecanicismo que trae consigo la reproducción técnica irreflexiva? He aquí el sentido de la meditación benjaminiana que nos atañe: se hace evidente en su inquietud por el destino del mundo en manos de la reproductibilidad técnica y por los efectos de esta en la capacidad de apreciación y reflexión de la humanidad; en otras palabras, la experiencia estética de los sujetos alrededor de los acontecimientos que cimentan su vida.

3.3 La obra de Arte en la época de s reproductibilidad técnica:

Los conceptos que se construyen en el ensayo *Sobre algunos temas en Bau-delaire* fundan la mirada aurática que

propone su autor. Antes, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin había descrito el proceso histórico, humano y experiencial que conduce a las nuevas condiciones técnicas para la reproductibilidad. Esta situación que había devenido a la par con el hombre, auguraba para el siglo XX, desde sus inicios, un creciente y rápido desarrollo de nuevas formas de reproductibilidad que transformarían — como de hecho ocurrió— toda la experiencia humana. Benjamin, con su mirada crítica, teórica y social, encontró, mediante el arte, la expresión de esos cambios.

En efecto, *transformación* es la definición con la que Benjamin³³ da apertura a su ensayo sobre la reproductibilidad técnica; para ello se apoya en Paul Valéry a quien cita:

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.

³³Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición electrónica. 2009c. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> (Marzo 3 de 2009). P. 1

El arte se encuentra en un permanente proceso de metamorfosis. Teniendo en cuenta que Benjamin³⁴ define el arte como una copia en miniatura de la realidad, por tanto, se puede reconocer que la realidad se encuentra en una ininterrumpida mutación. El asunto es lógico, tal vez redundante, pero si se observa un poco más detenidamente el problema en sí no es el cambio, que es inherente al ser humano sino cómo ocurre, hacia dónde conduce y qué efecto produce en la experiencia de la sociedad que lo procesa.

“La obra de arte, siempre ha sido fundamentalmente susceptible de reproducción”³⁵ y gracias a esta, la obra provoca su impacto en los sujetos que tienen la experiencia a través suyo, pues de ese modo se alimenta el deseo de poseerla. Para ilustrar esta realidad, el ensayista alemán se apoya en los procesos evolutivos de algunas técnicas de reproducción; parte del procedimiento de fundición y acuñación de *monedas, bronce y terracotas* en Grecia, pasando por la xilografía, la imprenta y la litografía; en general, todas las formas de reproducción, ya sea de la palabra escrita o de imágenes. “La litografía capa-

³⁴Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades. 1990

³⁵Benjamin, 2009c, Op. Cit. P.1,

citó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria”³⁶

Las mencionadas formas de multiplicación se fueron instaurando en la medida en que la genialidad del ser humano iba explorando y ampliando su espectro productivo; aun así, esos procesos precisan de tiempo y una mano experta para imprimir el arte. Por tal motivo, ninguna de las técnicas reproductivas se compara con la llegada de la fotografía:³⁷ “El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada”³⁸. Este es el punto de reflexión benjaminiano; no el hecho de la reproducción en sí, —que siempre ha existido— sino el cambio de sistema de producción y percepción alrededor de una técnica que apresura, a una velocidad nunca antes presenciada, el proceso de multiplicación del arte.

Y, en consecuencia, ante tal panorama se hizo oportuno un profundo análisis alrededor de la transformación. ¿Al cambiar los procedimientos, debe variar necesariamente la percepción? ¿Qué muta en el ser humano al producir y experimentar una forma diferente de plasmar sus ideas de mundo? ¿La expe-

riencia, la mano, el momento originario de la creación poética pueden también evidenciarse en las reproducciones fugaces de una lente? Para Benjamin, algo falta: “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo, el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”³⁹. La testificación histórica, la unicidad, la autenticidad, la *autoridad plena* de la experiencia originaria en la cual fue elaborada la obra de arte comienzan a desdibujarse; el hecho de la reproducción instantánea, sin una experiencia que la sustente, podría pensarse como la decadencia de la experiencia artística y con ella la ausente capacidad contemplativa y reflexiva del sujeto.

En este sentido, la autenticidad, “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica”⁴⁰, pierde su sentido con la reproductibilidad. Aun así, el arte no puede dejar de serlo en un mundo en el cual se ha pasado de contemplarlo en su contexto originario a distribuirse en imágenes de manera indiscriminada, despojándolo de su halo de exclusividad. Y este es tal vez el asunto más importante a cuestionar. La capacidad creadora permanece, lo que varía es la postura del sujeto, que ya no exalta los contextos originarios de creación, más

³⁶ Ibid., p. 2.

³⁷ Técnica especialmente fascinante para Benjamin y centro de muchas de sus reflexiones. Además de ser algo de interés personal, también le dedicó escritos específicos como *Pequeña historia de la fotografía*.

³⁸ Benjamin, 2009c, Op. Cit. p 2

³⁹ Ibid. P. 3

⁴⁰ Ibid. P. 4

bien le interesa el poseer más que contemplar. Así, “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta”⁴¹ y con ella la experiencia. El mayor aporte benjaminiano es postular la incapacidad del ser humano de asumir el mundo que él mismo ha creado. La reproductibilidad se sale de las manos y no le da tiempo a la consciencia de adaptarse a una nueva forma de experimentar.

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad⁴².

Se hace evidente, una desvinculación con la tradición, pero también prima la idea de la accesibilidad del arte, pues las cosas adquieren actualidad al salir del ámbito oculto que le proporciona la mirada cultural tradicional.

Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida⁴³.

Además, esa obra se refresca en tanto se pone al alcance de todos. El crítico berlinés anuncia así una “renovación”, un cambio de mirada, una transformación en las percepciones, como se lee al final del párrafo, una “renovación de la humanidad”, una humanidad que en el contexto benjaminiano está poblada de grandes ruinas.

Ahora bien, el cambio de percepción debe darse, y es un llamado ético del autor:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial [...] sacar conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia [...] poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad⁴⁴.

A su vez, es un espacio que permite reflexionar acerca de la necesidad de cambio; la sensibilidad se transforma y

⁴¹ Ibíd.

⁴² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición electrónica. 2009c. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> (Marzo 3 de 2009). P. 4

⁴³ Ibíd. P. 7

⁴⁴ Ibíd. P. 5

con ella la manera de transmitirla y de darla a conocer a las nuevas generaciones. “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”⁴⁵. Se necesita reevaluar el cómo nos estamos aproximando al mundo y cómo le estamos enseñando a las futuras generaciones a enfrentarlo. Están los dispositivos electrónicos, pero las herramientas analíticas, vivenciales y sensibles no alcanzan en este momento a estar a la vanguardia con el proceso impuesto por la tecnología, y ese es el problema que nos plantea Benjamin y que más cercanamente nos atañe.

“La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin”, dice Benjamin⁴⁶. Para él, el cine mudo y el movimiento representan el progreso, el cambio de lo estático a lo efímero. Nos preguntamos entonces: ¿qué podría decir él de nuestra actual velocidad, cuando el mundo del espectáculo se ha apoderado del ideal del ser y la velocidad en las comunicaciones han transformado por completo los modos de relación social?

3.4. Experiencia y Pobreza:

Pero eso no es todo. La metamorfosis de la humanidad no se remite solo a los cambios en el arte y la reproductibilidad; hay un contexto complejo que se refleja en todos los aspectos de la vida, y eso queda explícito en otra obra de Benjamin, en *Experiencia y pobreza*. El sujeto, valga la redundancia, se ha empobrecido debido a las ruinas que la historia le ha brindado como condiciones de vida—ruinas de las guerras, ruinas que a su paso vienen dejando los procesos políticos y culturales a los que se ha enfrentado el siglo XX— que han ido desligando al sujeto de su esencia y de su capacidad de contemplarse y aprender de su propia vivencia:

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Solo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad⁴⁷.

He aquí el inicio y vaticinio de Benjamin en este corto pero revelador ensayo, en el cual resume los estragos

⁴⁵Ibíd.

⁴⁶Ibíd. P. 14

⁴⁷Benjamin, Walter. *Experiencia y pobreza*. Edición electrónica. 2009a. p. 1.

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf (Julio 2 de 2010)

de la guerra en el sujeto y en su capacidad de narrar, de proyectarse, tal vez de anhelar:

Las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable [...] Porque jamás ha habido experiencias, tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano⁴⁸.

En la actualidad, el panorama se recrea, las trincheras han sido reemplazadas por armas de tecnología avanzada, de destrucción masiva, situación en la que el “quebradizo cuerpo humano” narra sin palabras una serie de transformaciones que en vez de enriquecer, empobrecen la experiencia, pues el mundo contemporáneo trastoca su interés. La reproductibilidad está alcanzando un estado antes no imaginado y que enmudece, no por las atrocidades sino por la individualidad; la experiencia continúa empobreciéndose pero, hoy más que nunca, esa pobreza se hace

invisible ante el deslumbramiento de la pantalla, antes cinematográfica y ahora digitalizada en aparatos de alta gamma tecnológica.

Y a esta altura del análisis, reconocemos un llamado que resuena en diversos ámbitos de la vida, pero que no pierde el centro de interés benjaminiano: el arte continúa siendo el centro evidente de la pérdida y a su vez de la transformación, y de esa forma se confirma como el traductor de la experiencia:

Una experiencia del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente. O más bien que se les vino encima al reanimarse la astrología y la sabiduría del yoga, la Christian Science y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo [...] La pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la edad media. **¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia?**⁴⁹

Un asunto importante se adhiere y confirma el discurso: el camino que se ha trazado el autor nos lleva a registrar que la experiencia se desvalora, el aura se atrofia y el sujeto siente la ausencia;

⁴⁸ Ibíd., p. 2

⁴⁹ Ibíd.

Benjamin, de nuevo con su mirada fragmentaria reconoce que la educación nos debe abrir un camino renovado, el cual debe acoplarse en el contexto que la reproductibilidad técnica nos ha ofrecido y por medio del cual nos hemos desbordado como sujetos y como sociedad.

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente, que salga de ella algo decoroso⁵⁰.

Las búsquedas abundan desde los albores del siglo XX y continúan presentes ahora, cuando el siglo XXI comienza su devenir, en tanto que la derrota y las ruinas parecieran ganar terreno cada vez más. No obstante, cuando la búsqueda del sujeto se acrecienta, la pobreza de experiencia, de sensibilidad, de una memoria activa y educadora pretende adaptarse y, de nuevo, el arte lleva la voz —en ocasiones silenciosa, en otras, desbordada— y no siempre logra hacerse entender. En efecto, en la actualidad, la experiencia del artista nos enseña que hay que adecuarse a los nuevos ambientes, a los nuevos materiales; el cuerpo y el sujeto son el lienzo

contemporáneo, en contraposición a lo impersonal que brindan el vidrio y el metal, los cuales hoy desbordan el panorama.

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelante la pequeña moneda de lo actual⁵¹.

Aun así, la aparición irrepetible de la lejanía se añora y necesita de un nuevo lenguaje para evidenciarse.

Ahora, ahondando más en este análisis, se hace relevante reconocer otra de las reflexiones de Benjamin evidentes en *El narrador*. Aunque en este escrito no se refiere directamente a los asuntos del arte que hemos tratado, sí unifica su discurso alrededor de las pérdidas; lo hace mediante un análisis sobre la narración, camino por excelencia para el intercambio de experiencias.

3.5 El narrador:

Así como en *La obra de arte en la reproductibilidad técnica* Benjamin describe los procesos de reproducción técnica desde los inicios de dicha práctica, en *El narrador* realiza un recorrido por las evoluciones del proceso narrativo e incursiona, igual que *Sobre algunos temas en Baudelaire*,

⁵⁰Ibíd., p 4

⁵¹Benjamin, 2009c, Op. Cit. P.5

en la obra de otro autor, en este caso refiere al escritor ruso Nicolai Lesskow.

Aquí anuncia y reconoce que las descripciones detalladas de los narradores, están íntimamente ligadas a la cotidianidad de la experiencia; esta es la que nos anuncia que las transformaciones en las formas escriturales socavan el arte de la narración; pero ya no son cuentos, mitos, leyendas, fábulas, es la información la que prima en el entorno y se reduce el lazo afectivo en torno a la recepción narrativa.

El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una «manifestación de decadencia», o peor aun considerarla una manifestación «moderna». Se trata, más bien de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que desvanece⁵².

El lenguaje, como el más evidente de los medios para la manifestación de la experiencia, ha perdido el aura de sus orígenes. Benjamin⁵³ se sitúa en su

medio y ve que cuando la tradición oral impregna el alma del narrador con sus historias y quienes lo escuchan (o lo leen) experimentan, cercanos a los vocablos, los momentos lejanos en el tiempo, “el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha”. El problema radica luego de largos silencios, después de experiencias enmudecidas, quien escucha ya no está dispuesto a prestar la misma atención que otra se le brindara al narrador. Por otra parte, también se debe tener en cuenta que los medios y la implantación de la tecnología de la palabra, también han enmudecido a este.

La distribución de información actual se plantea como el eje comunicativo, y en tanto depende de la verificación la factibilidad de los hechos se reconoce como irreconciliable con la narración. Pero para Benjamin⁵⁴, “el arte libre de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones” y aquí tenemos, precisamente, otro de los reclamos que se adhiere a la problemática de la experiencia y la reproductibilidad. El proceso de distribución de la información transforma por completo, a la vez, la experiencia del narrador y la capacidad de recepción del lector, del oyente, del destinatario del mensaje.

El asunto es el siguiente:

⁵²Benjamin, Walter. *El narrador*. Edición electrónica. 2009b.
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF (Marzo 3 de 2010). P. 4

⁵³Ibíd.

⁵⁴Ibíd. P. 5

La cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada a un periódico para, corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles⁵⁵.

Tras siglos de exhaustiva compilación de experiencias narradas con apasionamiento, en las cuales el suceso se contaba como tal, y con el ansia del oyente o lector por trasladarse al momento justo de los eventos a través de las palabras de su interlocutor, comienza a desdibujarse la ilusión que genera la espera, cuando la avalancha de la inmediatez y de lo instantáneo se apoderan del ambiente comunicativo.

El ser que vive en sociedad es comunicativo, está claro. La transmisión o circulación de la experiencia, generación tras generación, de las historias, las victorias y las derrotas, así como el crecimiento de la humanidad, han sido posibles por esto, por la comunicación. El panorama ahora se torna frío, cuando las narrativas pierden ese halo de misterio y de pasado, de vivencia reivindicada en cada expresión, y se vuelven hechos meramente informativos. Benjamin nos presenta ese dilema:

Esta historia permite recapitular sobre la condición de la verdadera narración. La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Solo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo⁵⁶.

¿Qué sucede? Nuevamente la tecnología y la reproductibilidad transforman el panorama. El sujeto pretende saberlo todo, conocerlo todo, pero no al modo del hombre renacentista que dominaba simultáneas esferas del conocimiento y enriquecía su experiencia con la creación, vivencia y nutrición de ese conocimiento. No, el sujeto hijo de la era de la reproductibilidad que nos anuncia Benjamin es un ser que quiere conocerlo todo al instante, sin padecer, sin heredar las experiencias que el narrador impregna palabra a palabra en su obra: simplemente desea estar informado.

¿Dónde queda la experiencia? ¿Dónde, la herencia de lo humano? ¿Somos seres que renunciamos inconscientemente al goce del intercambio de experiencias? Cuando la educación — espacio tradicional para la trasmisión del conocimiento — también se impregna de tecnología, se reproduce con ese mecanismo y se encasilla en modelos

⁵⁵Ibíd. P.2

⁵⁶Ibíd. P. 6

masivos y economicistas, ¿impide la relación entre los participantes del acto comunicativo?

Benjamin⁵⁷ nos plantea la esencia del arte de narrar: ésta “sumerge [al narrador] en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro”. He aquí entonces la esencia, en una mirada vivencial, de la trasmisión del aura, pues más allá del entorno de lo artístico, ésta se articula al mundo de la vida narrativa.

Así pues, *El narrador*, como todos los textos benjaminianos, se preocupa por el destino del hombre, del mundo que ha iniciado la carrera hacia un futuro, sin detenerse a reflexionar las pérdidas en el ámbito de lo humano. Del mismo modo, ya sea tácita o explícitamente, allí también se encuentra el reclamo por la experiencia, por la pérdida, el enfriamiento o la exaltación del *aura*:

Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra

las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así también se deshace hoy por todos sus cabos [...] ⁵⁸
[...] Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado ⁵⁹.

Aún nos interesa conservar en el mundo contemporáneo, sí, eso ya lo anunciaba Benjamin, pero en dispositivos ajenos a nuestro cuerpo. La reproductibilidad nos brinda la comodidad del acceso, pero también nos exige de ciertos grados de dificultad y de esfuerzo. ¿Qué nos interesa conservar? La educación tal vez puede brindarnos algo de esperanza, tal vez no; debe continuar como el espacio para el intercambio de experiencias; el maestro más que sabio, más que experto debe equipararse con el narrador que deposita en sus obras, además del conocimiento, la experiencia del mundo, y también debe abrir el espacio para reflexionar las mutaciones que la reproductibilidad nos ha traído. La experiencia educativa, al igual que el *aura*, se ha enfriado y está a la espera de una variación en el discurso para, coherentemente con el contexto contemporáneo, reivindicar la *aparición de la eterna lejanía* y hacer del tiempo, el presente.

⁵⁷ Benjamin, 2009b, Op. Cit. P. 7

⁵⁸ Ibíd. P. 6

⁵⁹ Ibíd., 10

4. Algunas reflexiones...

De todo lo anterior se deslinda que la lectura de Benjamin conduce, indudablemente, a un sinfín de posibles universos analíticos; su obra, es claro, se compone y construye desde varias disciplinas y miradas del mundo, las cuales se unifican precisamente en su enfoque. La reflexión, ya sea desde la filosofía, la literatura, la crítica, la historia o el arte conduce a un punto en común: el reconocimiento de la experiencia. Esta, como fuente esencial de la construcción del sujeto y su relación con lo que lo rodea; la que se pierde con el mundo, que ya prima más que el sujeto; la experiencia que, en este caso, a través de una inquietud profundamente pedagógica, nos lleva a reconocer que la educación ha sido durante décadas, y en la actualidad continúa instalándose como el escenario para la transmisión del conocimiento y puesta en común de las experiencias.

La problemática se instala en tanto se reconoce que dicho proceso educativo, también se ha visto afectado con los enfriamientos del *sensus* que Benjamin denuncia en el análisis del arte. Por tal consideración, los ecos de las cinco lecturas que se han analizado alrededor de Walter Benjamin serán utilizados en el contexto analítico sobre la educación. Se hace conveniente remarcar la definición centro de todo el asunto que

teje la experiencia en el contexto benjaminiano, *El aura*: “**Manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar)**”⁶⁰. El *aura*, así como se plantea en esta frase, anuncia todo; pero debe leerse cuidadosamente para poder desentrañar el significado de su reclamo.

La lejanía se remite al origen de las cosas, de los fenómenos; el momento del nacimiento, de la relación entre el **acontecimiento**, la creación del objeto o del recuerdo; este se fija en la memoria, y cobrará sentido en tanto tenga un significado para quien lo transmite y capture la atención de quien la recibe. En consecuencia, equiparamos el *aura*, la transmisión del momento originario, con la experiencia estética, con la capacidad de contemplar ese “algo” que se transmite y dará sentido a su recepción, ya sea una obra de arte o una narración que se escucha o lee; ya sea un artista que plasma sus creaciones o un maestro que transmite su conocimiento. En este sentido nos ponemos de acuerdo con Benjamin⁶¹ cuando nos dice: “el aura que rodea a un objeto sensible, corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso”.

Por otro lado, también se debe contar con el aspecto histórico de esa manifestación, la transmisión que se realiza a

⁶⁰ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1982, p. 24

⁶¹ Benjamin, 2009b, Op. Cit. P. 30

través del tiempo de aquel origen en el cual se fundó la obra, la narración.

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, pero eso se tambalea en esta la testificación histórica de la cosa⁶².

La reconvención hace alusión a la inmediatez que brinda la impresión fotográfica⁶³, la cual rompe con la cadena de la tradición al evadir el esfuerzo de pensar y presenciar la testificación que brinda el contemplar una pieza auténtica. La reproducibilidad, en primera instancia, brinda un atajo, nos presenta la obra, nos informa y merma en cierta manera la experiencia que brinda el acercarse a un original.

Esto se hace más claro cuando lo leemos en Benjamin:

Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en los mecanismos análogos que la siguieron amplían el ámbito de la memoria involuntaria; la hacen posible en la medida en que mediante una máqui-

na permiten fijar un acontecimiento visual y sonoramente, en la ocasión que se desee. Se convierten así en conquistas esenciales de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia⁶⁴.

Conquistas que, desde cuando fueron pensadas por Benjamin hasta hoy, han avanzado a velocidades inimaginables y han ampliado el espectro de los mecanismos que posibilitan la atrofia de la experiencia. La reproducción técnica desvincula de ese momento originario lo reproducido y lo sitúa en el momento actual, llevándolo al encuentro de cada escucha, de cada observador, con la inmediatez que brinda la simple obturación. Y, de acuerdo con Baltar⁶⁵ (2006), se genera un sobresalto en el proceso de transmisión, que implica también un cambio en el mensaje recibido, en la percepción, en la capacidad de sentir y contemplar lo que la experiencia antes fundaba, la configuración de un sujeto sensible y reflexivo.

En tal sentido, encontramos el eco de este reclamo en el enfriamiento del *aura* durante el proceso de transmisión definido por Debray⁶⁶ y que la unifica con la testificación histórica que nos plantea Benjamin:

⁶⁴Benjamin, 2009d, Op. Cit. P. 30

⁶⁵Baltar, Ernesto. "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire", *A parte Rei, Revista de Filosofía*, 46. España, 2006. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf>. (Agosto 2 de 2010)

⁶⁶ Recordemos que Debray se apoya en Benjamin como un predecesor de la mediología.

⁶²Benjamin, 1982, Op. Cit. P. 22

⁶³Como ya se ha evidenciado, el ámbito de la fotografía es tal vez uno de los contextos mas referenciados por Benjamin para describir y definir el tema de la inmediatez y la transformación y enfriamiento del *Aura*

La transmisión tiene un horizonte histórico, y su base de partida es una prestación técnica (por medio de la utilización de un soporte). En un caso, relacionado un aquí con un allá se logra una conexión (y por lo tanto se hace sociedad); en el otro, relacionando un antaño con un ahora, lograremos continuidad (y por lo tanto cultura)⁶⁷.

Por consiguiente, es una necesidad permanente el unir el pasado con el presente, el ayer con el hoy, el antaño con el ahora; precisamente es así como, en cierta medida, se fundamenta la educación.

“La tradición tiene que ver con la generación, con el hecho biológico que existe en las sociedades más pequeñas y más grandes; la transmisión comienza por la educación (padre-hijo, maestro-discípulo, profesor alumno, compañero-aprendiz)”⁶⁸. Dicha transmisión, como la retomamos aquí, está basada en las categorías benjaminianas que nos atañen: la memoria involuntaria, que fija los acontecimientos relevantes y fundamentales para la construcción de la conciencia del sujeto; la experiencia, que se transmite por medio del maestro, quien en la contemporaneidad se dedica a comunicar, dejando sin sentido la misión principal del educador que es brindar una continuidad entre los

hechos que han configurado al ser humano.

Joan Carles Mélich⁶⁹ retoma esta idea que compartimos:

Al educador le corresponde ser el nexo entre lo viejo y lo nuevo, respetar el pasado, pues nunca se puede innovar del todo y con independencia de la tradición con que se ha nacido y respetar el futuro, la novedad, la radical novedad y cambio que cada recién llegado trae en sí mismo. La educación no puede menospreciar la tradición, el pasado. Pero tampoco puede quedarse fijada en el pasado, como si el pasado determinase el presente y el futuro hasta el punto de que nada nuevo pudiera suceder.

Ya Benjamin lo reafirmaba al anunciar la caída de la experiencia y con esta la pérdida de la memoria. Al intensificarse la reproductibilidad, el sujeto, en vez de adaptarse a los nuevos modos de testificación, pierde sentido; la educación entonces se descontextualiza, se mecaniza a la par con la reproducción.

En efecto, en este contexto de análisis, el mensaje de Benjamin es un poco diferente de lo que superficialmente se puede leer al pensar en la pérdida de la experiencia, en el afán por estar a la vanguardia. En verdad se olvida la necesidad de contextualizar,

⁶⁷Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós. 2001. P. 14

⁶⁸Ibíd. P. 17

⁶⁹Melich, Joan. *Filosofía de la finitud*. Barcelona, España: Herder. 2002. P. 89

de reorientar, de darle un espacio al sujeto para acomodarse y con él su experiencia, de propiciar espacios y procesos que permitan una sensibilidad acorde con la reproductibilidad, que no es negativa, como podría pensarse. Benjamin nos invita a reconocer lo inevitable de la reproductibilidad y a buscar una manera diferente de vivirla en concordancia con los medios que nos rodean.

El papel del maestro, además de salvaguardar el conocimiento del pasado, ha de concentrarse también en la reflexión del presente y la proyección al futuro, no como máquinas reproductoras, sino como sujetos capaces de recuperar aquello que nuestros antecesores dejaron en la casa de empeño, la herencia de la humanidad⁷⁰.

Así, la tradición se hace efímera y se instala como un ideal, en tanto las rupturas que ha generado la mecanización en el sujeto, no han sido, como ya se ha planteado, evidenciadas totalmente.

La coherencia de las narraciones con los actos de tradición, y de los discursos con las imágenes de mundo

no corresponden; el acto de reflexión y aprehensión de la experiencia está cada vez menos presente, la inmediatez y la acción permanente desbordan el contexto de vida y con él el contexto educativo, que también se ha insertado en este panorama.

El *Aura* se atrofia y se enfría, la experiencia se minimiza, debido a que incluso el acto educativo se está entregando al mundo tecnologizado, no para hacer uso consciente de la maquinaria, sino, más bien, para acrecentar el tributo que a ésta se le hace en aras del bienestar. Ya lo ha dicho Benjamin, en la casa de empeño está nuestra herencia, la experiencia, y los bienes de la educación tienden a no ser más parte de ella. El cambio es evidente y éste no es el problema; el cambio es inherente al ser humano; la reflexión debe centrarse es en el cómo ocurre, hacia dónde conduce y qué efecto produce en la experiencia de la sociedad que lo procesa.

La transformación es inevitable, el asunto en este caso, es de sentido. Deben conjugarse tradición, memoria y experiencia alrededor de los fenómenos de la reproductibilidad, para así darle un sentido de lo humano. La educación se inserta como el medio que conduce y resignifica lo humano respecto a la reproductibilidad.

El sujeto que se supedita a la máquina es invitado a desinstrumenta-

⁷⁰ La casa de empeño y la herencia de la humanidad, son una metáfora benjaminiana que se referencia en el texto *Experiencia y Pobreza*, al hacer alusión al afán del ser humano por acomodarse rápidamente a las transformaciones no sólo técnicas, sino económicas, políticas y sociales; un ser humano que va renunciando a su propio ser en pos del confort y la actualidad.

lizarse; y el mediador idóneo es la educación, en tanto en ella converge el sujeto y puede con ella mediar la reproductibilidad técnica y la necesidad de no perder a través de ella la experiencia, *el sensus* inherente a cada ser. El ideal es así la educación de generaciones más reflexivas y conscientes de la distancia entre la máquina y el ser,

quién supedita a quién y cómo acoplarse a los cambios para no caer en el proceso en la reproducción técnica irreflexiva, que simplemente comunica sin transmitir realmente la experiencia que soporta el sentido del ser.

Trabajos citados

- Adorno, Theodor. *Walter Benjamin: Obras*. Madrid, España: Abada. 2007
- Arendt, Hannah. . *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa. 2001
- Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza. 1996
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades. 1990
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1982
- Brigante, Ana María. *Obstinado rigor*. Bogotá, DC: Universidad Javeriana. 2009
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós. 2001
- Melich, Joan. *Filosofía de la finitud*. Barcelona, España: Herder. 2002
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé arte. 2007
- Scholem, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Madrid, España: Trotta. 2004
- Tackels, Bruno. *Pequeña introducción a Walter Benjamin*. Bogotá, DC: Universidad Nacional de Colombia. 2010
- Válerý, Paul. “Discurso sobre la estética”, *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. 1998
- Andrade, María Mercedes. “Los peligros de la estética: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Revista de estudios sociales Universidad de los Andes*, 43. Bogotá, DC, (72-80), 2009. <http://res.uniandes.edu.co/view.php/616/index.php?id=616> (Agosto 16 de 2010)
- Baltar, Ernesto. “Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire”, *A parte Rei, Revista de Filosofía*, 46. España, 2006. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf>. (Agosto 2 de 2010)
- Benjamin, Walter. *Experiencia y pobreza*. Edición electrónica. 2009a. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf (Julio 2 de 2010)
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Edición electrónica. 2009b. http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF (Marzo 3 de 2010)
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Edición electrónica. 2009c. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> (Marzo 3 de 2009)

Moreno C., Rosa María. Ecos en la educación desde una lectura de Walter Benjamin en torno a la experiencia. *Revista Ciencias y Humanidades*. V. I N. 1. Julio – diciembre 2015. Pags. 97 – 126.

- Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Escuela de filosofía Universidad ARCIS. 2009d. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf> f. (Agosto 10 de 2009)
- Benjamin, Walter. *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva visión. Edición electrónica. 1989. <http://bilboquet.es/documentos/Benjamin,%20Walter%20-%20Escritos%20La%20Literatura%20Infantil.pdf> (2 de agosto de 2011)
- De Luelmo, José María. “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”, *Escritura e imagen*, 3. Revista virtual, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, 2007 (Pp.163-176), <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/18855687/articulos/ESIM0707110163A.PDF>. (Marzo 3 de 2010)
- Cuadra, Alvaro. La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital. *Revista Digital ciencia Abierta*. Universidad de Chile. 2007. http://cabierta.uchile.cl/revista/31/mantenedor/sub/articulos_1.pdf (Febrero 4 de 2011)
- Poe Lang, Karen. “Sobre algunos temas en Walter benjamin”, *Revista de Ciencias Sociales*, 100(II). San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2003, pp. 61-70. http://163.178.170.74/wp-content/revistas/100/04_POE_61-70.pdf. (julio 4 de 2009)
- Salizzoni, Roberto. “Imágenes que administran el tiempo”, *Escritura e imagen*, 5. Revista virtual facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, 2009. pp. 109-121), <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/18855687/articulos/ESIM0909110109A.PDF>. (Noviembre 25 de 2010)
- Sigrid, Weigel. “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano, Las afinidades electivas de Goethe de Walter Benjamin”. *Acta Poética* 28. Revista digital de la Universidad Nacional Autónoma de México. (Septiembre 13 de 2009)
- Sotang, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Edición electrónica. 2010: <http://www.conversiones.com/nota0363.htm> (Marzo 21 de 2011)
- Walter Benjamin, La voluntad del pensar: El Pensador Vagabundo. Aparte Rei, Revista de Filosofía. Videos. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/video9.html> (Julio 25 de 2009)
- Quién mató a Walter Benjamin. <http://www.youtube.com/watch?v=nqvhiV0lw0o> (Agosto 25 de 2011)

Esta Revista se terminó de imprimir en los talleres de
Impression Offset Medellín
MMXV

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



El Sentido del Erotismo

Miryan Verónica Pérez Carvajal*

Resumen

Se pretende desarrollar en el presente artículo, de manera general, el planteamiento que, a la sazón del erotismo, hace George Bataille para referirse a uno de los componentes de la vida interior del hombre; que es aquella que pone en juego al hombre mismo. Manifiesta Bataille, que el erotismo equivale a afirmar la vida incluso hasta en la muerte. El discurso expone una mirada particular hacia una posición específica del autor, sin pretender corromper la visión autónoma generada por el pensador francés.

Palabras clave: Erotismo, muerte, experiencia interior, violencia

Abstract

This article pretends to develop, paronomastically, George Gadamer's approach about one of the man inner life components: eroticism; which is the one that stakes man himself. Bataille asseverate, eroticism ensure life even until dead. This speech exposes the author's particular point of view, without pretending to corrupt Bataille's point of view.

Keywords: Erotism, inner experience, violence.

* Candidato a Magister en Estética por la Universidad Nacional de Colombia

1. Introducción

El artículo despliega de manera sencilla una de las reflexiones que realiza el pensador George Bataille sobre el erotismo como una de las formas de vida interior del hombre, al igual que la risa y la poesía. El erotismo facilita la posibilidad de que se dé una comunicación del hombre con la continuidad revelada en los momentos eróticos, en donde la discontinuidad es alterada al máximo para que la continuidad de la vida se muestre como un todo. Por lo cual, en el siguiente texto se plantea de una forma general la tesis de Bataille sobre el erotismo como una forma de “afirmar la vida incluso hasta en la muerte”, para que esta experiencia tan violenta acontezca es necesario que el hombre se disuelva en alguna de las formas eróticas que plantea el autor.

El erotismo en cualquiera de sus formas permite que el hombre se ponga en cuestión, es decir, es una experiencia que consiente en que la vida íntima vibre a través de las fuerzas que intervienen en la experiencia erótica, en contraposición con los afanes del mundo moderno, pues el erotismo es la apertura al instante donde el hombre se envuelve en violencia, muy contrario al mundo cotidiano, en el cual éste refiere su vida a la conservación a partir de los proyectos.

El autor entabla una relación entre el erotismo y la vida, que se da cuando acontece un momento erótico, pues según Bataille el erotismo es afirmación de la vida que pasa por la muerte. En el erotismo acontece la continuidad de la vida de forma exuberante, por lo cual el hombre a partir de una necesidad de participar de tal continuidad, hace de esta experiencia el puente para comunicarse con la vida que se desborda en una terrible violencia.

La vida que nombra Bataille es la desmesura de la producción de los seres que sobrepasa la muerte en su constante renovar. En el momento erótico esa desmesura de la vida es dramatizada en el exceso de la carne, en la pasión de los corazones o el sacrificio, como los signos de violencia que acontecen en el interior del hombre, al igual que la violencia que acontece en el movimiento de la continuidad de la vida.

Bataille a lo largo de su obra describe la posibilidad de hacer de la vida sexual del hombre un acontecer erótico, que no corresponda a un fin biológico, sino hacer de la desnudez una apertura hacia un momento donde el hombre sale fuera de sí, al encuentro de lo desconocido en la posibilidad de la carne. El hombre se pierde en la exaltación del deseo que no muere, al contrario se renueva arrojando a los amantes a nuevos encuentros furtivos, donde la conti-

nuidad se hace presente por medio de la embriaguez de la carne.

La desnudez es el signo que indica la apertura del ser cerrado, del hombre que se arroja al instante furtivo que rompe en su interior todo tipo de seguridad del mundo, de este modo irrumpe en el terreno de lo desconocido, donde la muerte de sí parece ser el único destino de los cuerpos palpitantes en el juego del deseo. Sin embargo, la noción de desnudez no es el único punto relevante que desarrolla el autor, habrán otros elementos tales como el lenguaje de los corazones o la teología negativa que se desarrollan a través de las formas de erotismo.

2. El sentido del erotismo

Bataille inicia su obra “El erotismo”¹ recogiendo el sentido primordial del erotismo, con la siguiente premisa “la aprobación de la vida hasta en la muerte”². La vida que se trata de afirmar, es la vida en su totalidad, entendida por el autor como la “continuidad del ser”³ que el erotismo de alguna manera trata de reproducir. Dicha continuidad del ser está íntimamente ligada a la muerte, es decir, la muerte no es lo contrario de la vida, sino más bien su afirmación. La muerte renueva la conti-

nuidad del ser en la aniquilación de los seres discontinuos.

Se observa en el dibujo de Andrés Masson “La Tierra erótica” la representación del fluir violento de la vida a partir de la muerte, Masson dibuja la desmesura y la continuidad de la vida, es la figura de la mujer que yace dando a luz, el equivalente a esa madre tierra creadora. La relación mujer- tierra hace evidente, en ambas, la capacidad de fecundación, convergiendo en la reproducción como símbolo de vida; la vagina gigante se convierte en el cauce testigo de la génesis, el tránsito y la continuidad de la vida.

Imagen 1:



André Masson, Erotic Land, 1939

La condición de la vida misma es su producción ilimitada. Bataille se refiere con esta noción al movimiento de renovación de la vida que pasa por la muerte. La vida es, en efecto, producto de la descomposición. Este pensamiento

¹ Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Editorial Mateu, 1971. 336 p.

² Ibid. 17.

³ Ibid. 24

pone de manifiesto la continuidad de la vida a partir de la muerte, es decir, la muerte es la condición de renovación de los seres. Unos seres deben morir para dar vida a otros. Esto es ilustrado por el autor en una dinámica sexual. En su relato “El ano solar”⁴, lo expresa como un movimiento de la tierra que hace copular a los animales y a los hombres erotizando todo el plano de la vida.

“Los seres sólo mueren para nacer a la manera de los falos que salen de los cuerpos para volver a penetrarlos.

Las plantas se elevan en la dirección del sol y se acuestan a continuación en la dirección del suelo.

Los árboles erizan en suelo terrestre de una cantidad innumerable de floridas vergas apuntando hacia el sol.

Los árboles que crecen con fuerza acaban quemados por el rayo, talados, o desarraigados. Devueltos al suelo, se elevan idénticamente con una forma distinta.

Y su coito polimorfo está en función de la uniforme rotación terrestre”⁵

Ahora bien, el erotismo del hombre es una repetición o una parodia como dice Bataille del erotismo de la naturaleza. Es una evocación del movimiento de continuidad de la vida a partir de la muerte. En la medida en que intenta sustituir el aislamiento del ser, su dis-

continuidad, por un sentimiento de una continuidad profunda que acontece en el evento erótico.

La apertura al erotismo acontece cuando un hombre se decide a amar a otro profundamente, y se entrega a la violencia del deseo que altera al máximo su condición de discontinuidad, en una especie de disolución de sí con el otro, convirtiendo esta experiencia en el drama de la existencia, pues la exuberancia de la vida, encarna violencia al igual que los movimientos eróticos del hombre. La renovación del deseo es el signo que se da cuando el hombre se somete a la obra de la muerte en un desborde desmesurado, que tropieza con la experiencia de lo desconocido.

El erotismo pertenece al instante, pues es sólo en los breves momentos que el hombre tiene un sentimiento de continuidad con la vida, *en el azar maravilloso* expresión que utiliza Bataille para hablar de la violencia en el vaivén del deseo.

La aprobación de la vida, acontece cuando el hombre abre la puerta que posibilita el erotismo, pues éste entra en el pasaje a lo desconocido en el que los participantes se lo juegan todo. Construyendo, por un instante, un espacio soberano donde el azaroso juego de mantenerse en la obra de la muerte que rompe a cada momento el ser cerrado, significa poner a prueba toda voluntad o fuerza de querer siempre más. Es en este momento donde el simulacro eroti-

⁴ Bataille, George. El ojo pineal, precedido del ano solar y sacrificios. Valencia:1997Editorial Pre- Textos

⁵ Ibíd. Pág. 19

co recobra su sentido de gasto, puesto que una vez finalizado el evento erótico lo que queda es solo la fatiga de un pecho exaltado por el éxtasis de lo desconocido, de lo que se abre a partir de la muerte de sí.

Cuando los participantes de un evento erótico llegan a la región de lo desconocido, la prueba en cuestión del ser es el único indicio de que el hombre ha tocado el punto extremo de lo posible, en una región donde la razón y el conocimiento han sido desplazados por el gasto y el desborde de la existencia. Lo desconocido se abre a partir del desplazamiento de la seguridad que brinda la razón al hombre.

El erotismo es entonces un síntoma que amenaza a cada instante con restarle valor a un mundo fundado en la utilidad y el trabajo. Un mundo cargado de significación que apacigua la violencia natural y frena la desmesura de la vida. El erotismo hace su burla al mundo de los proyectos, representa la figura del vagabundo ocioso y codicioso, cuyo modelo es el gasto, el catabolismo exacerbado, de esta manera el erotismo hace mofa al hombre de la cotidianidad cuya energía es anabólica, constructora y fundamentada en el ahorro y la conservación, a partir de estos modelos contrarios se evidencia una tendencia en la mayoría referida en la acumulación y reserva como signo de suplir una necesidad, buscando protección en lo cono-

cido. Ahora bien, el erotismo se concibe como la puerta de entrada a lo desconocido, Lugar en el cual el hombre se arriesga experimentando eventos accidentales que renuevan la vida misma.

El erotismo se revela ante la condición del hombre sujeto a la vida de proyectos lo que implica una ausencia en el presente y un interés por el futuro, consecuentemente, se suprime la violencia del deseo que acontece en la inmediatez, se renuncia a la experiencia y al riesgo que ello implica. El erotismo, en última instancia acontece en una detención, es decir, en las banalidades que implica la individualidad y en la necesidad de buscar protección en lo conocido, significan el drama de la existencia. Pero cuando el momento erótico tiene su fin, los participantes de nuevo se concentran en su ser cerrado, vuelven a estar separados de los demás.

El papel del deseo es hacer un llamado al hombre, para que éste se arroje de nuevo al camino vertiginoso de la violencia, que se desenmascara a través de la apertura del erotismo. Puesto que la humanidad en general no ha podido sosegar la violencia del deseo por completo, es decir, aunque el hombre se dedique a una vida servil en el trabajo, éste no deja de perturbar. El mundo del trabajo es una respuesta a la necesidad de la humanidad por desplazar la violencia natural, para dar cabida a la posibilidad de conservación. Esto implica

que el hombre en el momento erótico se resuelve entre el mundo habitual y la violencia, en otras palabras, entre lo prohibido y la trasgresión.

El erotismo es rechazado por la razón, la cual, lo juzga por el peligro que encarna al hombre que se arroja a la desmesura, dándole la significación de un movimiento inútil en comparación con la producción que implica el trabajo. La razón no logra asistir el instante erótico ya que el hombre está obligado por los afanes del mundo moderno a concentrarse en la vida futura rechazando de este modo la inmediatez; aun así el erotismo continúa amenazándolo todo, como un murmullo interior que le recuerda al hombre, que la desnudez implica inseguridad, estar fuera de sí, en un lugar donde ya nada lo cobija, ni le permite resguardarse en lo conocido.

El erotismo es el vagabundo que burla la utilidad y productividad del tiempo, rechazando al hombre serio y rutinario, hijo de la civilización que cada mañana se mira en el espejo para ordenar su aspecto, determinante para empezar su jornada de trabajo. Esta imagen descrita, es la figura de la seriedad que se reafirma en lo útil. Sin embargo, el hombre aunque esté muy protegido en el mundo del trabajo, aún no ha podido silenciar el fervor del deseo que lo conduce a otras regiones.

“Ya es hora de que en cada cosa que conozcas, tu locura sepa admitir el

reverso. Te llegó la hora de que inviertas en el fondo de tu ser una imagen insípida y triste del mundo. Te quisiera perdida ya en esos abismos en lo que, de horror en horror, entrarás en la verdad. Un río fétido nace en la cavidad más dulce de tu cuerpo. Te evitas en la misma alejándote de esa inmundicia. Siguiendo por un instante su triste surco, tu desnudez desatada se abre a las dulzuras de la carne.”⁶

En esta cita del “Aleluya” de Bataille, se ve claramente la lucha que se genera en el interior del hombre a causa de las exigencias del mundo en contraposición al furor, al abandono que se da en la violencia que incitan los movimientos furtivos, pues el llamado que hace el deseo es muy diferente a una sexualidad conocida. El erotismo se mueve en el terreno de lo inseguro donde el hombre reservado se derrumba para experimentar a partir del presente una locura embriagadora.

Es necesario en ese sentido establecer la disyuntiva entre la sexualidad y el erotismo. La sexualidad en general está ligada a la reproducción y conservación de la especie; en cambio, el erotismo desborda el fin de la simple reproducción, y expresa más bien una búsqueda psicológica del hombre; de ser uno con el todo, noción que Bataille expresa como la nostalgia de la unidad

⁶ Bataille, George. El culpable. Editorial Taurus. Pág. 165

perdida⁷. Sin embargo, el hombre quiebra dicha disyuntiva cuando transforma su vida sexual en una experiencia erótica.

La búsqueda psicológica que acontece en el erotismo está ligada con el intento del hombre por despojarse de su condición de ser aislado, es decir, el hombre como lo dice Bataille es un ser separado en el abismo individual. Éste padece por su ser discontinuo, quien nutre y defiende la individualidad enmarcada en un mundo moderno.

La búsqueda psicológica que entraña el erotismo es una respuesta del hombre que expresa la necesidad profunda de comunicarse con la vida no aislada, no separada. Esto implica un desgarramiento violento de su ser, de sus propios límites enraizados en su individualidad, ponerse fuera de sí en la aventura de amar a otro. Es por eso que el erotismo es la exigencia de la muerte del individuo en la disolución de su ser discontinuo, es necesario que perezca en la experiencia amorosa, para acceder a un sentimiento en la fusión con el otro, participando por breves instantes del todo de la vida.

En ese instante de la muerte desaparece la sólida realidad que imaginamos poseer, sólo subsisten en nosotros sensaciones de una gran intensidad, sensaciones que expresan las fuerzas

desgarradoras del erotismo donde los intereses y los valores del mundo pierden su eficacia. En este momento toda existencia es puesta al desnudo, en el terreno de la inseguridad donde el hombre es expulsado de su estrechez individual para perderse por completo en la comunidad de los cuerpos. Para ello, es necesario mantenerse a la altura de la muerte, es decir, la comunidad erótica no puede durar más que al nivel de la intensidad de la muerte y se acaba en cuanto se traiciona dicho instante.

La desnudez erótica pone en cuestión la racionalidad humana, mediante su fuerza desgarradora en el instante decisivo en que dos seres se aman profundamente. Ocurre un franqueamiento de los límites de la razón, a partir del despojamiento, no como un síntoma de querer volver a una condición animal, pues la violencia que acontece en el instante erótico no es la violencia de un animal con razón, sino un intento por comunicarse con la unidad perdida. La desnudez del erotismo implica no sólo perder las ropas sino desplazar toda condición de utilidad. Un hombre desnudo es un ser vulnerable ante lo desconocido, una apertura violenta como el ser que se rompe en el juego de la destrucción manifestando una profunda comunión con la unidad.

Aunque el erotismo tiene un panorama trágico, es la condición probablemente por la que el hombre se incorpora

⁷ Bataille, George. "El erotismo". Barcelona: Editorial Mateu, 1971. p. 24

en nuevos intentos, pues el erotismo no tiene como base el placer inmediato que culmina cuando el hombre se siente satisfecho, sino que corresponde al deseo insaciable que nunca acaba, donde la comunicación es el medio de conexión profunda entre el hombre y la continuidad.

Sólo cuando el hombre se enfrenta a lo desconocido experimenta una comunicación en un constante desgarramiento de sí. El punto clave para éste movimiento pendular de comunicación entre lo continuo y lo discontinuo es la hominización del animal a partir de las primitivas prohibiciones a la muerte y la relación que el hombre estableció con la naturaleza a partir de la utilidad; esto implica que el hombre conoce por separado la naturaleza, por ende ésta se convierte en el objeto a partir del cual el hombre crea mundo. Ahora bien, Bataille habla de la búsqueda psicológica como la manera de dar respuesta a la nostalgia que encarna la naturaleza perdida y que el hombre no ha podido aquietar a pesar de su condición de animal humanizado.

El erotismo se afirma en la vida en contraposición al mundo del trabajo que desecha todo tipo de violencia. El erotismo, en este punto, emerge reclamando el sentido destructivo del deseo del hombre, recordándole con cada vibración violenta que éste es algo más que proyectos del mundo de lo útil.

Bataille afirma en su libro “La experiencia interior”⁸ que sólo la existencia misma es comunicación. Aplicando esta afirmación a las dinámicas del hombre se infiere que éste tiene varias formas de experimentar, formas de comunicación a través del erotismo, la poesía, el suplicio o el arte en general. La idea de la comunicación tiene una directa relación con la metáfora que plantea el autor para hablar de la totalidad o continuidad del mundo a través del fluir de las aguas, o en otras palabras, como lo expresa en su libro el Erotismo “una ola dentro de otra ola”. De este modo, Bataille aclara que todo está en entera comunicación participativa con la inmanencia de la naturaleza. Los animales no tienen conciencia de la continuidad, sin embargo la condición del animal hombre con relación a la totalidad es muy distinta, puesto que éste se separó hace mucho de la inmanencia cuando construyó el terreno de la prohibición, de esta manera, el hombre por medio del erotismo se comunica con la continuidad, puesto que la condición general de los hombres es la de permanecer aislados de la unidad, estableciendo y acrecentado su aislamiento como ya se mencionó con anterioridad en relación a la utilidad y el trabajo. La conciencia aislada no es la misma inconsciencia de la condición animal,

⁸ Bataille, George. “La experiencia interior”. Paris. Editorial Gallimard, 1977. p. 115

pero a pesar de la conciencia aislada del hombre, todo hace parte del movimiento continuo, el secreto del hombre radica que como ser tiene la posibilidad y oportunidad de contagiarse de efímeros momentos de continuidad.

Es la comunicación la que permite que las existencias aisladas, el abismo que cada hombre tiene como condición general, sea anulado al arrojarlo fuera de la integridad de la razón, para comunicarse con el dato natural. Pero ¿qué es lo que se comunica en el drama erótico? Pregunta vana, en la medida en que es la razón la que exige después del momento erótico, la permanencia de algo para contar, para recordar, ya que la verdad del erotismo es muy clara: después del momento erótico no queda nada, pues el erotismo no responde a un fin útil, por tanto, no comunica nada a la luz de la razón. El erotismo no está ligado a algún conocimiento y quizás por esta causa es que la razón concluye la inutilidad del evento, nada cambia, nada comunica. Esto implica que el erotismo se aleja de toda posibilidad de aprehensión de la razón, éste no hace parte de la lógica del mundo del trabajo, sino que se muestra a partir del instante donde la luz de la razón es eclipsada por la desmesura del deseo que no cesa.

Por otra parte, al hablar de búsqueda psicológica, es necesario hablar de la experiencia interior del hombre, pues el erotismo según Bataille hace parte de la

vida interior del hombre. Pero, ¿cómo acontece la experiencia interior en tanto que es parte del erotismo? La búsqueda psicológica es la búsqueda de la unidad, ya que el mundo de la cotidianidad es anulado por el desborde erótico en búsqueda constante del hombre por borrar su individualidad, pero en última instancia no lo logra, ya que el hombre regresa después de la tempestad erótica a una vida cotidiana cargada de proyectos donde nada ha cambiado, sin embargo, el hombre retorna una vez más a jugárselo todo por el todo en el punto extremo de lo posible. En la experiencia interior, se corresponde el deseo del hombre por perderse en el afuera. Es la experiencia de la angustia que anuncia el aniquilamiento del Yo en la apertura de la desnudez; en el caso del erotismo, la desnudez de los cuerpos es el signo de la pérdida del valor del mundo.

La experiencia interior es ese instante del gasto en el que el hombre se pone en tela de juicio, es decir, donde el hombre creado por el trabajo y la razón flaquea en una búsqueda a lo desconocido, en la amenaza de una experiencia que acecha con destruirlo todo; con reírse de todo, hurtando a la humanidad sus valores establecidos.

La experiencia interior, es la experiencia del no – saber, es decir, es una experiencia que no implica un saber, tal como se da en la razón, porque la experiencia es vertiginosa, intensiva, des-

tructora del principio de razón como fundamento del mundo. Por consiguiente, la experiencia interior no es una experiencia estética en el sentido tradicional, ni una búsqueda de la belleza o de la verdad. Por el contrario, se instaura como la posibilidad de gozar del tiempo presente sin ninguna posible utilidad. En el intento de clasificar tal movimiento se hace visible el temor del hombre de enfrentarse a lo desconocido, por tanto, en la actualidad el hombre hace de la sexualidad sólo un principio del placer perecedero debido a que el erotismo acontece en la sed del deseo que no muere, que siempre empuja a nuevos intentos de abatirse en el vacío de lo desconocido, ya que el único camino para tener una experiencia tan terrible se abre a través de la locura irresistible que brota en la práctica de un constante desfallecimiento de sí.

En la búsqueda de respuesta a lo incierto, a lo inestable, se muestra el temor del hombre a desligarse de lo conocido en un rechazo por aproximarse al instante soberano de la experiencia interior que se da en el erotismo. Lo soberano para Bataille es una condición del erotismo por referirse al instante; lo soberano comienza cuando el hombre se arroja al goce de las posibilidades, abriéndose al gasto de las riquezas en una oposición al trabajo, puesto que el goce del instante, del presente, es una lucha abierta contra el tiempo futuro; tiempo en el que se concentra el hombre

serio, cargado de proyectos. En este frenesí de gasto, lo soberano se burla de lo necesario, del porvenir, es decir, el momento soberano trastoca la vida ordinaria irrumpiendo en la preocupación del hombre por el tiempo, pues es evidente la ansiedad de éste por hacer uso útil de la temporalidad. De este modo la embriaguez erótica brinda en el momento presente la posibilidad de tomar distancia del porvenir para adentrarse el simulacro de la violencia de la vida, contrariando el intento del hombre común por conservarse frente a toda posibilidad de riesgo.

En otras palabras, lo soberano revela lo sagrado, revela la vida misma como gasto sin fines, sólo un acontecer en el instante. Desde este ángulo el erotismo no sólo es soberano, también es pura manifestación de lo sagrado. Hablar de lo sagrado en Bataille es uno de los temas más complejos, pues lo sagrado acontece en relación al pensamiento negativo, ya que para el autor lo sagrado está ligado a la muerte de dios, como la ausencia de dios y se muestra en la experiencia de la nada (ríen), cuando dice: "Dios no es nada".

Cuando se da la anulación de un Dios como una representación, (en el caso del cristianismo se pasa de la representación a la ausencia de Dios) en la escena erótica se representa esa falta de Dios en una intensa exasperación, como ejemplo de la experiencia, del

vacío a partir de la fluctuación de lo sagrado y lo profano.

“¡Abrumado por las tristezas heladas, por los horrores majestuosos de la vida! Es el colmo de la exasperación. Hoy me encuentro al borde del abismo. En el límite de lo peor, de una dicha intolerable. Es en la cumbre de una altura vertiginosa donde canto mi aleluya: el más puro, el más doloroso que pueda oír.”⁹

En el momento del éxtasis es cuando el elemento natural se manifiesta como lo sagrado, pues la experiencia interior se resuelve en *nada*. Lo sagrado acontece en la imposibilidad de la razón de asir tal manifestación, en esta medida, la ausencia de Dios niega todo el mundo del trabajo, el mundo de la utilidad. Lo sagrado irrumpe de manera súbita en la cotidianidad, introduciendo la fisura violenta de la muerte que amenaza con destruir todo intento de futuro del hombre. Lo sagrado hace parte del reino del instante, corresponde al momento soberano en contraposición al mundo de la servidumbre. Lo soberano es aquello que por azar trastoca todos los planes de utilidad en los que la humanidad con tanto esmero se ha concentrado. En lo sagrado - soberano no hay cabida para la economía restringida, es decir, el límite.

⁹ Bataille, George. El Aleluya. Editorial Taurus. p. 170

La experiencia de lo sagrado irrumpe en la vida del hombre, recordándole que el mundo del trabajo sólo ocupa una parte de su vida y no la totalidad de ella como pretende la razón, pues habitualmente el hombre se concentra en vivir para trabajar, es decir, en una economía restringida en contraposición a la desmesura que implica la experiencia de lo sagrado.

El mundo de la utilidad está basado en la posibilidad del porvenir, en los proyectos. El hombre ha constituido la razón como fundamento del mundo, negando la violencia que se manifiesta en la naturaleza. El mundo útil es la relación que el hombre ha establecido con la naturaleza como objeto. El peligro del mundo del trabajo no radica en la relación de utilidad que el hombre ha establecido con la naturaleza, pues se trata de una relación necesaria, sino que el riesgo reside en la posibilidad del hombre de sucumbir en dichas relaciones de utilidad, a saber, en la idea que el hombre debe ser y tener un desarrollo en la productividad.

Cuando irrumpe lo sagrado, el hombre ya no tiene poder para transformar el elemento natural en las divisiones de objetos útiles, perdiendo todo su poderío y toda posibilidad. Lo sagrado traza una fisura en la idea del hombre de querer serlo todo a través de un simulacro de la violencia de la naturaleza. De este modo, lo sagrado manifiesta

el gasto y la desmesura de la vida, el erotismo se convierte en una de las maneras que el hombre aborda para familiarizarse con la idea de la muerte a través del simulacro. Lo sagrado, que al mismo tiempo tiene el carácter de lo soberano y lo milagroso, se convierte en la experiencia del instante erótico.

El erotismo como momento soberano se funda en el instante de la desmesura, donde la búsqueda psicológica se resuelve en el agotamiento de las fuerzas que se disuelven en lo desconocido. Lo sagrado pertenece a lo imposible donde el poder de transformar ya no es una posibilidad para el hombre, en el erotismo el simulacro de muerte no corresponde a intenciones de un regreso a la inmanencia natural, sino, a la profunda comunicación con lo sagrado cuyo acontecer únicamente comunica el sentimiento de la violencia de la muerte.

Lo profano se establece como el mundo del trabajo, de lo útil, en contraposición con lo sagrado que se instaura como signo del despilfarro sin reservas en los momentos eróticos, donde la continuidad revelada se muestra en la violencia de lo desposeído.

3. Las formas de erotismo

Bataille establece tres formas de erotismo en el siguiente orden: el erotismo de los cuerpos; el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado.

Este orden corresponde a un nivel de intensidades a partir de la duración de los eventos eróticos, pues cada forma erótica presenta particularidades que la diferencia de las otras, como la obscenidad en el caso del erotismo de los cuerpos, la pasión que domina el erotismo de los corazones, y el éxtasis divino en el erotismo sagrado. Estas tres formas de erotismo tienen en común, según Bataille, ser fundamentalmente una experiencia o una búsqueda de lo sagrado, es decir, de la plenitud de la vida y la continuidad del ser en la muerte.

Tal búsqueda de lo sagrado es lo que da origen al deseo en el hombre, o a la **experiencia interior** como también le llama Bataille, la cual refleja esa búsqueda psicológica de lo sagrado en alguna de las formas del erotismo. La experiencia interior es el sentimiento de “la nostalgia de la continuidad perdida¹⁰”, la obsesión que define la esencia del hombre como afirma Bataille, y que gobierna las tres formas de erotismo:

“Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad

¹⁰ Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Editorial Mateu, 1971. p.28.

perdida. Soportamos mal la situación que nos clava en la individualidad de azar, en la individualidad caduca que somos. Al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado de la duración de este caduco, tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser. Cualquiera puede sufrir por no estar en el mundo a la manera de una ola perdida en la multiplicidad de las olas, que ignora los desdoblamientos y las fusiones de los seres más simples.”¹¹

3.1. El erotismo de los cuerpos

Es una forma de erotismo que está ligada al sentimiento de la obscenidad de los cuerpos. Esta forma erótica al igual que las demás, está gobernada por la violencia, la cual obliga al hombre a romper su condición de ser cerrado.

Cada participante en el evento erótico ejerce diferentes roles activos y pasivos creando en este movimiento corporal una imagen sacrificial, arraigada fuertemente, en la medida en que los cuerpos buscan disolverse y fusionarse en una lucha frenética.

El signo que promueve esta disolución del frenesí erótico es la desnudez como un rompimiento del ser cerrado, manifestando el símbolo de la comunicación corporal, de la apertura hacia lo infinito que se da a través de los cuerpos, los cuales se abren hacia los conductos secretos de la continuidad posi-

bilitando una profunda comunicación con la vida.

La desnudez de los cuerpos palpitantes da cabida a lo obsceno, a una violencia que produce la desposesión absoluta entre los amantes. La obscenidad corresponde a un trastorno que desconfigura la condición de los cuerpos por medio de la posesión de sí, esa posesión de la individualidad duradera. En las partes obscenas de los cuerpos, a la manera del vaivén de las olas que se penetran y se pierden una en la otra, tiene lugar la desposesión o a la pérdida de la discontinuidad entre los seres.

“Puedo ahora reír, beber, abandonarme al placer de los sentidos, entregarme al delirio de las palabras; puedo sudar en el suplicio y puedo morir. Si no hubiera disuelto enteramente el mundo en mí, permanecería sometido a la necesidad y no podría jugar conmigo mismo, como tampoco pueden la alegría, el suplicio o la muerte.”¹²

Cuando el hombre soporta la violencia que encarna la desnudez, se abandona en los delirantes caminos que brindan los cuerpos enardecidos, dispuestos a morir en la profunda alegría que ofrece los eventuales encuentros de los amantes, arrojándose al azar de sus

¹¹ *Ibíd.*, p.28.

¹² Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus, p. 229

posibilidades en una trágica violencia, donde el cuerpo se hace más intenso, más fuerte, los rostros se hinchan como las partes peludas que permiten vínculos profundos, en el lenguaje de los cuerpos que son nombrados nuevamente por la sensibilidad en ese constante renovar del deseo.

El erotismo de los cuerpos hace de la carne la única verdad del hombre, pues cuando los participantes se acercan al punto extremo de lo posible, el hombre se disuelve en lo desconocido, en esas terribles fuerzas que lo despojan y lo arrojan hacia lo incierto. Algunos participantes huyen de lo desconocido, huyen de la noche haciendo de la vida sexual un acontecer mecánico, donde nunca llegan a desgarrarse en los terribles lazos del deseo. Pero aquellos que se atreven a confrontar y experimentar las posibilidades, el lugar del derroche es su único destino, donde la desnudez prepara el escenario para que la carne se disuelva en el placer intenso que da la muerte.

“Escúchame. Te hablo al oído en voz baja. No sigas desconociendo mi dulzura. Ve en esta noche plena de angustia, desnuda, hasta el recordo del sendero. Mete los dedos en tus repliegues húmedos. Será sentir en ti tu acritud, la viscosidad del placer – el olor mojado, el olor soso de la carne feliz – la voluptuosidad contrae una boca ávida de abrirse a la angustia. En tus riñones, dos veces desnudos por el viento, sentirás

esas rupturas cartilaginosas que hacen deslizar entre las pestañas el blanco de los ojos”¹³

El erotismo de los cuerpos simboliza el desalojo, el atrevimiento a lo imposible, permite el descubrimiento de lo más íntimo del hombre, esa violencia que lo empuja cada vez más hacia la muerte, hacia el sacrificio. La desnudez se muestra como síntoma de que algo va a pasar, algo obscuro, pero simultáneamente asegura una experiencia placentera y desgarradora, una dicha dolorosa casi insoportable, donde el cuerpo habla, responde al llamado angustiante del ardor que produce la necesidad de morir por un instante en comunión con el otro.

3.2. Erotismo de los corazones

Al igual que el erotismo de los cuerpos acontece, según Bataille, una búsqueda psicológica del hombre por la continuidad de la vida. Éste (supongo que el erotismo de los corazones) se caracteriza por la violencia de un sentimiento que atraviesa a los amantes, que en muchas ocasiones es tan fuerte que poco importa el deseo corporal, sentimiento expresado en la búsqueda obsesiva de fusionarse con el otro, pues representa la continuidad del ser. Sin

¹³ Bataille, Georges. El aleluya. 2ed. Madrid: Taurus, 1981 p. 170

embargo, la fusión con el otro nunca se cumple, pues según Bataille es lo imposible. De ahí, la profunda angustia que caracteriza el erotismo de los corazones a causa de la discontinuidad individual de los amantes y el anhelo constante de una fusión de los corazones, ya que el amante ve en su amado una posible continuidad y por esta razón, en muchos casos, la pasión entraña más violencia que la violencia que acontece en los cuerpos, pues los amantes se juegan en la búsqueda de la promesa de felicidad, de unión con el otro.

Los amantes padecen por su poca probabilidad de fusión. Un ejemplo claro del dolor de no ser uno con el otro, es la historia de Tristán e Isolda. Estos amantes se enfrentan al temor de querer poseer una unión porque el deseo acontece al considerar al otro como la única verdad de la vida, pues el amante representa la posibilidad de una continuidad perdurable que la muerte no toca. En otras palabras, el amante se convierte en la posible totalidad, pero Tristán e Isolda enfrentan la angustia de la soledad, la pasión trágica que resuena en la imposibilidad, en el abismo del no poder, pues la individualidad y la finitud superan toda posibilidad de ser uno con el otro. Por tanto, los amantes luchan contra la individualidad o discontinuidad que encarna el mundo como el enemigo de la pasión.

“¡ Dios mío ¡-dice Tristán- ,¡qué triste separación! Mucho sufre el que pierde a su amiga. Pero es necesario, cuando has padecido tantas penas por mí. Ya es suficiente. En el momento de la separación, te daré una prenda de amor, y tú harás lo mismo conmigo, mi tierna amiga. En lo sucesivo, dondequiera que me encuentre, tanto en tiempo de paz como en tiempo de guerra, no dejaré de enviarte mensajes, mi tierna amiga, y tú, por tu parte, hazme saber absolutamente todo lo que desees.”

“-Isolda, mi bella amiga, muy diferente es tu vida de la mía: nuestro amor se desvanece a tal grado, que ahora, para mí no es más que fuente de decepciones. Por tu tranquilidad sacrifique la alegría y el placer; en cambio tú, los tienes noche y día. Mi vida transcurre en el dolor; la tuya en los deleites del amor. Yo no hago más que desearte, mientras que tú obtienes el deleite y la dicha, y haces lo que te viene en gana. Por la ausencia de tu cuerpo vivo penando, mientras el rey se deleita en él hasta saciarse. Lo que antes era mío ahora le pertenece.”

“Si es posible: intentar, a través de mis obras y mis hechos, liberarme de mi amor, como ella la hace a través de su marido. ¿Y de qué manera puedo llevar a cabo mi propósito si no casándome? Ella seguramente no lo habrá logrado, si no viviera como esposa legítima, pues es su legítimo esposo el que la hace olvidar nuestro amor. Isolda no podrá rechazar a su marido: aunque no le venga en gana satisfacerlo, es su obligación. Pero yo no tengo ningún compromiso; me gustaría resolver mi problema como lo hace ella: quiero casarme con la joven para

saber lo que experimenta la reina, y ver si el matrimonio y la unión íntima me permiten olvidarla, así como ella ha sepultado nuestro amor en el olvido gracias a la presencia de su esposo.”¹⁴

El amor trágico se resuelve en la imposibilidad de los amantes por no encontrarse, su destino los separa y el deseo se manifiesta como un profundo desgarramiento en el abismo que los aparta y los obliga a vivir su individualidad, a vivir en el dolor del deseo. Los amantes son envueltos en una violencia que los amenaza a cada instante por alejarlos cada vez más. El deseo que acontece en el erotismo de los corazones muestra la constante amenaza que atrae el intento de disolverse con el otro en la intimidad de la pasión, una pasión imposible que no está basada en poseer al otro, sino que el otro significa la totalidad. La extrema violencia vibra en este imposible donde la pasión no se resuelve en felicidad, sino en la herida eterna del ser como la crisálida que constantemente se rompe.

La relación que tienen los amantes es la espera de un posible acontecimiento donde la individualidad desaparezca, un encuentro sin reservas, el deseo les brinda a los amantes la inquietud sobre la imposibilidad de unión que está ligada con la continuidad, la angustia surge

porque hay precisamente una ausencia de vínculo, es decir, lo inaccesible, se trata de un deseo que arroja a los amantes fuera de sí en la inseguridad de lo imposible. El deseo no muere porque es una pasión que no llega a consumarse totalmente, por eso reclama constantemente la unión como posibilidad de ser uno con el otro.

Todas estas pasiones de Tristán e Isolda, evocan la muerte, una muerte literal de sí mismo o del ser amado por no poder tener ese vínculo sagrado con el otro, el espectro de la muerte surge cuando la promesa de felicidad cada vez es más imposible, mas no porque la pasión se acaba, sino porque a cada momento los amantes toman la terrible conciencia de que se encuentran sumergidos en la imposibilidad. Es allí el lugar donde la muerte se muestra como la solución a tal suplicio. La pasión de los amantes entraña un posible sacrificio de uno de los amantes, tal como sucede por ejemplo con Romeo y Julieta, condenados a la absoluta distancia, sintiendo la impotencia de no estar juntos.

Los amantes están sometidos al secreto de lo imaginario, a la fantasía de la unidad, porque el otro es la única imagen de la verdad. La imposibilidad de los amantes se da cuando el sacrificio de lo imaginario y la verdad del otro como totalidad cae, arrojándolos en una profunda angustia, es un corazón roto que se adentra en el drama trágico, sus

¹⁴ Beróul Y Thomas. Tristán e Isolda. México: Dirección General de publicaciones de consejo nacional para la cultura y las artes, 1990.p. 75

corazones experimentan un profundo vacío, son como siluetas perdidas que luchan obstinadamente por su plenitud en la unidad, sin tomar conciencia que la pasión puede ser la representación de la destrucción violenta.

Los amantes en su búsqueda en la continuidad del ser se enfrentan con el mundo, prefieren sucumbir en los imaginarios que reclama el corazón, se trata de evocar la presencia de lo desconocido que tiene lugar en los encuentros secretos e íntimos de los amantes, es allí donde se hacen más reales y en ocasiones se enaltecen los olores y el aliento en una noche oscura, el palpitar del corazón en un profundo abrazo que se desborda en la nada, en el ardor del ser, pero el ser amado está condenado a desaparecer cayendo de nuevo en la discontinuidad, ese ser ideal muere en la cotidianidad. Los amantes son obligados a separarse, distanciamiento que amenaza con destruir la pasión que los une pero los corazones se niegan a la terrible verdad y se aferran al recuerdo de lo imaginario, a ese mundo irreal de ilusiones que se torna real cuando el amante tiembla al ver de nuevo a su amado, su cuerpo es sacudido por la alegría y la angustia, más por la angustia que por la alegría, pues los amantes también se enfrentan a los abismos de la distancia que les recuerda penosamente que no pueden ser un sólo y único corazón.

La pasión es como un relámpago que atraviesa los corazones y metamorfosea los cuerpos en expansiones líquidas, que hablan de la catastrófica tragedia del deseo de los corazones. Lamuerte y el horror son figuras más cercanas al erotismo de los corazones que la felicidad amorosa que constantemente reclama tal pasión. Los amantes son perturbados por la idea del abrazo de los cuerpos como símbolo de unión, de la totalidad del deseo colmado.

“Fuera del acoplamiento (¡al diablo, entonces lo imaginario!), hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; estamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: es el momento de las historias contadas, el momento de la voz, que viene a fijarme, a dejarme atónito, es el retorno a la madre (“ en la calma de sus brazos”, dice una poesía musicalizada de Duparc). En este incesto prorrogado, todo está entonces suspendido: el tiempo, la ley, la prohibición, nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados”¹⁵

La búsqueda de los amantes por el deseo colmado, allí donde no existe el tiempo del mundo, es el estado de la suspensión, de esa detención momentánea que hace vibrar la vida en todo su

¹⁵ BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México: Siglo XXI. 2004.p. 24

esplendor. En el abrazo los amantes experimentan la complementariedad anhelada, su experiencia es la experiencia de la continuidad. La idea del dolor y la tragedia ha sido reemplazada por el abrazo que disuelve por un instante la individualidad de los seres.

El abrazo es el símbolo de lo imaginario, la manera de hacer real en la suspensión toda ilusión de felicidad durable, es decir, el abrazo pone en cuestión el mundo de la utilidad, lucha contra él para que la ilusión se alce contra todo lo perecedero y discontinuo. Es la lucha inasible de la pasión desenfrenada en contra del divorcio de los abismos individuales, al cual la pasión es sometida como una marioneta frágil que se fractura en el mundo del trabajo. La pasión trágica es el símbolo de la vida testaruda que lucha contra toda lógica de medida, hace del corazón un músculo que gasta, que se suprime en el suplicio de la espera anhelante de toda complementariedad.

“El corazón es el órgano del deseo (el corazón puede henchirse, desfallecer, etc.... como el sexo), tal como es conservado, encantado, en el campo de lo imaginario. ¿Qué va a hacer de mi deseo el mundo, el otro? He aquí la inquietud en que se concentran todos los movimientos del corazón, todos los “problemas” del corazón.¹⁶

Si el erotismo de los cuerpos se concentra en la inmediatez, en el ardor de la carne, el erotismo de los corazones se concentra en el ardor del corazón; en el corazón que se desgarrar por las pasiones. En esta forma erótica el cuerpo no recibe toda la intensidad de la pasión, en muchos casos el enamoramiento no pasa por los cuerpos, es decir, lo imaginario se concentra en el ideal de totalidad en lugar de la unión corporal. La pasión del corazón es el lenguaje, es la forma de comunicación de los seres, el palpar del corazón es la figura física de la pasión como signo de angustia por el amor trágico que disuelve a los amantes en lo imaginario.

El corazón es el órgano trágico de la pasión, el símbolo del acrecentamiento de la pasión de los amantes, que asciende hasta una imposibilidad mayor, pues este amor trágico cae en el terreno de lo desconocido, de lo que no se da de forma real, sólo actúa en el fuego de las ilusiones, es decir, el erotismo de los corazones pone en tela de juicio al ser en la medida en que los amantes desmesurados por el drama de la pasión intentan disolver el mundo, el abismo y la finitud de los seres, un intento por vencer su condición de aislamiento, en busca de la perpetuidad de su unión. El lenguaje de los amantes acaece como una lucha incansablemente con el mundo en busca de una profunda comunión entre ambos.

¹⁶ *Ibíd.* p.78.

4. La muerte de los amantes

Y estarán nuestros lechos repletos
de ambrosía,
Mullidos cual alfombras, divanes
voluptuosos;
Veremos extasiados surgir la luz del
día,
En un cielo ceñido por astros lumi-
nosos

Y cual soles radiantes nuestras dos
existencias
En perpetuo deleite de sensuales
amores;
Copiarán de la vida con hastío y
demencia
En espejos brillantes sus teñidos
fulgores.

Y en el lóbrego ocaso callarán nues-
tras voces
Al sentir el orgasmo que la vida ani-
quila
En un largo sollozo saturado de
adioses

Y vendrá luego el ángel que al cru-
zar los umbrales
Vivifique las llamas que la muerte
vigila
Al tocar con sus manos los nublados
cristales¹⁷

En este poema de Charles Baudelaire la muerte no separa, sino que es una forma de unión como la muerte de Romeo y Julieta, una búsqueda por permanecer unidos. El poema de Baudelaire evoca la idea de la muerte física,

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal
versión de Evelio Ramírez Martínez. Pág. 28
(mutilado)

quizás donde la unión pueda ser eterna. El poema titulado *la muerte de los amantes* describe el lecho de muerte de los enamorados, como una muerte durable donde lo imaginario se hace real en ese lecho de olores, lugar de la pasión desenfadada, se trata del momento sin tiempo en el que el deseo de unidad recobra su importancia y el mundo desaparece en la dicha profunda de la complementariedad con el otro. Este poema nos da a conocer cómo la pasión es bordeada por la idea de la muerte, la pasión se convierte en una pequeña muerte de los amantes, que se desposee en el imaginario. Es el estar en el afuera en busca del otro, en el intento de disolución de toda diferencia. La idea de muerte siempre va a ser una constante figura en la pasión de los corazones, en este caso los amantes sellarán su pasión para permanecer unidos en la infinitud, pues llega un momento en que la pasión es tan desbordante que la muerte se convierte en la salvación para estos seres desgarrados por la pasión trágica.

4.1. El erotismo sagrado

Se define a partir de la experiencia de la divinidad, reservada a la madurez, a la proximidad de la muerte como afirma Bataille. En la que faltan las fuerzas o las condiciones para la experiencia real. Introduce la experiencia de la continuidad del ser por otros medios

diferentes de los del erotismo de los cuerpos y del erotismo de los corazones. Este medio es el sacrificio religioso¹⁸ dado en las religiones primitivas.

Es en los rituales antiguos en que se realizaba el sacrificio de un ser vivo o de un objeto en particular, en los cuales tenía lugar, según Bataille, la experiencia del erotismo sagrado. En la muerte de un ser vivo, los asistentes en un ritual solemne participaban de un elemento que su muerte manifiesta. Este elemento es lo sagrado, es decir, la continuidad del ser revelada en la muerte de un ser vivo o en la destrucción de un objeto. Se trata de una experiencia interior comunitaria en la que ha de experimentarse el dato natural, a partir de la muerte violenta, o la destrucción de la discontinuidad de un ser.

“lo sagrado sustituye al animal en el momento en que el sacerdote le mata, lo destruye”¹⁹

En las religiones antiguas lo sagrado se hace presente a partir del sacrificio de animales, al animal se le arrebató de su condición de duradero para devolverlo al terreno de la pura continuidad del ser.

Los hombres primitivos eran muy conscientes que el sacrificio era el puente que permitía robarle a lo real toda

necesidad, toda utilidad para comunicar al hombre, a partir del ritual, con el terreno de la fascinación.

“La destrucción que el sacrificio quiere operar no es el aniquilamiento. Es la cosa - sólo la cosa - lo que el sacrificio quiere destruir en la víctima. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales del objeto, arrebató a la víctima del mundo de la utilidad y lo devuelve al capricho ininteligible.”²⁰

La necesidad de matar en un sacrificio tenía un sentido muy claro para el hombre antiguo y era básicamente “abandonar y dar”, es decir, que la ejecución tenía el sentido de destruir la necesidad de durar, de consumo de recursos útiles de lo sacrificado, para pasar a una violencia incondicional de la destrucción de la discontinuidad. Las civilizaciones antiguas experimentaban a través del sacrificio que lo sagrado está al nivel de la nada, del vacío revelado que libra al hombre de la necesidad de hacer de lo perecedero algo durable, pues el mismo sacrificio significaba un momento de gasto sin reserva donde la violencia de la muerte era la antesala para la fascinación de un momento donde se revelaba lo continuo. Roger Caillois considera en su libro “Historia general de las religiones”, lo sagrado como aquello a lo que uno no puede

¹⁸ Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Editorial Matéu, 1971. p.38.

¹⁹ Bataille, George. El culpable. Editorial Taurus. 1981. p. 44

²⁰ Bataille, George. Teoría de la Religión. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1975.p. 45.

aproximarse sin morir, es decir, que la experiencia de lo sagrado va a la par de la violencia desgarradora que se da como ejemplo en los sacrificios antiguos, donde la vida en toda su exuberancia se muestra pasando por la muerte.

En la modernidad no hay cabida para los sacrificios ni mucho menos hay cabida para la significación que le atribuían los primitivos al ritual del sacrificio, pues las religiones modernas se juegan no en el terreno del vacío, sino en el juego de las representaciones de lo sagrado, como un individuo con ciertas características representado a través de una estatua o un templo como la casa de Dios, este ser supremo está ligado a la condición de discontinuidad, por lo cual no permite una experiencia de lo sagrado a un nivel más profundo como el de las religiones antiguas.

Otra modalidad del erotismo sagrado mencionada por Bataille, es la experiencia interior dada en la poesía mística, en la que se manifiesta el sacrificio de la divinidad o la experiencia de la nada en la muerte del Dios. Este misticismo tiene lugar en la experiencia poética, según Bataille, de una Ángela de Foligno o Santa Teresa de Jesús, quienes en su búsqueda de una experiencia de la divinidad o de lo sagrado, lo que resulta es una experiencia del vacío, o como lo dice Bataille: en un profundo éxtasis de la nada.

“En el lugar en que me encontraba buscaba el amor y no lo hallaba perdí incluso el que había arrastrado hasta ese momento y me vi hecha el no- amor (...). Cuando Dios aparece en la tiniebla, ni risa, ni ardor, ni devoción, ni amor, nada en el rostro, nada en el corazón, ni un temblor, ni un movimiento. El cuerpo no ve nada, los ojos del alma están abiertos. El cuerpo reposa y duerme, con la lengua cortada e inmóvil: todos los favores que Dios me ha hecho, numerosas e inenarrables, y sus dulzuras y sus dones, y sus palabras y sus acciones, todo esto es pequeño al lado de Aquel a quien veo en la inmensa tiniebla...”²¹

O la experiencia mística de Santa Teresa a partir de la muerte:

“Aquella vida de arriba,
Que es la vida verdadera,
Hasta que esta vida muera,
No se goza estando viva:
Muerte, no me seas esquivo;
Viva muriendo primero,
Que muero porque no muero.
Vida, ¿qué puedo yo darte
A mi Dios, que vive en mí,
Si no es el perderte a ti,
Para merecer ganarte?
Quiero muriendo alcanzarte,
Pues tanto a mi amado quiero,
Que muero porque no muero.”²²

²¹ Bataille, George. El culpable. Editorial. Taurus Pág.25

²² Tomado de: www.devocionario.com

La experiencia interior de los poetas se torna una experiencia violenta de desposesión, en la cual se revela la nada (ríen) que resulta ser la divinidad. Esto acontece como una forma de dramatizar de manera intensa la existencia en esa búsqueda de lo imposible a partir de la muerte, pues el erotismo que aquí se manifiesta exige que el hombre abandone el mundo acabado en el límite, para que este se pierda en la continuidad inacabada de la desmesura de la vida, es decir, el Dios que aquí se busca en primera instancia es un Dios acabado, pero cuando la experiencia se da en toda su magnitud lo general traspasa esa idea particular para dar cabida al terreno de la fascinación, esto implica que los poetas a partir de la herida del ser pueden comunicarse con otra realidad fragmentada e inaprensible conocida como lo sagrado o la vida inacabada.

El erotismo de lo sagrado se convierte en la experiencia más intensa de las tres formas del erotismo, ya que requiere que el temor por la muerte sea superado, para que el hombre se enfrente al vacío que soporta la continuidad que se revela cuando éste se mantiene en la obra de la muerte en el encuentro de lo imposible sin reservas.

La experiencia de lo sagrado en particular de Bataille es con relación a la idea de suplicio, a partir de lo que él llama método de dramatización, cuya finalidad es alcanzar el punto extremo del éxtasis, de la risa o de las lágrimas.

Método de dramatización que exige ponerlo todo en cuestión, en morir sin reservas en la búsqueda de lo sagrado. Para llegar a ello, es necesario el sacrificio (dar y abandonar) como una forma de alterar el mundo acabado, a partir de la violencia que exige una experiencia ruin y vacía de la muerte de Dios.

En el suplicio de dios que desgarrar toda apariencia del mundo, en la cual Bataille encuentra su experiencia personal del éxtasis. En la contemplación de los terribles sufrimientos del dios, Bataille alcanza el punto del éxtasis, y que le arroja al vacío del universo, experimentado como una constelación de risas.

“Me transformo en fuga inmensa fuera de mí mismo, como si mi vida fluyese en ríos lentos a través de la tinta del cielo. Yo no soy entonces yo mismo, pero lo que ha salido de mí alcanza y encierra en su abrazo una presencia sin límites, semejantes ella misma a la pérdida de mí mismo: lo que no es ni yo ni el otro, pero un beso profundo en el que se perderían los límites de los labios se une a este éxtasis, tan oscuro, tan poco extraño al universo como el curso de la tierra a través de la pérdida del cielo.”²³

Las tres formas del erotismo expresan en sus diferentes intensidades, la afirmación de la vida hasta en la muerte, son maneras que el hombre tiene de

²³ Bataille, George. El culpable. Editorial Taurus. 1981. Pág. 26

perderse en la violencia desgarrante de la vida que se gasta en la ausencia de medida. Son las formas del erotismo los caminos que algunos hombres quienes basan su vida en una economía restringida, limitada, tienden a caer en el abismo de la infinitud, de la nada. El

hombre se libera a través de las fuerzas eróticas, una esfera donde no hay más respuestas que la vida continua como el fervor de lo sagrado.

Trabajos citados

- Bataille, George. *El Erotismo*. Barcelona: Editorial Mateu, 1971.
- -----, *Las Lágrimas De Eros*. España: Tusquets Editores
- , 1997.
- -----, *El Culpable Seguido De El Aleluya*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A. 1981.
- -----, *Que Entiendo Por Soberanía*. Barcelona: I.C.E De La Universidad Autonoma De Barcelona. 1996.
- -----, *El Ojo Pineal Precedido De El Ano Solar Y Sacrificios*. Valencia: Pre-Textos. 1997.
- -----, *Teoría De La Religión*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1975.
- -----, *L'Expérience Intérieure*. Paris: Gallimard, 1977.
- -----, *Breve Historia Del Erotismo*. Buenos Aires. Ediciones Caldén. 1976.
- -----, *La Parte Maldita*. Barcelona: Editora Y Distribuidora Hispano Americana, S.A. 1974
- Arango, José Manuel. *Poesía Completa*. Medellín: Editorial Universidad De Antioquía. 2002.
- Barthes, Roland. *Fragmentos De Un Discurso Amoroso*. México: Siglo Xxi. 2004.

Esta Revista se terminó de imprimir en los talleres de
Impression Offset Medellín
MMXV

Revista Ciencias y Humanidades



Vol. I

Número 1

Julio - Diciembre del 2015

ISSN 2462-9367



La situación social de la música en Theodor W. Adorno

Mauricio García Echeverri*

Resumen

El artículo presenta cómo el filósofo alemán Theodor W. Adorno concibe el estado social de la música de la primera mitad del siglo XX. Para ello recorro a una serie de conceptos utilizados por el autor y cuyas raíces están en el pensamiento filosófico de la modernidad. Con gran influencia de Walter Benjamin, cada concepto en Adorno es una constelación, es decir, una idea que debe ser desarrollada y que al relacionarse con otros conceptos se llega a una interpretación más abarcadora del problema a considerarse. Así pues, divido el escrito en dos partes: uno dedicado al análisis de la ideología y el otro al de reificación. Cada capítulo así mismo está dividido en distintos apartados, con el ánimo de dar una visión más amplia de cómo Adorno entendió el problema de la experiencia musical para al final dar cuenta de la importancia del pensamiento estético de Adorno al compararlo con otros autores que reflexionaron sobre el mismo tema.

Palabras clave: Theodor W. Adorno; ideología; reificación; experiencia musical; estética; modernismo; realismo.

Abstract

The aim of the essay is to present how the german philosopher Theodor W. Adorno conceived the 20th century social situation of music. To achieve this purpose I'll present key concepts whose roots are in the modern philosophical thought. Having big influence of Walter Benjamin, each concept in Adorno is a constellation, that is to say an idea that has to be developed. When the concept is linked up with other concepts, the problem of the social situation of music could have a com-

* Filósofo, Universidad de Antioquia, Medellín.

prehensive understanding. The essay is divided into two parts: the first one is dedicated to the concept of ideology and the other one to reification. At the same time, each part is divided in different paragraphs, with the aim to intimate the importance of Adorno's aesthetic in comparison with other authors that reflected about the same problem.

Key words: Theodor W. Adorno, ideology, reification, musical experience, aesthetic, modernism, realism.

1. Introducción

En el pensamiento moderno, una de las bases de la experiencia filosófica es el principio de identidad. Éste es entendido como el poder del conocimiento humano que tiende hacia la reconciliación entre sujeto y objeto. Tal intención está en Kant, en Hegel, en Marx, como en el mismo Adorno. No obstante, los planteamientos filosóficos de cada uno de ellos difieren en tantos aspectos que es posible entonces poner a cada uno en una corriente de pensamiento como el empirismo, racionalismo, idealismo o materialismo. Con el principio de identidad se quiere hacer mención a la posibilidad que tiene el hombre de representar la realidad y entenderla. En el caso del idealismo y del racionalismo, es el pensamiento humano el que le da a la realidad una existencia, es decir, que son las ideas producto de la abstracción humana las que dictan normas de conducta a aquellos fenómenos, ya sean del mundo natural, político, cultural, entre otros, que por principio no tienen un orden en

sí mismos. El hombre se pone como intérprete de un mundo que funciona bajo leyes mecánicas pero que en ningún momento le son dadas al pensamiento humano; ellas son fruto de experiencia y razón.

A partir del intento de representar la realidad, los seres humanos empiezan a formarse sus propias ideas sobre el mundo creando conceptos, ideas, a saber, una forma específica de conciencia, a través de la cual podrán hacer juicios sobre la política, la religión, su cultura, las leyes, el arte. Sin embargo, esta formación de ideas individuales se transforma cuando el sujeto ya no es un ente autónomo, sino que empieza a ser determinado por las fuerzas sociales; cuando las relaciones materiales que se establecen en una sociedad son tan fuertes que las ideas que cree estar creando el individuo no le pertenecen realmente a él sino que son el resultado de un sistema político, económico, cultural, terminan transformando el estado de conciencia indivi-

dual. Éste se vuelve falsa conciencia¹. El sujeto cree estar teniendo sus propias ideas, una manera autónoma de concebir la realidad, cuando lo que sucede es que sus concepciones sobre el mundo lo que terminan es manteniendo las mismas condiciones sociales existentes.

Contrario a los autores principales de la modernidad, para Adorno el principio de identidad no llevó en ningún caso a la reconciliación esperada. Si bien Adorno cree en la capacidad que los seres humanos tienen de razonar y darse una autonomía, tanto la historia como los acontecimientos sociales que presenciaron lo llevan a pensar que el principio de identidad lo que hizo en realidad fue crear un orden que hiciera frente al miedo que sienten los hombres al no ver que sus aspiraciones se vean cumplidas. La forma como el hombre moderno empezó a concebir su realidad no lo llevó a que pudiera tomar las riendas de la historia de manera racional. Con autores como Marx, Freud, Nietzsche y Schopenhauer; Adorno toma las bases de un pensamiento, que si bien moderno, pone un alto al pensamiento filosófico y empieza a interrogarse por los caminos adoptados. Él ve que la identidad se convirtió en una experiencia frente al mundo que no se puede

fundamentar en la subjetividad del individuo, en un pensamiento autónomo que tienda hacia la libertad individual. A lo que conduce es a una forma de reconciliación que implica la subsunción del pensamiento individual a un orden social en el cual debe encajar. Como el proyecto de la autonomía del sujeto en los siglos XVIII y XIX falló, por problemas que incluso ya venían en los mismos planteamientos filosóficos que propendían por el mismo, lo que se hizo finalmente fue instaurar un orden que se las daba de racional. Las sociedades modernas se organizaron de tal manera que, obedeciendo a unas ideas en apariencia buenas para todos, anularon la posibilidad de la autonomía individual. Yendo en contra del proyecto ilustrado, convino mantener un estándar del pensamiento en el cual todos pudiéramos estar de acuerdo. Éste problema sobre el estado de conciencia, lo desarrolló Adorno en el ámbito estético. Cuando se habla de estética no se está considerando únicamente una forma en especial de pensar la realidad a través del arte, sino también la reflexión sobre unos determinados gustos y sobre cuáles son los fenómenos que se dieron para que un hecho estético se produjera.

Por la formación que tuvo con su madre y sus posteriores estudios académicos de música, Adorno fue gran conocedor de la tradición musical que originó las distintas formas musicales

1 Respecto al concepto de falsa conciencia, de vital importancia para la tradición marxista de la cual Adorno hace parte, éste será desarrollado más adelante.

del siglo XX. Al juntarle a esto su formación en filosofía, y su adhesión al materialismo dialéctico, el autor alemán pudo analizar por qué los fenómenos musicales se basaban en formas de composición que ya nada tenían que ver con el momento histórico en que se realizaron. Siendo la producción musical una consecuencia histórica de varios elementos, la notación musical entre ellos, no puede darse de igual manera en el romanticismo alemán y en el modernismo del siglo XX. Sin embargo, muchos compositores no vieron este problema. La forma de concebir la música en varios autores del siglo XX lleva a pensar a Adorno que el principio de identidad, visto desde el ámbito musical, tiene como consecuencia el no pensar en nuevas formas de componer música. Se piensa que una determinada notación musical debe perdurar en el tiempo. No es ello una falta de imaginación en los productores de música, sino más bien el hecho de no considerar que el proceso de la historia sea dialéctico y que no se justifica, históricamente hablando, mantener sistemas de composición que en la época ya no deberían darse. Tales ideas sobre la música son históricamente falsas, pues si estudiamos nada más la notación musical en occidente daremos cuenta de las distintas formas que ha tenido. Por ello es que se habla de monodia, polifonía, disonancia, entre otras formas.

Teniendo en cuenta el hecho de que el pensamiento de Adorno es materialista, el estado de conciencia de los hombres será analizado basándose en las relaciones sociales que hay entre ellos. En el caso del presente artículo, se presentará el estado social en que se encontraba la música en la primera mitad del siglo XX y cómo, siendo ella un producto social, configuró una experiencia estética musical. Para ello el desarrollo del tema se basará únicamente en los planteamientos de Adorno y de dónde surgen ellos. Sólo al final se hará una comparación con pensadores como Sartre y Lukács, con el objetivo de mostrar cuál fue la importancia del pensamiento estético adorniano en la discusión con estos y otros autores.

2. Ideología

Siguiendo una tradición que viene del pensamiento de Marx, para Adorno la forma en que se estructura el pensamiento de los hombres está marcada por lo que en la realidad aparece. Ello no es ni bueno ni malo, sino únicamente una forma de concebir el estado de conciencia de los hombres. No obstante, en el análisis que comienza a hacer Marx de las sociedades capitalistas, la forma de crear ideas sobre el mundo que no están basadas en la autonomía del sujeto, es vista como ideología. Es conocida la definición de éste concepto que tiene Marx en *La ideolog-*

ía alemana. El estado de conciencia de los hombres hace que haya una pretensión de autonomía en el pensamiento; es como si las ideas por las cuales se concibe el mundo fueran el producto de la libertad de los sujetos, cuando en realidad son impuestas por la estructura social en que se encuentran. Ello asegura que aquellos que imponen ciertas tendencias mantengan sus intereses, conservando así la relación entre opresor-oprimido.

Para Adorno, sin embargo, la ideología ya no puede ser entendida de esta manera. Como analiza en su conferencia de 1954 *Contribución a la doctrina de las ideologías*, éste concepto, si bien atado a las condiciones sociales, debe ser visto a la luz de las nuevas condiciones sociales; de lo contrario el mismo concepto se vuelve ideología. Basándose en los avances que hizo el psicoanálisis freudiano sobre la conciencia, Adorno considera que la ideología es el estado de consciencia e inconsciencia de las masas y no el mero hecho de la ciega aceptación de los productos sociales y culturales como el arte. Si antes cabía en el concepto de ideología la posibilidad de la autonomía intelectual, para Adorno “la marca de las ideologías es más bien la ausencia de esta autonomía que el fraude de su

pretensión”² El autor considera con esto que antes cabía la posibilidad de hablar sobre la autonomía del sujeto y el desprenderse de las ataduras sociales. En pleno siglo XX ello ya no es una posibilidad.

Es imposible pensar que la vida sea fruto de la conciencia y que la razón del hombre pueda determinar bajo categorías a priori su realidad. La historia no puede ser contada bajo tal premisa, pues de serlo así se estaría dejando de lado el hecho de que el hombre está definido de acuerdo a sus actividades vitales. La producción de todo ello, que es parte de la conciencia, es el resultado del entronque que hay entre el pensamiento humano y la actividad material de los hombres. Pensar que la conciencia determine el mundo es establecer, para Adorno, una falsa identidad entre lo particular y lo universal; es decir, pensar que hay una armonía entre el sujeto individual y la sociedad, por lo cual tanto razón como realidad permanecen en una relación de igualdad, en una reconciliación. Si esto fuera posible cada una de las personas que pertenece a la sociedad industrial tendría la posibilidad de crear su propia individualidad, de tener experiencias que le permitan formar un pensamiento autónomo a partir del cual, por ejemplo, alcance

2 Adorno, Theodor. Contribución a la doctrina de las ideologías. En: Escritos sociológicos I, Madrid, Akal, 2004, pág.443

alguna una forma de felicidad. La ilusión, precisamente, se basaba en este anhelo, en encontrar tal pensamiento propio. Sabemos que en la práctica tal esperanza no se dio; lo que la Escuela de Frankfurt busca es tanto volver a ella misma, pero entendiendo que las bases filosóficas en las que se fundaba hacían imposible su consecución. Los errores que ha cometido el ser humano no deben ser achacados a entidades abstractas ajenas a la creación humana, sino que precisamente tales errores son el fruto de las malas decisiones de las sociedades que han estado determinadas bajo formas de pensamiento ideológicas. Estas ponen un velo, alejan las condiciones históricas de las que nacen las ideas y dejan en la ceguera a los hombres. Se vuelven ellos incapaces de dar cuenta de su realidad, y quedan atados a unas ideas, que ellos consideraran invariables, pero que en realidad no lo son. Más aún, son la causa de un estado de conciencia que se aferra no a las posibilidades de un futuro distinto sino más bien al hecho de aferrarse a las condiciones del presente como si una esperanza distinta no existiera.

El pensamiento materialista de Adorno lleva a reconocer en el tipo establecido de racionalidad, por ejemplo, de la escucha musical, los efectos producidos sobre los oyentes, y en consecuencia, las diversas formas de escucha que serán analizadas más adelante.

Las formas de producción musical no son fenómenos naturales que deban mantenerse. Sus categorías estéticas no son eternas, ni son tampoco la manifestación de un espíritu musical al cual todos los compositores deban atenerse. Que existan formas de composición musical que hayan perdurado en el siglo XX se debe principalmente, para Adorno, al anhelo romántico del siglo XX de parecerse a Beethoven, Mozart, Chopin, a todos los grandes compositores, dejando de lado el que estos mismos también estuvieron sujetos al material empírico que plasmaron después en sus obras.

2.1. Función ideológica del arte

En la sociedad industrial, la vida transcurre entre dos actividades que marcan la vida de los individuos: el trabajo y el entretenimiento. Los análisis que hace Adorno sobre la sociedad industrial y las consecuencias que tiene en el ámbito cultural y estético están en su trabajo escrito junto a Horkheimer *Industria cultural*, capítulo perteneciente a la serie de ensayos *Dialéctica de la Ilustración*. En él, parten del hecho de que lo que hace la industria dedicada a producir y reproducir bienes culturales, contrario al caos que se piensa, es poner un orden a las distintas manifestaciones artísticas. Especialmente se pone el caso del cine y la radio, pues cuando fue publicado el ensayo, 1947, estos dos

medios de reproducción, ya no eran ninguna novedad ni en las familias ni en espacios públicos, como los cafés o los bulevares, de las sociedades occidentales. Esto es importante tenerlo en cuenta. La capacidad que tuvo la industria de distribuir sus productos fue tan exitoso que los individuos de sociedades con características culturales dispares, veían complacidos sus gustos con el mismo producto, aquel capaz de sobrepasar las barreras geográficas y temporales y convertirse en un producto estandarizado. Para Adorno y Horkheimer, esto está dado por el hecho de que la producción de los bienes culturales obedece a un esquema racionalmente establecido y al cual debe supeditarse la experiencia estética del individuo. Los productos de la industria cultural, del sistema organizado que produce, reproduce y distribuye bienes culturales, estandarizan los gustos sobre la música, la pintura, las difusiones radiales, las películas, entre otros. De este modo lo producido pierde lo que Benjamin llama el "aura de la obra de arte", todo el entorno ritual, cultural, en el que ha sido creada la obra.

Entre varios aspectos que ponen los autores en su texto *Industria Cultural*, la diversión que se puede tener en una sociedad industrial juega un papel importante en sus formulaciones. Para ello hay que tener presente la concepción sobre el trabajo, sobre la actividad

de los seres humanos que les permite transformar la naturaleza en aras de satisfacer ciertas necesidades. Siguiendo el análisis que hace Marx en los *Manuscritos de Economía y Filosofía*³ y lo que plantea el autor austriaco Ernst Fischer en su libro *La necesidad del arte* sobre la función que ha cumplido el trabajo en el desarrollo de la humanidad, se logra determinar como parte esencial del mismo el hecho de que esta actividad sea considerada como vital para la vida de los hombres. Desde que se desarrollaron las primeras herramientas, ya el hombre no necesitó enfrentarse físicamente con la naturaleza para obtener ciertos recursos como el alimento. Con el uso de las herramientas el hombre mismo facilitó su vida, en tanto que ya no era necesario luchar con el animal sino que desde una distancia determinada era posible analizarlo, calcular sus movimientos, sus comportamientos, y así cazarlo fácilmente. El cambio que se da en el proceso de hominización "es el inicio de lo que se llama trabajo, de un *estar consciente*, una *acción consciente*, la anticipación del resultado como actividad cerebral"⁴.

3 Es de tener en cuenta que si bien los *Manuscritos*, redactados en 1844, son ahora parte importante del estudio de la filosofía de Marx, fueron publicados en la primera mitad del siglo XX. La primera versión en inglés es de 1959.

4 Fischer, Ernst. *The necessity of art*. United States, Verso, 2010, pág. 30. (traducción e itálicas del autor)

Como actividad vital, menciona Fischer, el trabajo no puede ser únicamente la forma en la que el hombre adquiere algo para obtener otra cosa, es decir el medio para el intercambio. Tal actividad debe ser la realización plena del hombre en una sociedad determinada, en la cual él pueda desarrollar las capacidades que lo determinan como ser humano.

Como parte esencial de la vida, Marx considera el trabajo como una actividad que debe propender por la realización del hombre tanto material como espiritualmente. Sin embargo, a través de un análisis histórico ve que ello no es así; más que desde una consideración que tome en cuenta el trabajo como una actividad en la que el hombre encuentra la plena realización de su vida como individuo, el trabajo es visto, en la sociedad capitalista, como una actividad que oprime al trabajador y le da un básico, un salario, con el cual podrá mantenerse. Por ello es que el hombre en su actividad vital se ve alejado de su condición como hombre, se ve enajenado y como una de sus consecuencias cambia su concepción sobre el mundo. Por supuesto las condiciones de trabajo que analizó Adorno distan mucho de las que vivió Marx. Los salarios, el tiempo de trabajo, las garantías laborales, entre otros aspectos, se transformaron. A pesar de ello, Adorno mantiene la concepción de que la sociedad

industrial avanzada mantiene las relaciones de opresor-oprimido, pero llevándolo al extremo de perder incluso su autonomía. "La sociedad industrial se caracteriza [porque] el hombre mientras trabaja se fragmenta. Su conexión con el todo se ve perdida; se convierte él en una herramienta, en un pequeño accesorio de un inmenso aparato"⁵.

Frente a esto, lo que Adorno pone como propio de los seres humanos en una organización social como la que se ha venido mostrando es salir de la cotidianidad y encontrar espacios en los cuales olvidarse de la carga del trabajo. Como desarrolla Benjamin en su texto *Paris, capital del siglo XIX*, la configuración de las ciudades da cuenta de ese movimiento. Se crean lugares adecuados para evadir la carga anímica que pesa sobre el individuo, espacios como los bulevares, los teatros para conciertos, los centros deportivos. Pareciera no tener ningún problema esto; tales lugares pueden ser vistos como espacios para el reconocimiento público y no específicamente como lugares de consumo. Sin embargo, para Adorno la situación histórica en la que se encontraba lo llevó a pensar de manera distinta. Frente al anhelo que tienen las personas de divertirse, la industria cultural ha creado mecanismos para cumplir ese deseo y se ha valido de instrumentos

5 *Ibíd.*, pág. 97

como el cine, la radio, los conciertos públicos, las galerías de arte, entre otros. La diversión es el poder que hay sobre los consumidores; es el trabajo prolongado, en el sentido de que se busca divertirse para poder seguir aguantando la carga del trabajo alienado. Entretenerse no implica únicamente consumir lo que se ha producido; más allá de ello, es crear la ilusión de que bajo el entretenimiento realmente somos libres y estamos desplegando nuestra individualidad a partir de nuestros gustos. La forma en que escapan los individuos está dominada por el esquema de producción cultural que le pertenece a los grandes monopolios, como los dueños privados de las cadenas radiales o las empresas que producen películas de cine. En la industria cultural los individuos no deben ser conscientes de las formas en que se consume un producto, pues nuestra individualidad, la experiencia de cada uno, no determina la forma en que se da la diversión, sino que es el reflejo del esquema de producción. Siendo así, para Adorno se da una inversión del esquematismo kantiano. Ya no es el sujeto quien pone sus principios en la multiplicidad sensible, sino que la industria determina al sujeto, al cliente, formándolo con unos gustos determinados que el individuo va a ver como formados por él mismo. Gracias a las ideas por las cuales él se rige, la ideología propia de

una sociedad industrial, “el espectador no ha de necesitar ningún pensamiento propio: el producto indica toda reacción: no en virtud de su contexto objetivo, sino por medio de señales”⁶

Lo que sucede con el individuo inmerso en la industria cultural es visto por Adorno como una transvaloración en la forma en que él mismo concibe su individualidad. Esta transvaloración está caracterizada porque el gusto estético está dirigido hacia lo que todos conciben como adecuado. Ahora bien, son tantos los fenómenos artísticos que se presentan en la sociedad industrial, que no cabe categorizarlos bajo el mismo baremo. De ser así el jazz podría ser analizado de igual manera que la música clásica o el rock. Para ejemplificar esto pone Adorno de presente la creación de canciones de moda. Estas se caracterizan por ser un tipo de composición musical que tiene el objetivo de mover el ánimo del oyente, pero sin salirse de lo común. Este tipo de música está dirigida a satisfacer unos gustos de antemano definidos por el esquema de producción, por las ideas predominantes. Al mover los ánimos del oyente no se busca con ello que el sujeto se apropie de la obra musical y pueda pensar qué es lo que se está representando. Más bien, el efecto que se produce sobre quien está teniendo lo que podría-

6 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007, pág. 150

mos llamar una experiencia estética, es el reconocimiento de factores que son comunes a los demás, como los sentimientos que pueden ser compartidos con otros. Piénsese, por ejemplo, en las falsas improvisaciones del jazz europeo. Para el autor alemán ellas son previamente calculadas por armonizadores y arreglistas para entrar en el preciso momento y poder entusiasmar al oyente, quien falsamente se cree la apariencia de la inmediatez⁷. También es muy propia la tonalidad utilizada, o que por ejemplo la música deba ser escandalosa, pues así se pone la identificación como la base de una recompensa al vernos como los otros. “Parece [la música de entretenimiento] un complemento del enmudecimiento de los seres humanos, del fenecer del lenguaje como expresión, de la mera incapacidad de comunicarse. Habita en las oquedades del silencio que se construyen entre los seres humanos deformados por el miedo, el sistema y una sumisa docilidad. [...] Cuando ya nadie sabe hablar de verdad, entonces, ciertamente, nadie sabe ya escuchar”⁸.

7 Este concepto de inmediatez, que pareciera entenderse por una experiencia del oyente que no le pone cuidado a la obra, se refiere más bien al hecho de tener una escucha que no esté mediada por el esquema de reproducción. Más adelante se volverá al mismo y se explicará con más detalle.

8 Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Akal, 2009

La función de la música como ideología se consuma cuando pone a todos los oyentes bajo el mismo rasero, al educar a las personas en el consentimiento y poder distraerlas del estado social en que se encuentran. Como se explicará con detalle más adelante, la industria cultural, con su objetivo ideológico del entretenimiento, no sólo le quita libertad a los sujetos sino también a las obras de arte. Estas ya no serán producidas bajo categorías como autonomía o hecho social; su producción y posterior reproducción deben estar orientados al tipo de experiencia que deben tener los oyentes, de modo que se garantice la integración, el reconocimiento de lo común. Por ejemplo, cuando se toma cualquiera de los movimientos de una sinfonía romántica para producir suspenso o alegría en la publicidad de un artículo. Si cumple con la función de crear en el oyente el sentimiento deseado no importa a qué sinfonía pertenezca tal movimiento, incluso no interesa mucho cuál sea el compositor.

El fenómeno de las canciones de moda no se queda únicamente en la experiencia que tienen las personas. Como un hecho estético, también debe ser considerado el tipo de mentalidad que se tiene, la representación del mundo. Para Adorno hay una contradicción, inconsciente, en los consumidores culturales. Si se les llegara a quitar la posi-

bilidad de escuchar tal música verían ellos tal acto como un ataque contra la democracia, los valores liberales y la libertad de elección que ellos como sujetos autónomos tienen. Gran parte de los análisis que hace Adorno sobre la cultura están basados en las investigaciones que hicieron el psicoanálisis y la antropología de la primera mitad del siglo XX. El autor alemán sabe que la formación de la identidad del sujeto no depende de la razón autónoma del mismo sino del entorno cultural en el que se encuentra. Incluso las ideas subjetivas, las construcciones del sujeto se ven reprimidas por la sociedad. Pero lo interesante sobre el fenómeno estético y las ideas que de él se desprenden es la relación entre lo consciente y lo inconsciente presente en la sociedad industrial, en tanto que ella da como resultado que las personas defiendan inconscientemente el esquema de producción cultural que los hace presos y les quita la autonomía.

Es a partir de muchos conceptos del psicoanálisis de Sigmund Freud, pero sobre todo del texto *Psicología de las masas y análisis del yo* de 1921, que Adorno explica la gravedad del problema de la experiencia cuando hay un sistema que pone una imagen estereotipada de las personas. Cuando "el que no se adapt[e sea] golpeado con una impotencia económica que se prolongue en

la impotencia espiritual del solitario"⁹ la causa de ello es el sistema por el que funciona una industrial cultural como ideología.

Las obras de arte no son ajenas a estas dinámicas. Son ellas en una sociedad industrial una falsa conciencia de las relaciones sociales donde ellas ya no son vistas de acuerdo a su valor de uso sino al de cambio. Se impone la moda, el prestigio. A las obras de arte se les ha puesto un papel especial entre las producciones del ser humano y cada época ha dado el debate sobre qué en realidad constituye una obra y cómo puede definírsela. Para Adorno, el debate no puede reducirse a dar una definición omniabarcante; incluso no tiene sentido en su filosofía, pues ello iría en contra de la valoración que él le da a la obra como singularidad. Sin embargo, pone como generalidad de las obras el que su valor resida en la puesta en escena de una idea sobre el mundo lejos de ser coaccionada por la misma realidad que está representando.

El valor de uso del arte es concebido por la industria cultural como valoración social; la obra no es vista como una crítica a la sociedad o para fortalecer movimientos políticos, como lo quiso el realismo socialista, sino como un objeto que da la ilusión de

9 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Op. Cit., pág. 146.

estar por encima de un artefacto cualquiera. Y de hecho se distingue de otros objetos, tanto en su realización como también en lo que para una mente libre es; sin embargo, para los inmersos en la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible"¹⁰. En tanto que negocio, las obras de arte se venden en casas de subastas por sumas altísimas; al ser auspiciadas por los grandes monopolios que patrocinan las cadenas radiales que transmiten determinada música de acuerdo al público al que se dirigen; como también está el caso de las representaciones en grandes auditorios en donde ciertas composiciones musicales, de los grandes artistas casi siempre, son recortadas y presentadas sólo en su forma más llamativa. Todo esto refleja la falta de concepción histórica y la pérdida de una inmediatez que al mismo tiempo deja en entredicho qué tanto es capaz de experimentarse del contenido de verdad de una pieza musical.

3. Experiencia musical perdida

De la función ideológica del arte, aquella relacionada con la diversión; Adorno concluye que ello representa una pérdida del individuo y la escucha que tiene. Para entender la forma en la

cual Adorno caracteriza la pérdida de experiencia individual en cuanto a la música, se mostrará el modo en que se desarrolla la experiencia musical en un mundo administrado en el que la música es ya ideología. Como falsa conciencia, se crea una historia del espíritu cuyo fenómeno muestra cómo el entorno cultural es puesto bajo un determinado pensamiento histórico, que tiende a ignorar las contradicciones y conflictos existentes en una sociedad.

Adorno había puesto la música como ideología, esa que está de moda. Sin embargo, él utiliza un término más preciso: música ligera. Es caracterizada como ideología, pues es la que está supeditada a las leyes del mercado, a una racionalización económica que de antemano determina cómo debe ser su producción y reproducción. En términos generales, tal tipo de música es la que está de moda. Siendo así, su objetivo está centrado en generar ciertos ánimos en los oyentes. Contrario a ésta ideología se contrasta la música seria, la cual por *principio* no se inscribe en el mercado, aquella en donde las dos características del arte, para Adorno, autonomía y hecho social¹¹, están presentes en la constitución estética de la obra. Que una sea ligera y otra seria, no quiere decir que Adorno, como falsamente

10 *Ibíd.* Pág. 172

11 Estos dos conceptos serán analizados en el segundo capítulo.

se lo ha criticado¹², tenga una visión elitista sobre la música y su forma de composición. Para él también la música sería, como la llamada clásica, cae en los problemas del mercado. De lo contrario no tendrían mucho sentido las críticas que le hace a Stravinsky o a Wagner, como tampoco a la clase burguesa que ve en una entrada a un teatro el orgullo y alegría de ver en ella el símbolo de la clase a la que se pertenece. Si algo tiene la industria cultural es poner ambas esferas bajo el mismo rasero, olvidando con ello la estructura estética de la obra. Por ello no hay que olvidar que las canciones de moda no son únicamente las que se reproducen popularmente sino también los movimientos más famosos de los compositores del siglo XIX.

La música como ideología está orientada a unos futuros oyentes cuyas reacciones ya deben estar presupuestas. Por esto es que Adorno establece la explicación de la relación que hay entre música y sociedad a partir de una consideración sobre la producción misma de la música. Para Adorno, la relación entre música y sociedad se encuentra en

la forma de producción, y de ésta depende la experiencia que se tenga de lo escuchado; es decir, las condiciones psicológicas no determinan de antemano cómo debe ser la producción musical, sino al contrario. En *Tipos de comportamiento musical*, ensayo en donde Adorno hace una tipología para identificar tipos de oyentes, dice que el modo en que se puede averiguar cómo se produce la experiencia musical es a partir de la relación entre lo social y lo psicológico. Ello implica que la reacción de los oyentes no se analice subjetivamente, como el gusto, sino más bien en la adecuación que hay entre lo escuchado y la escucha. Además, una experiencia musical no puede ser analizada mediante el gusto, no sólo porque eso daría como resultado un análisis particular y no general, sino también porque el gusto, como formación individual, ya no está construido subjetivamente.

El *consumidor musical* es aquel que tiene con la música una relación espontánea. Su escucha está mediada por el haber recolectado la mayor cantidad de información que le sea posible sobre los intérpretes, la historia detrás de él, pero no tiene idea de cómo se estructuran las composiciones. Es una escucha fragmentada, y si bien es capaz el oyente de tararear y reconocer fragmentos de piezas famosas y sus momentos más emocionantes, es incapaz de dar cuenta estructuralmente de lo que

12 Frente a esto, puede verse el debate que hay entre Adorno y Peter Bürger sobre la autonomía de la obra de arte y su relación con lo empírico, que analiza Lambert Zuidervaart en: *The social significance of autonomous art: Adorno and Bürger. The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 48, N°1, 1990, págs. 61-77.

se tararea, ya que "consume de acuerdo a la medida de validez pública de lo consumido"¹³. Aunque este tipo de oyente desprecie a las masas, está en ellas, en la escucha masiva, en la música producida para que el show pueda continuar. Contrario a este tipo de escucha está el experto, al que no se le escapa parte alguna y "rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante"¹⁴ Por ejemplo, el jazz se presenta como el lugar de la escucha musical de aquellos que en la cultura no han tenido cabida. El surgimiento de este género musical da cuenta de cómo empezó como un asunto casi marginal, de unos pocos que se habían visto relegados y plasmaron en sus composiciones tales experiencias. Sin embargo, a medida que le fue llegando al público¹⁵ su composición empezó a verse marcada por lo que Adorno llama "esquema de producción y el conformismo propio de ella."

Por otro lado, está quien tiene una *escucha estructural*. Este oyente es capaz de asumir una postura individual

13 Adorno, Theodor. Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Madrid, Akal, 2009 pág. 183.

14 *Ibíd.*, pág. 180

15 En este aspecto es importante tener en cuenta que no es lo mismo el jazz que se producía en Europa al que se empezó a difundir más ampliamente que fue el producido en Estados Unidos.

frente a una composición, pues los distintos elementos de un todo los puede relacionar por medio de una lógica-sentido que le permite llegar a una comprensión de lo escuchado. Ahora bien, Adorno no dice que todos deban ser o expertos o consumidores culturales. Lo anterior no significa que la intención del autor sea poner a todo el mundo a tener una escucha estructural y que todo aquel que escuche música tenga que ser un experto. Ello sería decir que Adorno terminó siendo un burgués hipócrita que se apiadaba de quienes no tuvieran como él la capacidad de apreciar verdaderamente la música. Más bien, la tipología de Adorno tiene como función el identificar distintos tipos de escucha a partir de los cuales se pueda establecer la relación entre música y sociedad. Aparte de poner otras tipologías (emocional, sensual, estático musical, resentido, consumidor estándar) propias de una época burguesa, puede ponerse entre aquellos dos al *buen oyente*, al que es capaz de hacer un juicio basado más allá del gusto pero que no sabe dar cuenta de los elementos dispersos como lo hace el experto. Y no se puede esperar que él sea un profesional, ya que ello sería ir en contra de su libertad individual, de la experiencia musical que él mismo haga. A lo que quiere llegar Adorno con esto es a mostrar que la experiencia que hace el consumidor cultural no es fruto

de un gusto individual, autónomo, sino que está coaccionada por las fuerzas sociales.

Inconscientemente el individuo desea reprimir sus gustos individuales y adaptar sus sentimientos al conjunto. En tanto que el yo del sujeto ha sido rebajado, en términos freudianos su narcisismo primitivo ha sido aplacado por un ideal, la individualidad se configura de acuerdo a las ideas que vienen del exterior y no de manera contraria, es a lo que Adorno apunta. El sujeto en su vida cotidiana, en la que se le ha enseñado a mantener cobardemente y bajo dominio un esquema racionalmente estructurado, no puede tener los sentimientos que racionalmente ha formado, y sus anhelos se ven frustrados, pero no por el mantenimiento de una cultura como dice Freud, sino por el tener que acondicionarse a que su individualidad tenga que estar formada por la universalidad. Por ello, en una vida vacía y llena de desespero, como fue el caso de la Europa del siglo XX, las personas salen a encontrar en el mercado la alegría ya no posible de conseguir autónomamente. El anhelo de felicidad es analizado por Adorno en el ámbito de la música de moda, pues en él es posible que el yomusical pueda identificarse con otras personas y así no sentirse excluido de la masa que al final lo excluye, lo enajena, de su propio yo.

El esquema que produce y reproduce canciones de moda está hecho conforme a su posible venta. Para el autor alemán, esto es conceptualizado como *vulgaridad*, entendida como la forma de pensamiento que pone a todos en el mismo conjunto humillado que cree en la no posibilidad de una salida. "La vulgaridad consiste en la identificación con una humillación de la cual no puede escapar la conciencia encadenada y sometida a ella"¹⁶ La explicación de que esto sea un fenómeno al cual hay que prestarle atención está en que la escucha musical, como ya se había mencionado, deba ser analizada sociológicamente y no psicológicamente. Frente a esto, Adorno adopta una distancia frente al psicoanálisis y a buena parte de la estética alemana como la de Kant, Schiller, Hegel, quienes veían el análisis de los juicios estéticos a partir del sujeto y no del objeto. Para Adorno esto no puede ser así, en tanto que la función ideológica de la música está en la distracción del estado social; aquella es producida de forma estándar y experimentada por puro entretenimiento es la manifestación del individuo por salir de las condiciones opresoras del trabajo racionalizado pero es al mismo tiempo la música que fomenta la pasividad, el embrutecimiento de quienes se acostumbra a ver las condiciones de la

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 207.

sociedad como regidas por leyes inmutables.

Para cumplir con su papel, se necesita que la música sea distribuida por medios altamente racionalizados, como los ya mencionados. Estos medios tienen la capacidad de generar en el oyente la ilusión de que los sentimientos generados sean distintos a los de la vida cotidiana. Es más auténtico el amor de las películas que el que es posible encontrar en nuestras relaciones cotidianas. Por ello, tales sentimientos no permiten una contraposición a la positividad social y racional, sino que son justamente una afirmación de las condiciones de trabajo de las cuales supuestamente debería salir el individuo.

Con lo anterior cae en este punto una precisión. Adorno no sólo describe el estado de cosas de las sociedades altamente industrializadas. En él también hay una posición ética y de rechazo frente al mundo que analizaba. No es posible, según el autor, que las sociedades sigan formándose a partir del resquebrajamiento de nuestras capacidades cognitivas y de relacionarnos entre nosotros como seres humanos. Al igual que la tradición marxista a la que pertenece, Adorno es un humanista que veía en el estado de cosas del siglo XX una depravación del hombre por el hombre mismo. Por ello es que más allá de la esperanza en una fuerza redentora

ajena al ser humano, Adorno mantenía la esperanza en que el mismo hombre fuera capaz de superar el pasado y el presente en ruinas que le tocó. Superar su condición no es dejando atrás el pasado como lo hace la mirada displicente del *Angelus Novus* de Paul Klee, sino, como desarrollaré más adelante, con una mediación entre pasado y presente.

Esto último lo traigo a colación, pues cuando Adorno pone su análisis en los medios de reproducción y difusión de la época, podría dar a entender un rechazo de tales medios. En ningún momento Adorno rechaza la existencia *per se* de tales medios. De serlo así podría llevar ahí si a un elitismo cultural y una dogmatización propia de los estados totalitarios a los que tanto se opuso. Más bien lo que se debe considerar es cómo funcionan ellos, cuáles son los intereses a los que obedecen y qué le cabe hacer al sujeto frente a ellos. Si bien en Adorno, como en Marcuse o Pollock, no hay una propuesta clara de cambio político, sí que hay un planteamiento filosófico de praxis individual que lleve a la emancipación del sujeto.

Habiendo aclarado lo anterior, valga volver al asunto mencionando que, como fenómeno social, el lenguaje de la música, a saber, la forma en que ella nos es comunicada para poderla entender, tiene como función forzar al individuo a estar en la masa, para indicarle que él no está solo, sino que las

experiencias tuyas son también compartidas. El dolor individual se vuelve entonces un estado psicológico igual para todos, del cual obviamente hay que salir acompañado. Por esto es que mucho de la música producida debe ser escandalosa, pues así se pone la identificación como la base de una recompensa al vernos como los otros. Tener la misma experiencia musical es el consuelo de que nuestra individualidad ya se ha perdido. Como fenómeno social, la música dispuesta al principio del intercambio es irresistible para nosotros pues al mismo tiempo no deja otro camino posible sino el de la integración. De este modo, la música como ideología ayuda al proyecto de la sociedad moderna: que los individuos se reúnan bajo los mismos parámetros de pensamiento y bajo la ilusión de una libertad de escucha, de composición, de gustos. Con ello lo que se fomenta es la formación de unas ideas que nos impiden pensar en aquellos fenómenos que precisamente no permiten que haya una experiencia individual, que la conciencia del ser humano pueda desplegarse y actuar según las condiciones históricas en las que se encuentre el sujeto.

4. Reificación

La destrucción del pasado involucra que los hechos históricos, las formas específicas de producción y reproducción, determinadas notaciones musi-

cales, la configuración estética de una obra, no tengan relación con los hechos del presente. Ello deja como consecuencia, en el plano de la experiencia estética, una escucha ideológica que hace pensar al oyente que su experiencia es inmediata. Para Adorno la inmediatez no es, como pudiera pensarse, tener una relación con la música de la misma manera que la tiene el consumidor cultural, como si se pasara frente a una pintura y no se la detallara. Por el contrario, cuando se refiere el autor a la inmediatez, está mencionando el hecho de tener con la obra una relación que no esté mediada por las condiciones del mercado, sino más bien a partir de la autonomía del sujeto. Es obvio que siempre habrá una mediación, como por ejemplo relacionar ideas del presente con experiencias pasadas; sin embargo, el pensamiento que tienen los sujetos de las sociedades capitalistas es concebir que su escucha es auténtica, cuando en realidad lo que terminan haciendo es reafirmando el factor ideológico de la música.

A partir de los planteamientos sobre la enajenación que estableció Marx en su obra, con las conocidas cuatro etapas de la misma que hay en los *Manuscritos de Economía y Filosofía*, la literatura del siglo XX tomó como base este concepto y empezó a transformarlo de acuerdo a las nuevas condiciones. Quien con mayor fuerza des-

arrolló en un principio esta idea fue Lukács en su ensayo de 1925 *La reificación y la conciencia del proletariado*, perteneciente a una serie de ensayos de reunidos en *Historia y conciencia de clase*. Si bien Adorno tiene grandes discrepancias con Lukács por este escrito, la reificación es vista por éste como un proceso cognitivo que afecta la relación que tienen los sujetos con su realidad. No es únicamente perder de vista el que las relaciones humanas, nuestras ideas, conceptos, gustos, están dados por los procesos históricos que van cambiando. La reificación en el capitalismo tardío también es un estado del pensamiento del sujeto según el cual entrar a una colectividad implica concebir sus relaciones a partir de la mediación de un sistema mercantil, como si nuestras interacciones tuvieran apariencia de ser relaciones entre cosas y no entre seres humanos. Al ser un estado del pensamiento humano que justifica el estado de relaciones mediadas por un sistema de intercambio, la reificación es un pensamiento que entonces termina por sostener la ideología predominante; por tener una mirada deshumanizada sobre el ser humano. Ya no hay un reconocimiento de los sujetos como sujetos históricos, sino como seres fungibles que juegan un rol determinado en la gran escena teatral de la sociedad industrial.

A partir de las ideas sobre la historia natural que tiene Adorno, se verán cuáles son las implicaciones que tiene el estado de conciencia reificada sobre la producción musical, y cómo se ve afectada la estructura estética de una obra de arte, sobretudo en su carácter de autonomía. Para eso partiré primero del análisis del escrito *La idea de historia natural* de Adorno, ya que, como él menciona, este texto es uno de los primeros en los cuales se puede ver una conexión entre planteamientos filosóficos y estéticos. Después se pasará a analizar, en conexión con lo anterior, el también temprano texto *Sobre la situación social de la música*, pues desde allí pueden verse en el autor bases sólidas sobre la forma de producción musical. Lo que se proponen es que estos análisis ayuden a entender mucho mejor el apartado Sociedad dedicado en *Teoría Estética*, en donde, según autores como James Harding y Fredric Jameson, la autonomía de las obras de arte es una de las categorías fundamentales para entender los planteamientos estéticos de Adorno.

4.1. Ontología siglo XX

Si bien a principios del siglo XX los sucesos políticos, económicos, sociales, culturales, cambiaban a gran velocidad, la filosofía parece de todas maneras haberse quedado en los presupuestos ontológicos de Hegel, a saber,

la formación de un principio regulador como absoluto. No fue otra la trascendencia que tuvo la idea de historia natural en la fenomenología posthusserliana, "pues la cuestión de la ontología tal como hoy se plantea no es otra cosa que lo que yo he llamado naturaleza"¹⁷. Esto lo plantea Adorno en su ensayo de 1932 *La idea de historia natural*; ensayo en el cual se intenta replantear la concepción de historia natural, entendiendo por naturaleza lo mítico y por historia las acciones humanas que tienden hacia lo nuevo. Como es propio de la filosofía de Adorno, no se debe ver a la historia natural como una definición sino precisamente como una idea. Los conceptos de historia y de naturaleza tienen más que una función deíctica, la función de ser conceptos cognitivos que actúan conjuntamente. En tanto que entre ellos hay una relación dialéctica, ninguno puede estar por encima del otro. Con esto no sólo se garantiza que Adorno no caiga en lo mismo de los filósofos que estudia en tal escrito, sino que también se da una desmitificación del poder que cada uno de ellos tenía en la tradición filosófica occidental. La idea de historia natural es analizada por Adorno desde cómo fue entendida ella por el pensamiento ontológico, al que él se dedica a

criticar, como al mismo tiempo es uno de los fundamentos para entender las bases que toma de Lukács y Benjamin; autores a partir de los cuales formó su propia idea de historia natural.

Como punto de partida, establece Adorno que la intención de la ontología es superar la subjetividad de la actividad racional como determinación del Ser. Implica esto que la individualidad del pensamiento autónomo inscrita en un contexto determinado no puede ser la que da sentido al Ser. Es el pensamiento racional el que es capaz de establecer una objetividad, una transubjetividad, una forma que vaya más allá de lo que determina a toda individualidad. Quiere decir esto que la ontología se basa en la misma forma racional del idealismo alemán que cayó en el error de pensar la objetividad a través de la razón *autónoma y subjetiva*, sin considerar que los planteamientos de la razón no están por encima de las relaciones materiales, sino que por el contrario las ideas que forma el ser humano se deben justamente al mundo real en el que vive. Sin embargo, para la ontología del siglo XIX y XX las ideas que se fundaban en la historia fueron dejadas de lado, pues ellas lo que hacían era tergiversar las verdaderas características del Ser. La realidad material fue desplazada por la realidad ideal. La reflexión sobre la historia de un momento particular no podía darse si tal momento no

17 ADORNO, Theodor. La idea de historia natural. En: La actualidad de la filosofía. Barcelona, Paidós, 1991, pág. 103

se inscribía en un contexto mucho más abarcador, el de la razón.

A pesar de estar dirigidos los argumentos hacia una objetividad, esta razón termina siendo enteramente subjetiva. Si bien Adorno confía en el proyecto moderno de la razón, él tenía también la convicción de que éste se había desviado de sus cauces pues, bajo un pretexto racional, terminó en la subjetivación de los hechos y en la imposición de otros. Para Adorno la forma de interpretación del Ser debe darse a través de un reconocimiento de la realidad que se le aparece al hombre como ajena, pérdida y donde razón y realidad no han logrado reconciliarse. Si bien lo anterior fue la tendencia en los planteamientos ontológicos del siglo XX, la fenomenología iniciada por Edmund Husserl no se quedó, según Adorno, en esta posición. Consciente también de los errores anteriores, en su desarrollo se va dando un giro hacia la solución de la antítesis historia-naturaleza poniendo ahora a la categoría de la historicidad como aquella capaz de resolver el problema. La historicidad se establece como determinación de la existencia sin establecer de todas maneras lo que la historia "es".

En últimas, la neo-ontología no logró ser un pensamiento que estableciera una relación con la realidad. Así la ontología sigue en determinaciones generales que si bien parten desde la

vida humana como punto de reflexión, no es posible interpretar un hecho particular a partir de la historicidad, pues por medio de ella no se pueden abarcar todas las características que hacen parte de un fenómeno particular. La ontología queda entonces como tautología, pues "el problema de la reconciliación entre naturaleza e historia sólo en apariencia se ha disuelto en la estructura historicidad"¹⁸ El problema con ello es entonces que las ideas que se forma el hombre sobre su realidad terminan haciendo abstracción del mundo del cual son resultado. El sujeto se representa su realidad a partir de las mistificaciones, de un estado de cosas que se ve como invariable y que él lo admite como tal. Ello lleva a que se construya un estado de la conciencia humana, una representación de la realidad que no ve otras posibilidades, pero no porque no tenga imaginación o porque sea incapaz de concebir ideas utópicas, sino más bien porque no encuentra en su estado social una conexión con los hechos del pasado y ve el presente como si ya todo estuviera realizado.

Una vez termina Adorno de exponer las distintas ideas sobre la historia natural de la tradición filosófica analizadas, y de comprender que ellas son un fundamento que sostiene la ideología, se remite a los escritos estéticos de Ge-

18 Ibid., pág. 104

org Lukács, *Teoría de la novela*, y Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. El principal argumento que retoma de Lukács es el concepto de *segunda naturaleza*. En él ve la clave para entender cuál es la unión que hay entre el problema de conciencia histórica y los planteamientos sobre la historia natural. Con este concepto se hace referencia a la representación del mundo enajenado, un mundo de convenciones en el que nuestra conciencia admite los hechos por el mero estar ahí; en el campo de la estética es por ejemplo pensar en la no posibilidad de que la música se rija por nuevas tonalidades, de que el lenguaje de la música siempre tenga que ser igual, por lo cual la forma de producción deba mantenerse. La segunda naturaleza es un concepto cognitivo que muestra el estado de conciencia en un mundo enajenado. De este modo, la pregunta por la historia natural es la necesidad que ve Adorno de conocer el mundo cosificado. La posibilidad de aclarar lo que sea para Adorno la historia natural es poder crear un despertar de la interioridad que pueda ponerse enfrente de las condiciones del mundo que describe Lukács, es decir, de aquel en el que las personas han perdido noción de la historia, pero sobre todo del tipo de relaciones que se generan entre los seres humanos. Resolver la antítesis entre historia y naturaleza no es un problema de lógica filosófica, sino que es

poder establecer una forma de pensamiento que se percate de los factores ideológicos que predominan en la sociedad de intercambio.

Estos argumentos se los debe Adorno a *Teoría de la novela* de Lukács, sobre todo por sus consideraciones e implicaciones de la historia en la producción artística. Por un lado, muestra Lukács en su escrito que “la forma literaria no era un principio ordenador subjetivo, atemporal y abstracto, sino que era en sí mismo contenido, un reflejo de las condiciones históricas objetivas”¹⁹ Por otro lado, tal producción recibe una influencia cultural que está en movimiento dialéctico y que por ende le plantea problemas a la creación artística. En términos de producción esto implicaba que el director de orquesta tuviera que mediar entre el pasado y el presente para que a través de la historia y el significado interno de la obra se diera una transformación del material como proceso dialéctico. Si el director tenía que mediar con el presente para que el contenido no se pierda, el compositor media con el pasado de modo que la producción artística esté dada por fuerzas que no se reduzcan a la copia de estilos ya pasados. Por ello es que Adorno, al ver el estado social de la música, reflexiona sobre una de las

19 Buck-Morss, Susan. Origen de la dialéctica negativa. México, Siglo XXI editores, 1981, pág.103.

figuras que más incumple este hecho artístico. El director de orquesta muchas veces se dedica a organizar los sonidos de acuerdo a formas ahistóricas de composición musical, pues de ese modo cree estar haciendo una interpretación más fiel del original, cuando en realidad tal interpretación no tendría mucho sentido, pues el contenido que una vez tuvo ya se ha desintegrado. No se trata de irse en contra de los postulados y rechazar la autonomía del compositor original, sino poder mediar entre pasado y presente, y no quedarse con la representación del pasado.

Esto último fue lo que distanció a Adorno de Lukács. Para Lukács el mundo como calvario, como la barbarie que a él le tocó vivir, es visto en un horizonte escatológico; son las ruinas las que se ven en la lejanía y no el mundo presente a partir del cual rememorar el pasado. En los escritos estéticos, Lukács aboga por retomar la tradición romántica, cuando por el contrario para Adorno esto es un imposible, pues, como se mostrará más adelante, las manifestaciones artísticas tienen una transitoriedad que las hace fenecer y neutralizarse. Rechazando las visiones románticas de Lukács, que por otro lado implicaría retomar la figura por ejemplo del héroe que Adorno tanto rechaza, lo que propone Adorno es una mirada que sin olvidar el pasado, pueda ver desde el presente una forma de concebir la reali-

dad, un pensamiento que lleve a una praxis emancipadora de la individualidad. La consideración de Adorno sobre la historia hace que él mismo la vea como una visión en que la historia misma diera una concepción segura de cómo habían surgido los fenómenos.

Es de recalcar el punto anterior y tenerlo bien presente en la filosofía de Adorno, pues muchas veces se le achaca el no ser lo suficientemente materialista y marxista y coquetear con el posmodernismo. Para él, la historia no puede verse como un concepto metafísico en el cual necesariamente deba haber una forma racional que la represente. Después del análisis que hace sobre la ontología sería inconcebible esta posición. En Lukács, por ejemplo, había la convicción, que después matizaría al rechazar ciertas partes de *Historia y conciencia de clase*, de que el proletariado era la clase en la que estaba la reconciliación entre razón y realidad, entre la conciencia y las fuerzas objetivas de la historia. Esto exigía ver la historia como progreso; un progreso determinado por una clase social.

En la filosofía adorniana el curso de la historia no es como totalidad sino como discontinuidad. Por ello es que para corregir los errores dogmáticos sobre la historia se le pone al lado la idea de naturaleza. Para los teóricos de la Escuela de Frankfurt, no había cabida a que las concepciones sobre la historia

estuvieran determinadas por alguien específico, creando así una identidad entre sujeto y objeto. La influencia de Walter Benjamin en este punto es crucial. La mirada que propone Adorno no habría podido darse si no fuera por los escritos de Benjamin, quien con mayor fuerza propuso la mediación entre presente y pasado, sugiriendo cepillar la historia a contrapelo.

Basándose en *El origen del drama barroco alemán*, Adorno toma el concepto de alegoría propuesto por Benjamin, precisamente porque aclara cuál es la manera de concebir la naturaleza como historia. La alegoría es un signo que hace referencia a un pensamiento, una expresión como relación histórica. Si en Lukács la mirada es hacia un horizonte en ruinas, en Benjamin no es hacia el futuro sino al presente y su relación con el pasado que nos muestra cómo el ser humano ha desviado su camino de la emancipación y se ha quedado en la historia de opresor-oprimido. En Benjamin esta mirada no debe ser entendida enteramente como pesimismo o nihilismo, como si lo único posible fuera el presente y ninguna cabida al progreso humano. Por el contrario, es la manera en que historia y naturaleza concuerdan, pues en la alegoría distintos fenómenos que habían quedado olvidados retornan para tener cabida en el presente. Cuando lo que se está viendo como perteneciente a un

pasado olvidado, pero que se piensa debe estar ahí como elemento mítico (la mercancía, el orden musical) de un mundo convencional como segunda naturaleza, la mirada alegórica nos aclara las relaciones que hay entre los elementos del mundo y las condiciones materiales del presente. La mirada alegórica nos presenta las condiciones por las cuales se ha cimentado con tanta fuerza la ideología. Pero no es solamente estas relaciones las que nos aclara, sino también la transitoriedad de los hechos, es decir, la condición histórica de los elementos que aparecen como naturales. “Esa determinación fundamental, la transitoriedad de lo terreno, no significa otra cosa que una relación de ese tipo entre naturaleza e historia”²⁰

Si bien lo que hace Benjamin es para el pensamiento crítico de una enorme importancia, Adorno no se queda con este planteamiento de que historia y naturaleza se encuentran en la transitoriedad. En sentido estricto no puede hablarse de una definición exacta de lo que la historia es. Para él no hay ninguna ley natural o histórica, sino únicamente las acciones humanas que actúan bajo tal ley, como cuando en la música se intenta componer bajo los mismos parámetros del, por ejemplo, romanticismo alemán que tanto se anhela. Esta idea fue muy bien entendida por la Escuela de Schönberg en tanto se

entienda que sus composiciones musicales atonales son una manifestación del proceso dialéctico de la historia. Como todo proceso histórico está determinado por las actividades intelectuales del ser humano en relación con las condiciones materiales, la praxis dialéctica está dada entonces por la capacidad, digamos del artista, de crear a partir del material del presente. Esto es la clave para entender cómo Adorno superó el relativismo histórico y cómo no puede entenderse del lado del posmodernismo y sí más bien del materialismo. Ya que el presente es el que domina, hay condiciones objetivas que no se pueden dejar de lado; de lo contrario se estaría dando la posibilidad a que su concepción sobre la historia siga apartando a aquellos que han padecido el desarrollo de la historia y se han visto en un mundo que se les presenta como ajeno a ellos.

4.2. La situación social de la música

Habiendo presentado la concepción de Adorno sobre la historia y su relación con la naturaleza, se pasa ahora a poner estas ideas filosóficas en el terreno estético. Los tipos de composición musical y también la forma cómo ella se escucha, son para Adorno expresión de un contexto social. En *La música estabilizada*, de 1931, el autor presenta cómo en las sociedades industriales que cuentan con Estados avanzados

lo que predomina es el clasicismo; mientras que en países agrícolas, atrasados, es el folclorismo. Un año después, en su texto *Sobre la situación social de la música*, Adorno mantendría el mismo tipo de análisis histórico. Sin embargo habla de *neoclasicismo* como forma musical predominante en los países del altocapitalismo, es decir en aquellos que mantienen unas relaciones de producción que ponen a los hombres en condiciones de jugar un rol que se ajuste a la maquinaria industrial y social. Al igual que en los análisis de Marx del siglo XIX, para Adorno sigue dándose el hecho del papel social que se le otorga a una persona; lo distinto que pone casi un siglo después, cuando las investigaciones del funcionamiento de las masas hechas por Freud y Le Bon habían adquirido fuerza, es cómo funciona el aparato psicológico de las personas que se ven inmersas en una colectividad.

El planteamiento de Adorno es que las emociones del ser humano, en este caso el gusto musical, son moldeadas por un aparato de reproducción que inconscientemente aceptan las sociedades. No se habla ya aquí del individuo, sino de una masa que adquiere unos gustos musicales específicos. Estos gustos deben ser tenidos en cuenta pues ellos ya no son el resultado de una formación cultural, de unos códigos morales como desarrolla John Stuart Mill en

su texto *Sobre la libertad*, sino que están dirigidos a la satisfacción de necesidades inmediatas. Si por un lado la música ligera está para cumplir los sueños que no se cumplen en la vida cotidiana²¹, la música de Wagner y Richard Strauss es para satisfacer las necesidades de la sociedad burguesa.

Como las condiciones en que se produce música están mediadas por la sociedad en que se encuentre, es importante aclarar que el concepto de sociedad en Adorno tampoco es fijo. Contrario a la tradición de la sociología alemana de la que él es fruto, su concepto de sociedad no puede ser puesto bajo los parámetros usuales en que se definían los conceptos, como el caso de Weber, Dilthey y Durkheim. Más bien, la sociedad es un proceso del cual no basta con decir que es la totalidad de seres humanos que están en un tiempo determinado. Decirlo así significaría un error, pues mantendría la concepción de que el conjunto estaría dado por parámetros racionales en los que los individuos pueden decidir. Se prejuzgaría

21 Sobre esta satisfacción de necesidades, en los últimos diez años han salido diversos estudios acerca de la función que ha tenido en el inconsciente social en géneros musicales como el reggaetón, y cómo este se ha configurado a partir de una cultura de la calle. En el caso de Colombia está por ejemplo el artículo de Sandra Gómez, "Sexo, droga y reggaetón", disponible en: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/edicion/113/22.html>

entonces "que la sociedad lo es de hombres, que es humana, que se identifica de forma inmediata con sus sujetos"²² Lo específico es más bien que las relaciones privadas de la sociedad recaigan sobre los individuos, que ahora no son más que los productos de ellas. Adorno entiende que la comprensión de la sociedad implica ir más allá del orden en el cual todo está relacionado.

El concepto crítico de la sociedad supera esta concepción, pues ella es forma de pensamiento basado en una sociedad de intercambio. Al darse en la sociedad burguesa una inversión de valores, de una concepción sobre valor de uso a un valor de cambio, lo más importante es la obtención de beneficio. Esto crea un funcionamiento social en el que se estratifica a los hombres por medio de actividades económicas, o de que todos tengan acceso y disfruten de la misma música por ejemplo. Se crea la ilusión de una igualdad en la que en términos prácticos todos participamos tanto en la toma de decisiones como en actividades del mercado. No obstante, el análisis crítico del concepto de rol, del papel social que deben cumplir las personas, ayuda a entender el que "en la reducción de los hombres a agentes y soportes del intercambio de mercancías se oculta la dominación de los hombres

22 Adorno, Theodor. Sociedad. En: Escritos sociológicos I. Madrid, Akal, 2004, pág. 9

sobre los hombres”²³. A pesar de que la ideología dominante establezca para la integración social la ilusión de la abolición de clases, la investigación social realizada por la Escuela de Frankfurt demostró que si bien hay aproximación en los hábitos de consumo las diferencias van en aumento. No importa qué tipo de escucha piense el sujeto que está teniendo; ello no disminuye las diferencias sino que más bien concuerda con el que todos puedan reconocer y silbar el final de la Oda a la alegría. Todo ello es entendido por Adorno como el hecho de que las relaciones sociales y las fuerzas de producción, reproducción y consumo musical son la manifestación de que ya se han convertido los hombres en hieródulos no ya de los templos y la alabanza de los dioses, sino del mandato de intereses privados.

Bajo estas condiciones sociales, Adorno deja en claro al inicio de *Sobre la situación social de la música* qué es lo que quiere demostrar en cuanto a la función de la música. Ésta tiene como función social ser valor como mercancía. Ella empieza a formarse de acuerdo al uso del intercambio como forma de racionalización que obedece a intereses de clase, cuando en realidad la racionalidad estaba destinada precisamente a abolir las relaciones de clase. Como lo había dicho en *La música estabilizada*, la división en sociedades industriales y

agrícolas es vital para entender cuáles son los procesos que forman la composición y la escucha musical en aras de ver cuál es su función. Al inicio de su texto de 1932, Adorno se dedica a establecer parámetros básicos a partir de los cuales se han creado tipologías musicales. En términos generales habla de música ligera y seria. Esto es bien importante tenerlo presente, pues la bibliografía sobre este tema en Theodor Adorno da a entender que en la música seria es en donde únicamente cabe la autonomía musical en tanto representación de las antinomias sociales. Sin embargo, hay un segundo tipo. Es aquella que reconoce la alienación pero trata de superarla únicamente a partir de aspectos estéticos, dejando sin tocar el contenido de la composición. A esta música Adorno la llama objetivista, pues ella quiere, sin lograrlo, representar una sociedad como si fuera objetiva.

El objetivismo lo que trata de corregir es la alienación desde adentro. No tiene en ningún momento cabida la realidad social. Por ello el objetivismo recurre a formas musicales antiguas, preburguesas, como si se estuviera afirmando una especie de naturaleza musical que no está determinada por ninguna condición histórica, de modo que pueda “elevarse por encima del cambio social y ser accesible en todo

tiempo”²⁴. Siendo así, el objetivismo no estaría representando las antinomias sociales, lo cual es la clave para entender a qué se refiere Adorno con la autonomía musical. Su carácter ahistórico hace que no haya posibilidad de una forma de conocimiento en ella. En el objetivismo musical hay un desarrollo de sus contenidos únicamente como algo formal. No se detiene a pensar su sociedad, y por ello termina negando el carácter autónomo de las obras de arte en tanto que lo que le interesa es mantener las mismas categorías burguesas de la composición musical como lo son la personalidad creativa, el genio o la expresión psicológica. Como es una música ahistórica, está por encima de todo cambio social y ello hace que pueda ser accesible a una escucha por entretenimiento, aquella del consumidor cultural. El estado ideológico en que se encuentra la música debe ser visto no solamente a partir del tipo de escucha que se haga. Antes de ello es necesario analizarla desde la relación que hay entre producción y consumo, es decir desde su reproducción.

La separación que hay entre música y sociedad se puede ver en la relación entre producción y consumo como factores en los que media la reproducción musical. Sólo lo que se

reproduce puede ser consumido, en tanto que la intención es que el público se vea involucrado y participe del tipo de integración social que promueve el objetivismo. Las condiciones de reproducción en la sociedad de intercambio son dadas a partir del tipo de sociedades que se van construyendo y las relaciones entre seres humanos que entre ellas se van estableciendo, y no por lo que la obra en sí sea o por lo que el artista desea de ella. La reproducción de una sinfonía no está dada por que sea Beethoven o Mozart, sino por las condiciones sociales que los ponen a ellos como figuras de la música que hay que escuchar. Es de este modo que la escucha obedece a factores históricos como lo hacen también las obras musicales. Con la reproducción hay entonces un cambio en las obras. Como ejemplo de esto pone Adorno el caso de las sociedades precapitalistas en donde había una inmediatez en la reproducción; el intérprete no tenía ninguna mediación, como el arreglista, y los oyentes tampoco. Con la entrada de la sociedad burguesa, las condiciones de reproducción musical encuentran varios aspectos. Por un lado el intérprete tiene que atenerse al desciframiento del lenguaje musical y establecer una mediación entre el pasado en que fue compuesta la obra y el presente con sus condiciones específicas; pero por otro lado debe ponerse él en la tarea de satisfacer al público al

24 ADORNO, Theodor. Sobre la situación social de la música. En: Escritos musicales V. Madrid, Akal, 2001, pág. 775.

que se dirige. Como plantea Susan Buck Morss²⁵, en este punto del texto *Sobre la situación social de la música*, Adorno hace una comparación que podría parecer exagerada, pero cuando se pone el ejemplo en sus justos términos no resulta tan mal. Dice él que en la reproducción musical pueden encontrarse analogías sociales pues al igual que en las sociedades industrializadas, en las que manda una élite que a su capricho decide qué se debe hacer, en la música aparece el compositor soberano quien por medio del gusto dice dónde debe introducirse algo. Sin embargo, esto no es todo en cuanto a los factores de la reproducción. “La interpretación social de la música no tiene, sin embargo, que ver con la consciencia individual de los autores sino con la función de su obra”²⁶ La reproducción musical, el estado social en el que se encuentra y que Adorno analiza, está determinada no por la autonomía y las ideas sobre la música que tenga quien va a hacer la interpretación. Por el contrario, tanto la producción como la reproducción musical deben obedecer al estado de pensamiento que favorezca la ideología. El asunto es que en gran cantidad de casos de la composición musical es el mismo compositor quien tiene esa falsa con-

ciencia, aquella reificada, que pierde de vista su visión sobre la realidad y la concentra más bien, de manera inconsciente, en satisfacer la demanda de diversión, de mantener la función ideológica de la música.

En la música, al igual que en la sociedad, surge un problema sobre el pensamiento. Preguntarse hasta qué punto se conocen los motivos por los cuales se hace algo, se toma una decisión, por qué se escucha determinado tipo de música, qué llevó a que se impusiera cierto lenguaje musical, son tareas de la sociología de la música a la que se dedicó Adorno. No obstante, el problema en el que se ha centrado el texto hasta ahora es sobre la experiencia musical. Ella ha llegado a un nivel en el que el público ya no reconoce siquiera que lo escuchado hace parte de su propia ideología. Si bien la música objetiva tiene como función la demanda de satisfacción, quienes la escuchan ya no saben que ella está dada con el objetivo de cumplir ese propósito. El entretenimiento musical no es para darnos cuenta de las contradicciones que se presentan en una sociedad, no es para tener un conocimiento crítico de la sociedad, sino que es simplemente para que nos entretengamos, nos olvidemos del por qué las relaciones entre los hombres han llegado al punto en que nos hemos visto enajenados. La satisfacción de las necesidades se puede encontrar en el placer

25 BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa. México, Siglo veintiuno editores, 1981

26 Ibíd. Pág. 776.

de algo, que en ningún momento se distancia de las formas ideológicas que dominan determinadas sociedades. Sin embargo, el punto que diferencia al objetivismo de otros lenguajes musicales, es el logro de una unión entre los distintos individuos tanto de sociedades industriales como de las agrícolas, al ponerlos como parte de un conjunto al que se quiere pertenecer sin ningún tipo de crítica. La función social de la música se pierde en este punto, pues según esto queda entonces vedada la posibilidad de que la música sea conocimiento y tenga autonomía. “El conjunto quieren representarlo, mediante su transformación en medio sonoro, como pleno de sentido y como cumpliendo positivamente el destino individual”²⁷.

Al igual que del objetivismo, Adorno hace una interpretación social de otros géneros musicales a partir de la composición técnica. En 1932, las distintas formas políticas que se estaban desarrollando, como por ejemplo la Unión Soviética o el estado fascista en diversas partes de Europa, daban surgimiento a formas artísticas dependientes del contexto social. Por ello se establecería un arte llamado proletario, en tanto que sus aspiraciones eran las de contrarrestar estéticamente lo que se venía dando con el arte burgués. La música comunitaria es ejemplo de esto. Su intención era la de mostrar los pro-

blemas de mantenerse en un estado capitalista y cuáles eran las posibilidades de emancipación. En esta parte es importante recordar que la política socialista, defendida por el realismo socialista, no aceptaba dentro de su partido representaciones artísticas que no estuvieran del lado de la lucha de clases y en aras de la consolidación de un estado comunista. Quienes no se adecuaban a esto eran expulsados del partido. Ahora, lo que hace Adorno en su ensayo de 1932 es mostrar cómo en realidad la música comunitaria, como por ejemplo la proletaria con conciencia de clase de Hanns Eisler, cae en la ficción de la comunidad al igual que sucedió con el objetivismo. Ella crítica al objetivismo por intelectual e individualista, es decir por representar los valores liberales del sujeto moderno y dejar de lado los sectores oprimidos por tantos años. Sin embargo, la música comunitaria también recurre a bases preindividualistas y no se llega a la transformación del material por medio de la corrección de las contradicciones inmanentes. “El error básico reside en la conciencia de la función de la música con respecto al público”²⁸. Si la música ha de ser producida de acuerdo a las condiciones de clase, ya sea la de la pequeña burguesía o la del proletariado, al final terminará convirtiéndose en cadena de la fuerza productiva musical y como consecuen-

cia no habrá ningún tipo de autonomía y la escucha musical, su experiencia, será regida por el mismo aparato de reproducción de la música objetiva de la cual se distanció.

Se trate entonces de la música objetiva o de la comunitaria, la analogía social que tiene Adorno se conserva. La interpretación de la obra va a terminar siendo basada en su función y no en la libertad del intérprete. Es así, puesto que para Adorno “la historia de la reproducción musical en el último siglo ha aniquilado la libertad reproductiva”²⁹. Así pues, al intérprete le queda mantenerse en la interpretación del texto cifrado o en la satisfacción de las demandas del mercado.

En cuanto a los oyentes, la música estabilizada tiene como función el brindarles la satisfacción que la realidad no les da. En este punto surge un argumento crucial en Adorno. Del capitalismo se ha dicho muchas veces que pone a los hombres y su trabajo en una relación alienante, es decir que no hay un reconocimiento tanto con lo que ellos hacen como con lo que otros estén haciendo. Esto es lo que por ejemplo Axel Honneth trata de establecer con su teoría del reconocimiento al hacer un estudio sobre el concepto de reificación³⁰. Una de las formas para hacer

esto son los mecanismos que tienen las sociedades industrializadas para “jugar” con la sensibilidad de los sujetos. Las necesidades empiezan a cambiar y los hombres las consideran como reales. La demanda de satisfacción, el carácter ideológico musical, moldea una conciencia en los consumidores que ven en la vida musical de la sociedad burguesa una correspondencia con una necesidad real. Por ello dice Adorno que la vida musical se establece como un “bastidor cultural sonoro que la sociedad burguesa erigió para disimular sus verdaderos fines, su auténtica vida, la economía política”³¹. El carácter ideológico de la música debe ser entendido en tanto que genera en las personas una falsa conciencia. Ya que la vida musical se desarrolla en un entorno en que los individuos se enfrentan constantemente a problemas sociales, la actividad musical se establece como un camino de salida frente a necesidades insatisfechas. Todas estas satisfacciones, como el entretenimiento, el olvido ante los problemas de la vida cotidiana, el ser aceptado socialmente (la integración), les es dada ideológicamente por la vida musical en la medida en que esta pueda huir de la realidad y se reinterprete con contenidos que nunca la realidad poseyó o ya se habían perdido hace mucho. Lo que hace esto en cuanto a su papel ideológico es reconocer y mantener las condi-

29 Ibid. Pág. 786

30 Honneth, Axel. Reificación. Argentina, Katz editores, 2012.

31 Ibid., pág. 795

ciones de vida existentes y no ver en la música un contenido crítico que permite el conocimiento de las contradicciones sociales. Tanto la producción como el consumo ayudan a la estabilización de los pensamientos que pudieran verse dirigidos en contra de la misma sociedad.

Según lo anterior, las obras de arte han sido inscritas en un contexto determinado al cual no pueden renunciar, ya sea abogando por el pasado o vislumbrando un futuro que todavía no es. En su particularidad, cada obra es un hecho social. Lo que sucede es que para Adorno, lo que se ha manifestado es la falta de reconciliación entre las obras y el presente, y más bien su producción ha obedecido a funciones ideológicas sin ningún fundamento histórico. Lo anterior quiere decir que el ámbito artístico, considerado como ajeno a las dinámicas sociales y más bien fruto de la subjetividad del compositor, también se ha visto permeado por el tipo de pensamiento que mantiene aislada toda posible reconciliación entre historia y naturaleza. Por ello se hace necesario mostrar cómo Adorno considera el carácter de las obras de arte a partir de la relación entre el ser un hecho social y ser autónomas; de modo que así sea más fácil entender el estado de reificación al cual se han visto sometidos los bienes culturales. Por ello se comenzará con el apartado *Sociedad*, del póstumo

libro de 1970 *“Teoría Estética”*, acompañado de diversos debates que sobre el tema ha tratado la bibliografía dedicada al estudio del pensamiento estético de Theodor Adorno.

4.3. Doble carácter de la obra de arte

La forma que utiliza Adorno para establecer la relación que hay entre lo social y la autonomía parte de la idea de Walter Benjamin sobre las constelaciones. El que la obra de arte sea un hecho social, pero con carácter de autonomía son dos ideas distintas e independientes sobre el mismo fenómeno: la pieza musical. Ahora bien, aunque no dependa la una de la otra sí deben ser vistas como un proceso en el cual las obras de arte en su particularidad adquieren forma estética, que es lo propio del arte y lo que lo diferencia de otras formas de conocimiento. Dar una definición de ello carecería de sentido en Adorno pues sería caer en la totalidad conceptual que tanto él rechazó; además de dejar de lado una buena comprensión de sus ideas, las cuales son entendidas de mejor manera al ubicarlas en el lugar que les compete, con su historia pertinente y sus relaciones adecuadas.

Algo que recorre gran parte de la reflexión en *Teoría Estética* es el pensamiento de la sociedad burguesa. Sin ella no hubiese sido posible que las obras de arte hubiesen estado tan ligadas a la sociedad pero al mismo tiempo

creando conciencia de su autonomía. De no haber sido por la conciencia burguesa de libertad, el arte tal vez no se habría planteado la posibilidad de su autonomía respecto a su realidad. Esta conciencia no estaba dirigida únicamente hacia las obras de arte, sino que fue uno de los resultados de diversas transformaciones estructurales en la sociedad occidental. Al mismo tiempo que se daba una independización de las obras, “la burguesía integró al arte de una manera mucho más completa que otra sociedad anterior”³². El artista puede ser libre de representar los aspectos materiales, si así lo desea, y en este sentido estaría cumpliendo con el carácter doble de la obra de arte. Véase por ejemplo el arte político, o los distintos manifiestos que en la primera mitad del siglo XX salieron en Europa en contraposición al estado del hombre atado a los regímenes dictatoriales. Inclusive podría pensarse que la crítica de Adorno antes mencionada a la música comunitaria caería en este punto, en tanto que ella pueda ser fácilmente la representación de este carácter. Como apunta James Harding en su artículo *Historical dialectics and the autonomy of art in Adorno's Ästhetische Theorie*, la Teoría estética de Adorno era la esperanza de los movimientos de izquierda de que

32 Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pág. 225 (traducción del autor)

ella fuera una estética materialista que cultivara la praxis, cuando por el contrario terminaron dejándola de lado al mantener que si bien era anticapitalista, proponía un elitismo cultural anacrónico. Lo social en el arte en Adorno no está dado por ninguna función de compromiso político, ni por adherirse a ninguna causa en específico. Ello sería defraudar las mismas ideas expuestas. Adorno consideraba que su momento no debía estar marcado por ningún sujeto histórico en el cual se pueda encontrar la reconciliación entre razón y realidad; las consecuencias de esto no son en ningún momento un aburguesamiento de su teoría estética ni tampoco un anacronismo, sino, más bien la creencia en que la obra de arte en su particularidad, si bien es un hecho histórico que guarda relación con lo empírico, también es un hecho autónomo que manifiesta el proceso dialéctico de la producción de las obras de arte.

Lo social en el arte entonces, según Theodor Adorno, tiene una función negativa. “El arte se vuelve social por su oposición a la sociedad, y ocupa esta posición únicamente como arte autónomo”³³. Al igual que el par de conceptos de historia y de naturaleza, lo social y lo autónomo juegan un papel en el cual ninguno de ellos está por encima del otro. A pesar de la relación que hay entre tales conceptos, el de autonomía

33 Ibíd. pág. 225.

es central para comprender el pensamiento estético de Adorno, en la medida que para él es la categoría que configura a la obra de arte, la que permite un distanciamiento frente a las condiciones del mundo en que se encuentra, la que permite que la pieza musical tenga un carácter negativo, y también aclara los malentendidos sobre si su estética es materialista o no.

La estética adorniana pareciera estar entre hacer parte de una manifestación de la corriente estética del *l'art pour l'art* y aquella que propugna por la praxis social, como el realismo. Sin embargo no es ninguna de las dos. Más bien el arte se mantiene en una constante tensión con su momento histórico pero sin resolver tales tensiones. La sociedad que sacude la deja tal cual es, sin perpetuarla. Por esto es que los movimientos de izquierda rechazaron la estética de Adorno. Sin embargo, las obras tienen una fuerza de resistencia social que no deja que una obra de arte autónoma termine adecuándose a los gustos como satisfacción de necesidades. Una obra de arte autónoma no puede convertirse en ideología. Si bien ella no representa el cambio social, no es tampoco la manifestación de un solipsismo como le critica Adorno³⁴ a

Lukács, quien pensaba esto del modernismo. Contrario a las corrientes estéticas que promovían intereses políticos, la obra de arte autónoma mantiene una fuerza de resistencia frente a las leyes que dominan la sociedad de intercambio. Esta resistencia es lo que mantiene vivas a las obras de arte, pues es la mediación que hay entre lo empírico y lo estético; ella es la transformación del material de modo que no haya cabida a producciones artísticas dependientes del pasado ni tampoco de las fuerzas sociales existentes; de lo contrario la autonomía se perdería y se convertiría la obra en una mercancía.

El hecho de que una obra no esté regida por el principio de identidad, hace que el arte no esté atado a la fiel representación de la realidad ni que tampoco haga juicios morales sobre ella. Representaciones como las que hizo Schiller con sus dramas en donde hay una tendencia hacia la forma de conducta adecuada, no son para Adorno obras de arte autónomas, de la misma manera que las representaciones teatrales de Brecht perdían valor estético en tanto que dependían de un orden social y de un ideal de sociedad. Adorno nunca manifiesta esto como el papel de una obra; incluso es difícil encontrar en un su pensamiento la adhesión a ideas políticas de transformación social. Contrario a esto, la industria cultural sí que utiliza los elementos empíricos y se ata

34 Adorno, Theodor. Lukács y el equívoco del realismo. En: Adorno, Theodor et al. Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002

a ellos para una manipulación ideológica.

Su posición negativa tampoco llega al punto de ir hacia un futuro imprevisible o un pasado sin retorno. Ya que entre el ser un hecho social y el carácter de autonomía hay una relación dialéctica, las obras de arte, a medida que la realidad cambia, empiezan a neutralizarse. Las composiciones musicales actúan críticamente en el momento en que ellas aparecen. Para entender esto se puede tomar por ejemplo el caso de la música disonante. La producción de estas piezas no tiene en cuenta únicamente que hay un cambio en la tonalidad, sino también que las formas anteriores en que se componía, dígame por ejemplo monodia, ya no pertenecen al momento histórico y por ello debe cambiarse la producción de la obra. Por ello es que la neutralización es el precio social de su autonomía. Como ser autónoma implica pertenecer a un contexto, una vez éste cambia, por supuesto que la forma estética también debe de cambiar.

La caracterización de las obras de arte en la sociedad de intercambio no es tan fácil de realizar. Son diversos fenómenos los que se presentan como para decir que todos actúan conforme a las mismas leyes. Sin embargo, un hecho es claro para Adorno. La reificación, el proceso cognitivo de los sujetos del capitalismo tardío con respecto a los

bienes culturales, hace que la misma neutralización se neutralice. Las obras se exhiben en museos, se interpretan en teatros o lugares públicos, se reproducen, se transmiten, y cada vez pareciera más accesible la experiencia de ellos. A medida que la industria cultural abre nuevas formas de acceso a los bienes culturales, se empieza a crear un panteón de mercancías culturales y con ello todo el contenido que una vez tuvieron se pierde. Adorno lo explica con el surrealismo. Este movimiento empezó como una crítica a que el arte se supeditara a las leyes del mercado, y al final terminó siendo un arte de mercado. Lo mismo, aunque con condiciones históricas distintas, pasó con el expresionismo alemán. Su ímpetu político no pudo realizarse en la Unión Soviética, y mucho peor, esta empezó a perseguir todo arte radical. Después, quienes sobrevivieron a la primera guerra mundial tenían que hacerse un modo de vivir y buscar formas artísticas que se adecuaban al mercado.

Pueden verse en este caso, según el análisis que hace Harding, consecuencias sobre la autonomía. Por un lado el cambio de la realidad hace que la separación entre arte y realidad sea inevitable. Que las obras de arte tengan un carácter doble (hecho social y autonomía) no implica que tenga que construirse una reconciliación con la realidad a partir del arte; todo lo contra-

rio, terminaría éste adecuándose a los parámetros ideológicos de la industria cultural. Por otro lado, no lleva esto a decir que la reflexión sobre el arte en Adorno sea irrelevante y termine en un puro nihilismo. Todo lo contrario. Frente a los impulsos positivos que tratan de ver en el arte una solución, el valor de éste se encuentra en términos negativos, en la constante tensión con el presente y la no sumisión a los valores preconcebidos que aniquilan al sujeto. La autonomía defiende al arte del estado de reificación que hace que una obra se eleve de su tiempo, y termine manifestando la positividad social como si a ella le competiera representar una naturaleza. La función crítica es la negación de la reificación, de los criterios trascendentes con los cuales tanto luchó Adorno.

Conclusiones

Aparte de lo ya dicho, se terminará haciendo énfasis en el concepto de autonomía que utiliza Adorno. Más allá del hecho de que haya sido objeto de un apartado del ensayo, la importancia que tiene en la estética adorniana este concepto hace necesario señalar cuál fue uno de los motivos y consecuencias que tuvo sus análisis sobre la obra de arte en la primera mitad del siglo XX. Además de esto, la categoría estética de autonomía es la que ayuda a comprender en

qué sentido las obras de arte no pueden enmarcarse en un concepto que las reúna a todas, tal cual sucede en el mundo administrado en donde los conceptos positivos son los que predominan.

El carácter de autonomía fue base de las discusiones sobre la función del arte en la primera mitad del siglo XX a través del debate entre el realismo y el modernismo. Autores como Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Walter Benjamin y Theodor Adorno, entre otros, hicieron parte del debate³⁵. Después de la II Guerra Mundial, Adorno, ya de vuelta en Alemania después de su exilio en Estados Unidos, se convirtió en el director del Instituto de Investigación Social (1958) y en el mismo año se publicó en Alemania una serie de escritos de Lukács sobre el realismo. Sin embargo es interesante ver cómo el primero empezó a gozar de una libertad que antes no tenía, mientras Lukács, que había participado activamente en distintos debates en la primera mitad del siglo XX empezó a ser prohibido, incluso en su propio país, Hungría.

El debate entre modernismo y realismo, como apunta Fredric Jameson, puede ser comparado con aquel que en el siglo XVII se dio entre antiguos y

35 Sobre este debate es aclarador la recopilación y comentarios que hizo Fredric Jameson en su libro *Aesthetics and Politics*. Londres, Verso, 2007.

modernos (*querelle des anciennes et des modernes*), que es cuando los problemas de la estética empezaron a enfrentarse a los problemas de la historicidad. Lukács, por su lado, tuvo distintas críticas al modernismo europeo. Según él, las consecuencias estéticas del modernismo llegaban al subjetivismo y al formalismo, con una clara atenuación de la realidad histórica. Para entender esto, hay que tener en cuenta las diversas posiciones que tuvo él en relación al realismo. En época de guerras, abogaba por un realismo socialista, es decir, por una representación de la realidad en donde la obra se subsuma al mundo empírico, tal cual fue adoptado como política en la Unión Soviética. Las imágenes estéticas no podían representar ninguna posición subjetiva ni tampoco quedarse en la formalidad, pues ello es un alejamiento del arte con respecto a la realidad y sobre todo a su función política, como puede ser el adoctrinamiento moral de los ciudadanos a partir de la experiencia estética de los mismos. Sin embargo, en lo que es considerado sus escritos de madurez, hizo un rechazo a tales posiciones, pues su argumento estético iba de la mano del totalitarismo de Stalin. Frente al panorama desolador en que estaba Europa, Lukács empezó a abogar por una renovación del arte socialista, pues seguía pensando en la posibilidad histórica del socialismo. Para ello, el húngaro tuvo que tener en

cuenta el proceso de transición política propio de una época de postguerra. Por esto llamó a su realismo como crítico. El arte, a partir de una visión natural del estado social y el romanticismo propio de los planteamientos estéticos del húngaro, debía ver cuáles fueron las contradicciones a las que había llegado el socialismo.

Por otro lado, Adorno siempre se mantuvo al otro lado del espectro. Para él, Lukács al parecer no entendió los aspectos formales propios de una obra de arte que la posicionaban en un momento histórico. No se trata, según Adorno, que la función del arte entonces tenga que supeditar a éste al mundo empírico. La subjetividad por la que abogaba Adorno no quiere decir, como lo pensaban quienes defendían el realismo, que el modernismo fuera una transformación de la realidad que no ayudara al conocimiento de la misma. La estética negativa de Adorno lo lleva a pensar que las imágenes propias de la obra dan cuenta es de la no conciliación del arte con la realidad. Es a partir de las mismas que el sujeto se puede apropiar, por medio de la experiencia estética, de la obra y así la posibilidad de una crítica a la sociedad. Para ello, la obra de arte debe tener una formalidad, pues tanto el estilo, la forma, como los medios expresivos son auténticos del arte. Precisamente esto es lo que hace que una obra se diferencie, como conoci-

miento, a otras formas de representar la realidad, de acercarse a ella. “Una teoría del arte que lo ignore es simultáneamente vulgar e ideológica”³⁶

En el mismo debate, entre otras formas de manifestación estética a las que Adorno se opuso, estaban las que propugnaban por un arte político; por las que veían en el arte la oportunidad de interpretarse bajo los parámetros del realismo, o también el afirmar la libertad del individuo cuando esta se vio opacada por los estados totalitarios. De las dos primeras pueden encontrarse referencias a lo largo del trabajo, como por ejemplo la música comunitaria de Eisler o el programa didáctico-emancipatorio del teatro de Brecht. La que se refiere a la libertad del individuo, es tal vez la más cercana a la posición de Adorno en tanto que propugna por la subjetividad perdida.

Una obra de arte autónoma no puede restringir la forma en que el sujeto experimente; de lo contrario, como ve Adorno en la industria cultural, habría la ya analizada decadencia del gusto. Si se le dice o insinúa al sujeto qué es lo que debe escoger, la experiencia estética llegaría a perder los rasgos de libertad que la deberían acompañar. Aun así, las posiciones que defendían la subjetividad estética también pueden llegar a

invocar rasgos de positividad sobre la obra de arte como una particularidad, afectando del mismo modo los planteamientos sobre la propia subjetividad del individuo. Jean-Paul Sartre, quien en sus escritos filosóficos como literarios apuesta por la libertad individual, comparte con Adorno el que las obras de arte se han corrompido al ser puestas como bienes culturales. Hay que decir que los otros autores mencionados también comparten esta posición, y todos tienen la idea de que el arte es una manifestación histórica del ser humano que no debe caer bajo el juego del intercambio. Cuando la situación social es tan compleja como les tocó a ellos, una de las salidas que vieron fue propugnar por un arte comprometido que se opusiera a toda forma de manipulación ajena a la reflexión estética. Sin embargo, Adorno no lo veía tan fácil. Para él una cosa es ver en el arte un compromiso, una forma de hacer contraposición al mundo empírico por medio del carácter crítico de su contenido, y otra una tendencia política o estética que termine cobrando favores o alineándose a un sector de la sociedad que no deja ver más allá de las sombras ideológicas que han sido impuestas.

“Hay que poner en duda que las obras de arte intervengan políticamente [...] su verdadero efecto social está muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos y se

36 ADORNO, Theodor. Lukács y el equívoco del realismo. EN: Adorno, Theodor et al. Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002, pág.32

concentra en las obras de arte; esa participación solo la ganan mediante su objetivación”³⁷

Esta objetivación del arte hace que cale en el espíritu de las personas y lleve a la transformación de las precondiciones de la situación del presente. El cambio que producen las obras de arte no debe ser igual al que propugna el arte político. El efecto de las arengas es percibido por la irracionalidad y lo que termina provocando es el sentimiento de identificación ideológica que Adorno rechaza. Más bien, el efecto sobre las personas debe darse en el distanciamiento, pues es únicamente allí en donde se puede ver que el pensamiento subjetivo puede funcionar sin trabas, pero siempre teniendo en cuenta el hecho de las relaciones materiales y su efecto sobre el sujeto. No se trata de ver al pensamiento como algo coartado pero tampoco como idealista. El efecto sobre el comportamiento subjetivo no está dirigido a la objetividad irracional, sino que es más bien el movimiento por el cual el yo se libera de las ataduras ideológicas, las cuales tienen una función sobre el sujeto como ideal del yo.

Esta reflexión que hace Adorno sobre el efecto puede servir tanto para mostrar la distinción entre una escucha propia del objetivismo y una dirigida al conocimiento, como también para mostrar que el compromiso de las obras de

arte está en el momento de subjetividad producto del momento de praxis objetiva inherente a las obras. El compromiso, como forma de reflexión del arte, está en un nivel superior a la tendencia. En el ensayo *Compromiso*, como también en el apartado del mismo nombre de Teoría estética, Adorno desarrolla las ideas de Sartre y Brecht sobre la forma en que las obras de arte se establecen y toman posición. Para Adorno, estos dos autores terminan poniendo al arte como una tendencia hacia el mejoramiento de las condiciones sociales. Sin embargo, “El compromiso aspira a la transformación de las precondiciones de las situaciones, no en hacer recomendaciones”³⁸ El compromiso de una obra no puede convertirse en el baremo por el que deba regirse la percepción. De ser así las obras se convierten en una forma de supervisión, de decir qué se debe hacer. El contenido de las obras se ubica en la reflexión de los sujetos como algo espiritual, como forma de rescatar la subjetividad. Su espiritualidad, que no deja de ser material, pone a cada obra de arte con el anhelo de que el mundo sea otro distinto al que es.

37 ADORNO, Theodor. Teoría estética. Madrid, Akal, 2004, pág. 394

38 Adorno, Theodor. Compromiso. En: Notas sobre literatura. Madrid, Akal, 2003, pág.246

Trabajos citados

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Estados Unidos, University Of Minnesota Press. 2011.
- ———. *Dialéctica De La Ilustración*. Madrid, Akal, 2007.
- ———. *Disonancias. Introducción A La Sociología De La Música*. Madrid, Akal, 2009
- ———. *Escritos Sociológicos I*. Madrid, Akal, 2004.
- ———. Sobre La Situación Social De La Música. En: *Escritos Musicales V*. Madrid, España, 2001, Págs. 762-809
- ———. *Teoría Estética*. Madrid, Akal, 2004
- ———. Lukács Y El Equívoco Del Realismo. En: Adorno, Theodor Et Al. *Realismo ¿Mito, Doctrina O Tendencia Histórica?* Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002
- Barahona, Esther. *Categorías Y Modelos En Dialéctica Negativa De Th. W. Adorno: Crítica Al Pensamiento Idéntico*. En: *Logos. Anales Del Seminario De Metafísica*. Vol. 39, 2006, Págs. 203-233
- Benjamin, Walter. *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*. México, Editorial Ítaca, 2003
- Bewes, Timothy. *Reification*. Londres, Verso, 2002.
- Buck-Morss, Susan. *Origen De La Dialéctica Negativa*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Carmona, Jordi. *Aura Y Fetiche*. En: *Nómadas*, Universidad Complutense De Madrid, España, Enero-Junio, N°013, 2006.
- Freud, Sigmund. *El Malestar En La Cultura*. En: Sigmund Freud, *Obras Completas*, Argentina, Amorrortu Editores, Tomo Xxi, 2001, Págs. 57- 140
- ———. *Psicología De Las Masas Y Análisis Del Yo*. En: Sigmund Freud, *Obras Completas*. Argentina, Amorrortu Editores, Tomo Xviii 2004. Págs. 63-136
- Fronzi, Giacomo. *Dialectica E Musica* In Th. W. Adorno. *Tesi Di Laurea In Estetica*, Università Degli Studi Di Lecce, Facoltà Di Lettere E Filosofia, 2002-2003, 176 Páginas. Disponible En: Lgxserve.Ciseca.Uniba.It/Lei/Tfo/Public/1/Giacomofronzi165_1.Pdf
- Harding, James. *Historical Dialectics And The Autonomy Of Art* In Adorno'S *Ästhetische Theorie*. En: *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*. 1992, Vol. 50, N° 3, Págs. 183-195.
- Honneth, Axel. *Reificación*. Argentina, Katz Editores, 2012.
- Horkheimer, Max. *Teoría Crítica*. Argentina, Amorrortu Editores, 2003
- Jameson, Fredric. *Aesthetics And Politics*. London, Verso, 2007
- ———. *Marxismo Tardío*. Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica, 2010
- Lukács, Georg. *Historia Y Conciencia De Clase Ii*. Madrid, Sarpe, 1984
- Marcuse, Herbert. *La Dimensión Estética*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Margulis, Mario. *Ideología, Fetichismo De La Mercancía Y Reificación*. {En Línea} {26 De Marzo De 2014} Disponible En: [Http://Www.Sociales.Uba.Ar/Wp-Content/Uploads/6-Mario-Margulis.Pdf](http://Www.Sociales.Uba.Ar/Wp-Content/Uploads/6-Mario-Margulis.Pdf)
- Marx, Karl. *Manuscritos De Economía Y Filosofía*. España, Alianza Editorial, 2013
- Sosa, Freddy. *Autonomía Y Sociedad En La Estética De Theodor Adorno*. {En Línea} {12 De Julio De 2014} Disponible En: [Http://Serbal.Pntic.Mec.Es/~Cmunoz11/Adornososa.Pdf](http://Serbal.Pntic.Mec.Es/~Cmunoz11/Adornososa.Pdf)
- Wiggershaus, Rolf. *La Escuela De Fráncfort*. Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica, 2011.
- Zuidervart, Lambert. *The Social Significance Of Autonomous Art: Adorno And Bürger*. *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*. Vol. 48, N°1, 1990, Págs. 61- 77

Esta Revista se terminó de imprimir en los talleres de
Impression Offset Medellín
MMXV

Dichos, refranes y el discurso repetido

Viviana Díaz.*

Resumen

Las Unidades Fraseológicas Fijas han sido estudiadas por la lingüística, específicamente la paremiología, desde el sigloXX. Durante estas décadas, los manuales y tratados que las han estudiado o compilado han permitido desarrollar esta disciplina y categorizarlas. Son definidas como expresiones compuestas por varias palabras que se presentan combinadas de manera fija. Estas unidades poseen unas características propias que permiten diferenciarlas de otras cadenas de palabras del discurso libre: la institucionalización, fijación, especialización semántica, idiomatidad y gradación. También están clasificadas según su forma o estructura en: locuciones, enunciados fraseológico (como el refrán) y citas célebres. Las Unidades Fraseológicas Fijas desempeñan funciones en los textos en los cuales son utilizadas, ellas facilitan la formulación y comprensión del mensaje, permiten evocar el contexto en el que se producen o de donde provienen, poseen una estética propia gracias a los procesos fonostilísticos que presentan, como la rima.

Abstract

Fixed Phraseological Units, and more specifically Paremiology, have been studied by linguistics since the twentieth century. During these decades, manuals and treatises that have studied them have helped develop this discipline and categorize them. They are defined as expressions composed of several words that occur in a fixed combination. These Units have their own characteristics that allow distinguishing them from other free speech word chains: institutionalization, fixing, semantic specialization idiomatity and gradation. They are also classified according to their shape or structure: phrases, phraseological statements (as

* Magister en Lingüística por: Universidad de Antioquia

proverb) and famous quotes. Fixed Phraseological Units perform many roles on the texts in which they are used, they make easier the formulation and understanding of the message, bring to mind the context in which they occur or where they come from, and have their own aesthetic, thanks to the phono-processes that occur, as rhyme.

Palabras clave: Paremiología, locuciones, enunciados fraseológicos, discurso libre.

Introducción

Esta investigación es el resultado del trabajo de tesis para optar por el título de Magíster en Lingüística. Consta de tres partes en las cuales se pretende realizar una clasificación formal y rigurosa sobre las diferentes estrategias de alteración de refranes, dichos y frases célebres. En este primer artículo sobre las unidades fraseológicas fijas (UFF), se plantean los antecedentes, los diferentes tipos expresiones fijas y sus rasgos constitutivos, además se establecen unas funciones que desempeñan dentro del discurso y que son inherentes a ellas. Es tomado como un marco teórico que permite los análisis y clasificaciones posteriores.

Las expresiones o unidades fraseológicas fijas (refranes, frases célebres y locuciones, etc.) que se estudian a continuación son aquellas que presentan o alteraciones deliberadas, ya sea en su forma, en su significado o en sus convenciones de

uso. A este fenómeno se le denomina automatización y consiste en la modificación consciente o buscada, con fines estratégicos, de una U.F.F. Las expresiones fijas alteradas que son analizadas en el presente texto, han sido extraídas de la obra novelística y periodística del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Con el objetivo de poder indagar por las estrategias de alteración de refranes tanto en el discurso literario, como en el periodístico, en un análisis comparativo.

1. Las unidades fraseológicas fijas (U.F.F.)

1.1 Antecedentes

¿Quiénes han estudiado las U.F.F.?

Los estudios de los que tenemos conocimiento se desarrollan durante el siglo XX, con un amplio desarrollo entre las décadas de los 50's y los 60's, tanto en Europa como en Norte América. Pero el estudio de las U.F.F. comienza desde principios

de siglo con los trabajos de Michael Bréal¹, en los cuales estudia las expresiones fijas en su estructura y sus características y cómo ellas ilustran aspectos del desarrollo de las lenguas. En los años 20's, Boer estableció la distinción entre sintaxis fija o locucional y sintaxis viva o móvil, en sus trabajos sobre la sintaxis del francés. En la primera mitad del siglo XX, encontramos a Paul², que realiza una identificación muy clara sobre la fijación fraseológica y la idiomatidad; Bally³ que indica las diferencias entre las expresiones fijas, sus rasgos y las combinaciones libres y ocasionales; Julio Casares⁴ publica, en forma de manual, una serie de conferencias presentadas en el seminario de lexicografía de 1948-1949 en la que nos presenta la primera clasificación global de las expresiones fijas.

Para la segunda mitad del siglo XX, encontramos a Roman Jakobson⁵ quien en su "*Fundamentals of Language*" caracterizó los grupos de

palabras fraseológicas y los clichés como construcciones no libres, o unidades lingüísticas a nivel sintáctico; Mel' Cuk⁶ publica su artículo "*Oterminach' Ustojcivost' i' Idiomatichnost*" sobre fijación fraseológica, combinabilidad de las unidades léxicas y la clasificación de las construcciones lingüísticas, este autor continúa publicando en la actualidad y en otros idiomas; Lyons⁷ que habla de un gran número de locuciones "prefabricadas" que pertenecen a la lengua y que no pueden ser alteradas debido a su proceso de acuñación formal; Gabelentz⁸ que analiza la complacencia del ser humano por las semejanzas fónicas y el concepto del habla fija-rimada; Greimas publica en 1960 su artículo "*idiotismes, Proverbs, Dictons.*" en el cual presenta una especie de resumen de los conceptos que ya hemos visto e incluye un análisis del término "idiomático", el cual divide en idiomatidadinterlingüística e idiomatidad intralingüística.

¹Bréal, M. (1897 [1924]). Essai de Sémantique. París: Hachett.

² Paul, H. (1880 [1960]). Prinzipien der Sprachgeschichte. Auflage

³ Bally, Ch. (1909 [1951]). Traité de stylistique française, vol 1. París: Librairie Klincksieck.

⁴ Casares, J. (1992 [1950]). Introducción a la lexicografía moderna. Madrid: C.S.I.C.

⁵ Jakobson, R y Halle, M. (1956). Fundamentals of language. Mouton, The Hague.

⁶Mel'cuk, I.A. (1960). O terminach' ustojcivost' i' 'idiomaticnost', en Voprosy jazykoznanija, 4. Pp. 73 – 80.

⁷ Lyons, J. (1968). Introduction to theoretical linguistics. Cambridge: Univ. Press.

⁸Gabelentz, G. (1901 [1969]). Die Sprachwissenschaft, ihre aufgabenmethoden und bisherigenergebnisse. (Durchgesehen und nachdruck der zweiten Auflage von 1901), TBL.

Coseriu⁹ presentó, en El primer coloquio internacional de lingüística aplicada, un modelo de análisis estructural del léxico, en el que se encuentra una breve caracterización funcional de las unidades fraseológicas, allí diferencia la técnica libre del discurso (abarca los lexemas, categoremas, morfemas) y las reglas para su modificación y combinación dentro de la oración y, por otra parte, el discurso repetido (abarca todo lo que está tradicionalmente fijado, como: expresión, giro, modismo, frase o locución) cuyos elementos constitutivos no son re-combinables dentro de las reglas de la lengua.

Ya en 1980, Alberto Zuluaga publica *“Introducción al estudio de las expresiones fijas”*, en el que realiza un análisis sobre los rasgos específicos de las U.F.F., especialmente de las locuciones y un resumen bastante completo de los antecedentes de la fraseología y sus desarrollos desde principios del siglo XX. En 1996, encontramos la publicación de Gloria Corpas Pastor *“Manual de fraseología española”*, en el cual realiza una descripción de las diferentes U.F.F., incluyendo las colocaciones, sus rasgos fundamentales y además, en este

texto, aborda la fraseología como la disciplina científica que se ocupa de las expresiones fijas. Es importante destacar la revista *Paremia* que se especializa en la publicación de estudios y artículos sobre temas de paremiología y que se ha convertido en uno de los mayores medios de difusión, desde de la década de los 90's, de los estudiosos sobre el tema, ahora cuenta con una versión digital. También está la revista *Proverbium*, publicación de habla inglesa, que desde 1975 viene publicando artículos especializados en fraseología y paremiología, en varios idiomas y con versión digital.

Pero los estudios sobre U.F.F. no sólo se limitan a la publicación de manuales y textos que describen el comportamiento y el empleo de dichas expresiones; además se han realizado extensas recopilaciones de expresiones fijas (sobre todo refranes) presentes en diferentes lenguas o regiones de una misma comunidad lingüística, que muestran la presencia de las U.F.F. en todos los idiomas y comprueba su utilidad y uso extendido dentro del discurso. En su artículo

“Paremiología hispanoamericana: ¿un campo en peligro de extinción?” (*Paremia*, 9: 2000 Madrid), Shirley L. Arora nos muestra el siguiente panorama: en 1992, aparece el *Dictionary of*

⁹Coseriu, E. (1964 – 66). Structure lexicale et enseignement du vocabulaire, en actes du Premier Colloque International de Linguistique Appliquée, Nancy. Pp. 175 – 267.

American Proverbs, proyecto dirigido por la Sociedad Norteamericana de Dialectología en la que participaron centenares de dialectólogos, académicos y maestros de escuela que trabajaron durante más de treinta años en la fase de la recopilación. Se publica bajo la dirección de Wolfgang Mieder. En Argentina, en 1944, se publica el *Refranero* de Ismael Moya, subtítulo *Refranes, proverbios, adagios, frases proverbiales, modismos refranescos, giros y otras formas paremiológicas tradicionales de la República de Argentina*. Esta colección muy adelantada para su época, se basa en fuentes exclusivamente orales. En 1947, aparece el *Refranero colombiano* de Luis Alberto Acuña que ofrece unas mil paremias organizadas por temas. Ya para 1950, se publica el *Refranero dominicano* de Emilio Rodríguez Demorizi, que recoge gran cantidad de refranes, frases proverbiales, locuciones, etc., ordenadas alfabéticamente y con anotaciones comparadas para España y Argentina. En 1955, se publica el *Refranero panameño*, con unas 2.500 paremias recopiladas por Luisita Aguilera Patiño, para su tesis doctoral de la Universidad de Chile. En este trabajo, la autora ofrece definiciones, explicaciones y los contextos típicos para cada uno de los refranes.

En las décadas posteriores, encontramos un suplemento en el refranero mejicano de Manuel Conde con el título de *Dichos ciertos... y ciertos dichos* publicado en 1973, y que incluye la diferenciación entre refranes (dichos ciertos) y otras expresiones fijas (ciertos dichos) como piropos, albures y frases de tipo humorístico. En 1978, en República Dominicana se completa el *Refranero dominicano* de Emilio Rodríguez Demorizi, con la colección de Antonio Cruz Branche, en “5,600 refranes y frases de uso común entre los dominicanos, que incluye definiciones, explicaciones y anotaciones comparativas para España. En Puerto Rico también se han realizado publicaciones sobre recopilaciones de refranes, en 1984 se publica *Refranes usados en Puerto Rico* María Elisa Díaz Rivera, que contiene más de 500 refranes ordenados por tema.

En la última década del siglo XX, encontramos tres publicaciones importantes para la paremiología: el primero, la obra de Herón Pérez Martínez, del Colegio de Michoacán, que ha publicado una colección de refranes con el título de *Refrán viejo nunca miente*, en 1993. Carlos García y César Muñoz, en la Universidad de Antioquia, en Medellín Colombia, publican *Refranero antioqueño*:

Diccionario fraseológico del habla antioqueña, publicado en 1996. En esta ciudad, se observan además, los trabajos de Gonzalo Soto Posada, quien ha realizado la colección *Sabiduría criolla: Refranero hispanoamericano*, publicado en 1997. En 2004 publica Herón Pérez Martínez el *Refraneromejicano* completo.

Las unidades fraseológicas fijas (U.F.F.) han sido denominadas de diferentes maneras por los académicos que en distintos momentos se han acercado al estudio de estas expresiones:

- *Expresión pluriverbal*¹⁰; *Unidad pluriverbal lexicalizada y habitualizada*¹¹; *Expresión fija*¹²; *Fixedexpression*¹³; *Unidad*

¹⁰Casares, op. cit

¹¹ Expresión mencionada entre otros por Cowie, A.P.(1985). *Collocational dictionaries – a Comparative View*, ponenciapresentada a “The Anglo- Soviet English Studies Seminar. Manchester.

¹² Uno de los autores que se refieren para esta expresión es García-Page, M. (1986 [1992]). *La ruptura del discurso repetido en poesía*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Pp. 231 – 244.

¹³Moon, R. (1992). *Textual Aspects of fixed expressions in Learner’s Dictionaries*. En P. Arnaud y H. Béjoint (eds). Pp. 13- 27.

*fraseológica o fraseologismo*¹⁴; *Phraseolexeme*¹⁵

1.2 Características de las U.F.F.

Para esta caracterización nos hemos apoyado en el “*Manual de fraseología española*” de Gloria Corpas Pastor y en “*Introducción al estudio de las expresiones fijas*” de Alberto Zuluaga, ya que entre ambas obras hemos logrado formarnos un panorama más completo de las características y rasgos particulares de este tipo de unidades de la lengua. Además nos permite establecer cuáles son aquellas modificaciones que sufren desde lo formal las expresiones, ya que es el rompimiento de estos aspectos lo que nos permitirá hablar más adelante de desautomatización.

- ¿Qué es una unidad fraseológica fija?

Son expresiones compuestas por dos o más palabras que no están formadas libremente, sino que son repetidas como construcciones previamente fabricadas. Sus

¹⁴ Entre otros: Zuluaga, Alberto. . *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester/ U.K.: Verlag Peter D. Lang. 1980.

¹⁵ Mencionada entre otros por Wotjak, B. (1989). *Ansatz eines modular-integrativen Beschreibungsmodells für Verbale Phraseolexeme (PL)*. En G. Gréciano (ed.). pp 459 – 467

elementos constitutivos son empleados de forma inalterada, y son construcciones que pueden funcionar como oraciones o elementos oracionales. Los hablantes identifican este tipo de expresiones como dichos, refranes, adagios, etc. y suelen aparecer de forma bastante activa en su discurso. Poseen además ciertos rasgos constitutivos muy peculiares, tanto en su estructura como en su funcionamiento.

Según Alberto Zuluaga estas expresiones fijas, contrariamente a las combinaciones libres, son reproducidas en bloque y están construidas antes del acto de habla ya que el hablante no las crea, sino que las repite, es decir, que son productos de repetición en la diacronía de la lengua.

Gloria Corpas Pastor¹⁶ observa, de igual manera, que no todas las combinaciones de palabras utilizadas por los hablantes son enteramente libres ya que existen una gran cantidad de bloques “prefabricados” que se utilizan en el discurso, también lo señalan Mario García-Page, Julio Casares, Ruqaiya Hassan, Dwight Bolinger, entre otros.

Entonces estamos frente a expresiones con varios elementos o palabras que se presentan combinadas

de manera fija, como: “*pasar las verdes y las maduras*”, no escuchamos “*pasar las maduras y las verdes*” o conocemos “*juntos, pero no revueltos*” no “*unidos, pero no mezclados*”. Esta fijación es precisamente uno de sus rasgos fundamentales que les otorga su estatus en la lengua, no son expresiones creadas libremente. La constitución de las expresiones fijas como tales tiene como condición la repetición que se convierte en regla general y en uso habitual dentro de la comunidad del hablante hasta que se petrifica y se establece como una unidad fija.

Para este trabajo, utilizaremos el término de unidad fraseológica fija (U.F.F. sigla acuñada por el profesor Francisco Zuluaga) ya que es la fijación su rasgo constitutivo y es un concepto amplio que nos permite abarcar los diferentes tipos de expresiones fijas que consideraremos para nuestro análisis: enunciados fraseológicos y locuciones. Cada uno de estos términos y sus características las abordaremos más adelante.

1.2.1 Institucionalización

El uso frecuente de una U.F.F. puede lograr que esta se convencionalice o institucionalice. Según Zuluaga¹⁷, el factor constitutivo

¹⁶ Corpas, G. (1996). Manual de fraseología española. Madrid: Gredos. p. 15

¹⁷ Zuluaga, op. cit

de estas expresiones fijas o unidades fijas es un tipo especial de repetición denominada reproducción (o repetición sin alteración de la forma), que conduce a la fijación de la expresión en una forma determinada, y quedan por fuera de la norma lingüística otras formas de decir lo mismo que serían posibles también como: *póngale la firma* que se usa así y no por ejemplo 'ponga la firma' o 'pongamos la firma'. La institucionalización se refiere entonces a que la expresión fija con sus componentes completos es reconocida como una unidad por una determinada comunidad de hablantes y no sólo en su forma, sino también en su significado; en una expresión como *de día beata de noche gata* hay un tono de censura implícito y que está convencionalizado sobre el comportamiento de una mujer mojigata que en la noche se comporta libertinamente, pero ni en *beata* ni en *gata* se deduce la censura o un indicador negativo, el tono de crítica está convencionalizada y de ahí su interpretación. La institucionalización es una consecuencia de la frecuencia de uso, característica mencionada por Corpas Pastor¹⁸, pero consideramos que se puede dar el caso también de que una expresión no sea de uso frecuente, pero sigue siendo U.F.F.

¹⁸ Corpas, Op. Cit, P. 20

utilizada por hablantes más cultos, como: *ipso facto* (inmediatamente). La frecuencia de una U.F.F. se refiere a dos aspectos:

a. Frecuencia de coaparición: es la que presentan aquellas U.F.F. cuyos elementos constituyentes aparecen juntos con una frecuencia superior a la que cabría esperar según la frecuencia de aparición individual de cada palabra en la lengua.

b. Frecuencia de uso: de la frecuencia de coaparición se desprende la frecuencia de uso, ya que entre más frecuentemente se usa esa combinación con todos sus elementos, más oportunidades tendrá de consolidarse como una expresión fija que los hablantes nativos guardarán en su memoria.

Barker y Sorhus¹⁹ realizaron un estudio sobre el inglés canadiense, en el cual se demuestra la altísima frecuencia de aparición de estas expresiones en general: en un corpus de más de 131.536 palabras, se registra una expresión fija por cada cinco palabras emitidas.

La institucionalización presenta dos rasgos concomitantes: la fijación y la especialización semántica.

1.2.2 La fijación

Para muchos lingüistas, incluyendo a Zuluaga y en general a

¹⁹ Citados por Corpas pastor, Op. Cit p. 21

la corriente del bloque soviético y europeo continental, esta es la característica esencial de las U.F.F. y es sobre la que se han centrado²⁰. Zuluaga la define como: "...un tipo especial de repetición como el factor constitutivo de las unidades fraseológicas, la reproducción, o repetición sin alteración de la forma..."²¹ Ésta se presenta gracias a la supresión de alguna regla de la combinación de los elementos del discurso. Es arbitraria ya que no hay ninguna explicación semántica o sintáctica del tipo de fijación que exista en cada caso, se presenta fija de esa manera porque así fueron acuñadas por el uso repetido en la comunidad lingüística. En el caso de *la gallina de los huevos de oro* no hay razón para que huevos fuera fijado en plural y no en singular. En *cara o sello* tampoco existe una explicación para que el elemento cara o sello fuera acuñado en singular y no en plural.

Fijación de orden.

Se comprueba no sólo con estructuras bimembres como "*sanos y salvos*", sino también, en otras construcciones cuya estructura debería permitir la permutación de componentes, como en:

Sanos y salvos - *salvos y sanos

²⁰ Corpas, Op. Cit

²¹ Zuluaga, Op. Cit, p. 95

Borrar con el codo lo que se hace con la mano - *lo que se hace con la mano borrarlo con el codo

Fijación de categorías gramaticales.

a. De tiempo verbal:

Nunca digas de esta agua no beberé -

*nunca digas de esta agua no bebo

b. De persona:

Nunca digas de esta agua no beberé -

*nunca diga de esta agua no beberá

c. De número:

Pasar las verdes y las maduras -

*pasar la verde y la madura

d. De género:

Es mejor malo conocido - *es mejor mala conocida

que bueno por conocer que buena por conocer

Fijación del inventario de componentes.

a. Rechazo de inserciones o supresiones que alteren el número de sus componentes:

A cara o sello

b. En la inseparabilidad o cohesión absoluta entre sus componentes:

A la topa tolondra

c. En la insustituibilidad de los elementos componentes, ya sea por pronominalización o conmutación de sus elementos:

Guerra avisada no mata soldado -

*guerra avisada no lo mata

A ojo de buen cubero - *con hígado de buen cubero/con mirada de buen cubero

Fijación transformativa.

tener la palabra - *la palabra tenida
perder los estribos - *los estribos perdidos

Generalmente, cada U.F.F. presenta varios tipos de fijación, en *es mejor malo conocido que bueno por conocer* encontramos fijación de un orden determinado y fijación de género masculino.

1.2.3 Especialización semántica

La especialización semántica es lo que se ha denominado lexicalización. Ésta consiste en “Convertir un elementolingüístico en particular, un sintagma en sintaxis libre, en una unidad léxica.”²² El Diccionario de lingüística de CerdáMassó define la fijación léxica como: “Proceso de gramaticalización mediante el cual se consolida paulatinamente el uso, exclusivo o no, de ciertas palabras en una expresión dada hasta formarse un significado conjunto inanalizable.”²³ Es un rasgo que va de la mano con la fijación y es el segundo rasgo de la institucionalización.

²² D.R.A.E.

²³ Citado por Corpas Pastor, 1996, p. 25

Primero se produce la fijación y luego se establece una asociación directa y unívoca entre la U.F.F. y su interpretación semántica. Como consecuencia se produce un cambio semántico. En la siguiente expresión fija podemos observar que el sentido de la expresión se halla definido como una palabra *mamar gallo* (vacilar).

1.2.4 Idiomaticidad

Este ha sido el rasgo esencial para la corriente de investigación anglo- americana. Es el término que se usa para la especialización semántica o lexicalización en grado sumo. Herman Paul, Charles Bally, Eugenio Casares (entre otros) han denominado idiomaticidad al rasgo propio de ciertas construcciones lingüísticas fijas cuyo sentido no puede establecerse a partir del significado de sus elementos componentes ni de su combinación.

Además, las U.F.F. idiomáticas tienen la característica de significar en bloque ya que no es posible deducir su significado de la suma de los significados de cada uno de sus componentes, esto pasa sobre todo en las expresiones propiamente idiomáticas como *a la topa tolondra*. Funcionan entonces como una palabra en la que cada elemento que la compone viene a funcionar no como signo lingüístico sino como componentes de un signo.

Zuluaga reconoce grados de idiomaticidad en las U.F.F. Existen entonces expresiones no idiomáticas o literales (transparentes) en las que el significado puede deducirse con cierta facilidad, como: *a buen hambre no hay pan malo*; existen las semiidiomáticas, en las cuales el sentido no es completamente literal ni completamente idiomático, sino traslaticio, como en *llevar leña para monte*; las mixtas, en las que una de sus partes puede ser menos literal o literal, como en: *perder los estribos* (perder el dominio de sí mismo, perder la paciencia); y las idiomáticas (opacas) en las que el sentido de la expresión no puede desprenderse de la suma de los significados de sus componentes, como: *mamar gallo*.

1.2.5 Variantes y variaciones

La variante es un fenómeno señalado por Bally²⁴ y por Wissemann²⁵ en el cual una locución puede presentar alguna parte intercambiable que al ser usada, una u otra, no produce ningún cambio en el sentido de la misma, por ejemplo: “poner las cartas sobre la mesa oponer las cartas boca arriba; venir, llegar o

nacer, con un (el) pan bajo el brazo o venir, llegar o nacer, con un (el) pan debajo del brazo; al perro no lo capan dos veces o al perro no lo capan sino una vez”²⁶

Para que estas expresiones sean consideradas variantes deben darse dentro de una misma lengua, no tener diferencias de significado entre sí, ser libres e independientes de los contextos en los que aparecen y estar institucionalizadas. No se consideran variantes las variaciones (diatópicas) regionales como: *me importa un bledo* (del español general) y *me importa un chorizo* (más utilizada en Colombia y en Venezuela). Tampoco se consideran variantes a las expresiones fijas cuya estructura o componentes sean diferentes en su totalidad, que se consideran sinónimas porque sus significados son muy cercanos como en: *ser un monicongo/monigote* (muñeco o figura ridícula) y *estar pintado en la pared* (persona no digna de respeto).

Unidades fraseológicas con casillas vacías

Este tipo de unidades, consideradas por Zuluaga y por Corpas Pastor, no son consideradas variantes. Consisten en estructuras que poseen unos espacios que se llenan con palabras del discurso libre,

²⁴Bally, Charles. *Traité de stylistique française*, vol 1. París: Librairie Klincksieck. 1909 [1951]

²⁵Wissemann, H. *Das Wortgruppenlexem und seine lexikographische Erfassung*. En *Indogermanische Forschungen* LXVI, pp. 225-258. 1960- 61.

²⁶ D.R.A.E.

pero que continúan teniendo su estructura. Se adaptan a las necesidades del discurso y es por esto que en cada caso se llena el espacio con la palabra que elija el hablante, como en:

Para [...] estoy yo
Para limosnas estoy yo
Para chistes estoy yo
Para música estoy yo

Qué [...] ni qué carajo
Qué amor ni qué carajo
Qué vida ni qué carajo

Estas expresiones no se consideran variantes porque se trata de alteraciones libres dentro de ciertos límites léxico- gramaticales, en una misma expresión fija²⁷. Desde el punto de vista semántico- funcional, se caracterizan por la falta de algún elemento necesario para constituir las como U.F.F. con sentido completo.

1.2.6 Gradación

Muchos autores han coincidido en que varias de las características mencionadas anteriormente presentan gradación. Hemos observado, sobre todo, esta gradación en la fijación, la idiomatidad y la institucionalización.

Carter²⁸ señala, por ejemplo, grados de fijación sintáctico-estructural (regular, irregular con restricciones e irregular) y de opacidad semántica o idiomatidad (semánticamente transparentes, metafóricas, semi- transparentes y opacas). El autor considera estos grados la base de la clasificación de las U.F.F. en inglés.

Zuluaga (1980) también encuentra grados de fijación en cada uno de los elementos de la U.F.F., a mayor cantidad de elementos fijos, más elevado será el grado de fijación de la expresión completa. Frente a la forma de significar reconoce unidades que presentan un significado literal como *dicho y hecho*, otras, con transferencias de significado literal o semiidiomáticas como *del dicho al hecho hay mucho trecho* y otras, que presentan un significado peculiar o idiomático como *a la topa tolondra*.

En muchos estudios, estos grados sobre los rasgos de las U.F.F. son los que determinan si una expresión fija lo es, si está en proceso de serlo o si no pertenece a este grupo, sino a otros tipos de expresiones o formas del discurso repetido que cumplen diversas funciones dentro del sistema

²⁷Zuluaga, Op. Cit.

²⁸ Carter, Ronald. Vocabulary: Applied linguistic perspectives. Londres: Allen and Umwin. 1989 [1987].

de la lengua como las colocaciones o las fórmulas rutinarias.

1.3 Clasificación de las U.F.F.

1.3.1 Las locuciones

¿Qué es una locución?

Casares²⁹ la define como:

“Combinación estable de dos o más términos, que funcionan como un elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como la suma del significado normal de sus componentes.”

Podemos, entonces, decir que la locución es un conjunto de palabras que tienen el rasgo común de ser funcionalmente inferiores a la oración, que se han fijado en la lengua en una forma estable, que se reproducen igual y que tienen unidad de significado, como lo entiende también Zuluaga (1980). A diferencia de los refranes que tienen un estatus de oración, estas funcionan como partes de una oración, como: “ella se lo dijo *con el corazón en la mano*” (decir algo con honestidad), donde la locución funciona como el elemento modificador del verbo, es decir de adverbio.

Debido a estas definiciones que se han dado, la locución puede ser

²⁹ Casares, J. Introducción a la lexicografía moderna. Madrid: C.S.I.C. 1992 [1950], p. 150

confundida con otras unidades compuestas de la lengua con facilidad. La existencia de ciertos rasgos comunes entre ambas ha sido observada por otros estudiosos. Zuluaga³⁰ nos menciona algunos investigadores que han indicado este límite complejo: U. Weinreich ha mostrado la posibilidad de que un compuesto presente los rasgos propios de una expresión idiomática; C. Rohrer ha señalado que los compuestos y las expresiones idiomáticas no se excluyen mutuamente.

Para Zuluaga³¹ es cierto que tanto las locuciones como los compuestos son signos complejos que se han formado gracias a la fusión de otros signos, que pueden presentar la misma estructura en cuanto a su forma material, presentan cohesión entre sus componentes, ambos constituyen unidades de sentido y pueden cumplir dentro de la frase la misma función sintáctica que las palabras simples. He ahí la complejidad para diferenciar ambos tipos de unidades.

Pero existen algunos criterios que han sido esbozados para diferenciar las locuciones de otros tipos de compuestos. Uno de ellos lo indica A.

³⁰ Zuluaga, Alberto. Introducción al estudio de las expresiones fijas. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester/ U.K.: Verlag Peter D. Lang. 1980, p. 90

³¹ Zuluaga, Op. Cit. P. 143

Sechehay³² consiste en considerar el carácter regular, gramatical de los compuestos, cada palabra compuesta es el producto de ‘un proceso sistemático’, se encuentra, por lo tanto, dentro de un paradigma morfo-sintáctico y semántico. Por ejemplo: ojinegro – ojiclaro, pelicrespo – peliliso, colomboalemán – hispanoamericano – francoprovensal, sacacorchos – sacamuelas, etc. Es decir, que para formar compuestos, la lengua tiene unas reglas: un primer componente que es un sustantivo o base de sustantivo + un adjetivo que es el segundo componente; pero no existen reglas para formar locuciones. El asunto se complica si los compuestos no se fusionan en una sola palabra ya que así pueden presentar a simple vista una misma forma material.

Benveniste³³ nos ofrece también una diferencia entre ambas unidades, ya que observa que en los compuestos los componentes son identificables por el hablante; la relación sintáctica y las modificaciones formales a que son sometidas para fundirlos en una unidad son sistemáticas, el significado de cada componente tomado por separado tiene una relación identificable y regular con el sentido total de la palabra compuesta. Un

signo compuesto al que le falte alguno de los rasgos anteriores es una expresión fija, es decir, una locución.

Corpas Pastor³⁴ también ha dedicado una parte a la consideración de este problema en su apartado sobre locuciones. Esta confusión entre palabras compuestas, ‘unidades plurilexemáticas’ y las locuciones, se debe a las similitudes que ambas unidades comparten: ambos tipos constituyen entidades denominativas para referentes concretos o abstractos, que cubren una laguna en el sistema denotativo de la lengua. La autora presenta cuatro criterios que han sido esgrimidos por diferentes autores para separar un fenómeno del otro. Estos criterios son considerados por ella bastante discutibles, ya que en muchas situaciones, ambos tipos de unidades los comparten. Los criterios son: 1. Cohesión semántica: ambas unidades la presentan; 2. Criterio acentual: algunos estudiosos han negado que exista una regla que determine la unión acentual de los compuestos y muchos de ellos presentan patrones diferentes; 3. Cohesión morfosintáctica: ni los compuestos ni las locuciones permiten modificaciones parciales de sus elementos, excepto las modificaciones de las locuciones verbales al ser conjugadas, como *la suerte está*

³² (1921, cap. II)

³³ Citado por Zuluaga, Op. Cit

³⁴ Citado por Corpas Pastor, 1996, p. 91

echada o la suerte estaba echada 4. Criterio ortográfico: este criterio ha sido empleado por la filología española, pero los ejemplos utilizados para compuestos se escriben juntos.

Como podemos observar es una delimitación poco sencilla en la que decidimos inclinarnos por los argumentos de Zuluaga y considerar entonces, a pesar de que ambas puedan presentar la misma estructura formal y puedan poseer el mismo estatus funcional en la frase, el compuesto es un signo regular formado con procedimientos morfo-sintácticos y semánticos sistemáticos. La locución es en cambio, un signo irregular, aislado de todo paradigma de creación léxica.

1.3.1.1 Tipos de locución

• Locuciones nominales. (loc. nom.)

Son las que presentan el valor categorial de sustantivos. Suelen estar compuestas por sustantivo + adjetivo o por sustantivo + preposición + sustantivo. Algunas de las locuciones que hemos recogido en el corpus y que corresponden a esta clasificación son:

- . *Carne de cañón*: “soldado”
- . *Cartas marcada*: “engaño”
- . *Golpe de gracia*: “ tiro mortal”
- . *Círculo vicioso*: “situación repetitiva”

. *Lágrimas de cocodrilo*: “dolor inexistente”

. *Callejón sin salida*: “conflicto sin solución.

Dentro de las locuciones nominales se incluyen también otros tipos de construcciones como: locuciones infinitivas (*cocer y cantar*); cláusulas sustantivadas (*el qué dirán*); expresiones deícticas carentes de otro significado léxico o con componentes únicos (*menda lerenda*)³⁵

• Locuciones adjetivas. (loc. adj.)

Este tipo de locuciones han sido denominadas por Casares locuciones adjetivales y por Zuluaga³⁶ adnominales. Son locuciones que desempeñan la función de modificar al nombre o a una frase nominal, es decir, que tienen la función del adjetivo ‘de atribución o predicación’. Suelen estar constituidas por un sintagma adjetivo compuesto básicamente por adjetivo (participio) + preposición + sustantivo, como *chapado a la antigua* (anticuado). Este grupo de expresiones encierra otros de U.F.F. señalados por Corpas Pastor³⁷ como las expresiones que indican comparaciones estereotipadas

³⁵ Corpas, Pastor, Op. Cit. P. 96

³⁶ Zuluaga, Op. Cit. P. 155

³⁷ Corpas, Pastor. Op. Cit. P. 97-98

de adjetivo + como + sustantivo: *fuerte como un toro* (muy fuerte), o adverbio + adjetivo + sustantivo: *más suave que la seda* (muy suave). Además incluye las expresiones formadas por un sintagma prepositivo (preposición de) y su término correspondiente, que funcionan como un elemento clausal: *de medio pelo* (de baja calidad), *de perros* (de ínfima clase), *de pelo en pecho* (vigoroso, varonil).

En nuestro corpus de análisis, encontramos algunas locuciones adjetivas:

- . *Sanos y salvos* “sin lesión, sin daño”
- . *De su vida* “el más importante”

• **Locuciones adverbiales. (loc. adv.)**

Se han descrito como sintagmas prepositivos que, por cuestiones de índole semántica o funcional, parecen tener relación con la categoría gramatical del adverbio³⁸. Funcionan entonces como modificadores del verbo.

Este grupo de expresiones es abundante y reúne diversos tipos de U.F.F. con estructuras sintácticas de diversa complejidad. Algunos de los ejemplos encontrados en nuestro corpus son:

- . *A pulso* “por esfuerzo propio”

³⁸ Corpas, Pastor. Op. Cit. P. 99

- . *A cara o sello* “librada a la suerte”
- . *Tarde o temprano* “alguna vez”
- . *Como Pedro por su casa* “sin autorización”

Corpas Pastor³⁹ incluye dentro de esta categoría las locuciones que están formadas por sintagmas sustantivos y que encontramos frecuentemente en García Márquez: *calle por calle*, *tarde por tarde*, *puerta por puerta*, *línea por línea*, *página por página*. Este tipo de expresión suele intensificar aquello que se realiza como si se hiciera detalladamente.

• **Locuciones verbales. (loc. verb.)**

Son el tipo de locución más frecuente en nuestro corpus y, como su nombre lo indica, expresan procesos o estados dichos sobre el sujeto. En su mayoría, tienen una estructura de verbo + objeto directo, como las siguientes:

- . *Poner las cartas sobre la mesa* “manifestar un propósito oculto”
- . *Pasar las verdes y las maduras* “sufrir las consecuencias grandes y pequeñas. *Poner las cosas en su sitio/lugar* “aclarar una confusión”
- . *Cantar las verdades en la cara* “hablar francamente al interlocutor”

³⁹ Ibid. P 101

.*Descabezar un sueño* “dormir brevemente”
 .*Echar margaritas a los cerdos* “dar algo que no se aprecia”
 .*Gastar pólvora en gallinazo* “esforzarse por algo sin importancia”
 .*Dar vueltas* “volver sobre algo una y otra vez”
 .*Perder los estribos* “perder el dominio de sí mismo”
 .*Sacar verdades con mentiras* “fingir interés para sacar algo reservado”
 .*Ser una piedra en el zapato* “motivo de perturbación”

Encontramos algunas locuciones verbales compuestas por verbo + complementos circunstanciales de diferentes tipos, como:

.*Ir al grano* “proceder sin preámbulos”
 .*Entrar por un oído y salir por el otro* “no prestar atención a lo que se dice”
 .*Salir con un chorro de babas* “contestar una tontería”

Encontramos también, algunas locuciones verbales fijas en su forma negativa y que suelen ser abundantes en la lengua, como:
 .*No decir esta boca es mía* “permanecer callado cuando no se debía”

.*No haber poder humano* “ser algo imposible de lograr”
 .*No tener un hoyo en donde caer muerto* “ser muy pobre, no tener nada”
 .*Ser incapaz de matar una mosca* “inofensivo”

Entre los componentes de estas locuciones verbales existe un elemento que funciona como determinación de tiempo, de persona, de número y de modo; al igual que el verbo, poseen morfemas que dan esa información.

Zuluaga⁴⁰ menciona ciertas expresiones que tienen el estatus de lexemas compuestos y equivalen o están muy cercanos a un verbo simple, son perífrasis verbales léxicas. No las considera locuciones ni U.F.F., sino colocaciones,⁴¹ algunos de estos compuestos son:

.*Tomar asiento*: “sentarse”
 .*Tomar una ducha*: “ ducharse”
 .*Tomar conciencia*: “concientizarse”
 .*Tomar nota*: “anotar”
 .*Poner precio*: “avaluar”
 .*Poner por escrito*: “escribir”
 .*Poner a prueba*: “probar”

1.3.2 Los enunciados fraseológicos

Son expresiones fijas equivalentes a un enunciado, es decir, que “corresponden a una oración

⁴⁰ Zuluaga, Op. Cit. P. 161-162

⁴¹ Ibit. P. 77

simple o compuesta, aunque también pueden constar de un sintagma o una mera palabra.”⁴². Los enunciados fraseológicos son unidades mínimas comunicativas con sentido propio. Zuluaga añade que los enunciados fraseológicos funcionan como secuencias autónomas de habla, lo que Bloomfield denominó ‘posición absoluta’ y Lyons ‘independencia distribucional’, que es considerada un rasgo propio de la oración.

1.3.2.1 Tipos de enunciados fraseológicos (fórmulas pragmáticas y paremias: refranes, wellerismos y dialogismos)

Los llamados enunciados formulísticos o, simplemente, fórmulas, presentan además de la fijación que hemos venido analizando, fijación de empleo en determinadas situaciones de la vida social. La llamamos fijación pragmática... Cada enunciado formulístico tiene un contexto fijo, una situación o evento de la vida interindividual, p. ej, encuentro, separación, cumpleaños, muerte, etc. En ese contexto tiene lugar un acto comunicativo ritualizado, p. ej, saludo, despedida, felicitación, etc. Que, si se realiza lingüísticamente se

lleva a cabo mediante el enunciado formulístico⁴³.

Existen diferentes clasificaciones de los enunciados fraseológicos que atienden a su estructura o a su significado, para nuestro análisis tomamos la clasificación a nivel de estructuración gramatical de sus componentes y el tipo de estructura constituida entre ellos como la clasificación más adecuada, entre las posibilidades de análisis que propone Zuluaga⁴⁴. En esta caracterización encontramos seis categorías:

- Los enunciados fraseológicos compuestos por una sola palabra, característicamente corresponde a las fórmulas pragmáticas, como:

Hola, adiós, chao, salud, etc. Si bien hemos definido anteriormente la unidad fraseológica como expresión compuesta por dos o más palabras, consideramos importante precisar que ciertas palabras aisladas presentan el funcionamiento propio de ciertas expresiones fijas como las que acabamos de ver.

- Los enunciados constituidos por un sintagma nominal,

⁴³ Zuluaga, Alberto. Fraseología española. Holtus et al (eds) Lexikon der romanistischen Linguistik, VI, 1, Tübingen, Niemeyer 1992. pp. 125 – 131

⁴⁴ Zuluaga, Alberto. . Introducción al estudio de las expresiones fijas. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester/ U.K.: Verlag Peter D. Lang. 1980. P. 194

⁴²Ibit. P. 191

característicamente corresponde a las fórmulas pragmáticas, como: *muchas gracias, buenas noches, feliz navidad*, etc.

- Los enunciados constituidos por una oración simple, nominal o verbal, frecuentemente en los refranes, por ejemplo:

- . *A ningún perro lo capan dos veces* (o su variante: *al perro no lo capan sino una vez*)

- . *Guerra avisada no mata soldado*

- Los enunciados constituidos por una oración gramatical compuesta, prototípica de los refranes:

- a. En coordinación:

- . *Cría cuervos y te sacarán los ojos*

- . *Haz el bien y no mires a quien*

- . *Divide y vencerás*

- . *Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo*

- b. En subordinación:

- . *Es mejor malo conocido que bueno por conocer*

- . *Lo que por agua viene por agua se va*

- . *Más vale un buen mal arreglo que un buen pleito*

- . *No hagas a otros lo que no quieres que hagan contigo*

- Los constituidos por una cita introducida por una oración con verbo

de expresión lingüística; este tipo de U.F.F. se ha denominado wellerismo:

- . *Dijo la zorra a las uvas: no están maduras*

- . *Dice Salomón: da vino a los que tienen amargo el corazón*

- . *Dice el doliente al sano: Dios te de salud hermano*

- Los que están constituidos por una oración interrogativa unida fraseológicamente a una respuesta. Este tipo de enunciados fijos se han denominado dialogismos, y en el discurso libre constituirían dos enunciados emitidos por dos interlocutores, pero la pregunta y la respuesta de un dialogismo funcionan como un solo enunciado emitido por un solo interlocutor, la pregunta en ellos tiene un carácter meramente retórico:

- . *¿Quién es tu amigo? Tu pariente en el mal*

- . *¿Quién te hace rico? El que te mantiene el pico*

- . *¿Qué se va a hacer cuando el almuerzo es yucas? Comerlas aunque estén malucas*

Los enunciados fraseológicos de los últimos cuatro tipos, es decir, los constituidos por una oración simple o compuesta, los wellerismos y los dialogismos, son conocidos con el nombre de paremias y son aceptados como verdades tradicionales de validez general, suelen ser anónimos y

este rasgo los diferencia de las citas en otros autores⁴⁵ (Corpas Pastor, 1996).

Corpas Pastor⁴⁶ establece cinco características definitorias del refrán: lexicalización, autonomía sintáctica y textual, valor de verdad general y carácter anónimo. Arnaud⁴⁷ establece otras características que es conveniente mencionar: significado metafórico, particularidades fónicas, anomalías sintácticas o estructuras sintácticas particulares en las que los miembros mantienen relaciones precisas, carácter tradicional y propósito didáctico o dogmático. En un refrán como: *nunca digas de esa agua no beberé* observamos un significado figurado donde el elemento agua y no beber se presentan metaforizados, además de tener una estructura sintáctica muy particular en la que se acuñó la expresión con una aparente falta de concordancia en la persona verbal: no escuchamos *nunca digas de esa agua no beberás*.

Las citas célebres

Las citas son paremias que tienen el valor de verdad general, pero a diferencia de los refranes, no poseen un carácter anónimo, su origen es

conocido y suelen presentar un significado denotativo o de carácter literal. Estas tienen orígenes variados, algunas proceden de la literatura, como: *verde que te quiero verde* (F. García Lorca); *la vida es un sueño* (P. Calderón de la Barca); *mi reino por un caballo* (W. Shakespeare, Richard III), etc.

Otras provienen de fragmentos extraídos de la Biblia, como: *es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que el que un rico entre al reino de los cielos* (evangelio de Mateo Mt. 19, 24); *Dios creo al hombre a su imagen y semejanza* (Antiguo Testamento. Génesis, 1:27); *no hay nada nuevo bajo el sol* (Antiguo Testamento. Eclesiastés, 1:9); *no juzgues y no serás juzgado* (Nuevo Testamento, evangelio según San Mateo, 7: 1), etc.

Otros citas son afirmaciones atribuidas a personajes famosos, como: *dadme un punto de apoyo y moveré el mundo* (Arquímedes); *si Dios no existiera, sería necesario inventarlo* (Voltaire); *la religión es el opio del pueblo* (Karl Marx), etc. Las hay también que son los fragmentos de autores clásicos, como: *el hombre es un lobo para el hombre* (Plauto, Asiriaria); *pienso, luego existo* (Descartes); *el hombre es un animal político* (Aristóteles), etc.

⁴⁵ Corpas, Pastor. Op. Cit

⁴⁶ Ibit. P. 148

⁴⁷ Arnaud, P.J.L. Reflexions sur le proverb. En Cahiers de Lexicologie, N° 59, 1991, pp. 5 – 27.

Para que un fragmento con carácter de enunciado extraído de una fuente conocida, se convierta en una cita, es necesario que tal unidad sea “popular” o “familiar”, es decir que presente un grado considerable de institucionalización⁴⁸. Este tipo de citas han recibido el nombre de frases célebres y las consideramos para nuestro trabajo dentro de la categoría de paremias.

1.4 Las funciones de las U.F.F.

Las U.F.F. que abordaremos y que hemos definido hasta ahora (enunciados fraseológicos y locuciones) desempeñan unas funciones en los textos en los que son utilizadas, es decir, que las expresiones fijas contribuyen al sentido de éstos de diferentes formas. Estas funciones a las que nos referiremos, las ha abordado Zuluaga⁴⁹ en su artículo “*Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios*”:

1.4.1 La primera función textual que resulta común a todas las U.F.F. o fraseologismos, es su función básica o a la que Zuluaga denominó **función fraseológica**: “...consiste en facilitar y

simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la percepción por parte del oyente...”⁵⁰(. El término de simplificación se refiere a la facilitación de la codificación y la comprensión del mensaje. Veamos el siguiente ejemplode *El Otoño del patriarca*:

... vivía a merced de once atarvanes de saco y corbata que se pasaban el día haciendo maromas japonesas, movían un aparato de focos verdes y colorados que se encienden y se apagan cuando alguien tiene un arma en un círculo de cincuenta metros, y andamos por la calle como fugitivos en siete automóviles iguales que cambiaban de lugar adelantándose unos a otros en el camino de modo que ni yo mismo sé en cuál es el que voy, qué carajo, **un gasto inútil de pólvora en gallinazos** porque él había apartado los visillos para ver las calles al cabo de tantos años de encierro y vio que nadie se inmutaba con el paso sigiloso de las limusinas fúnebres de la caravana presidencial...⁵¹

En este caso vemos que utilizar una U.F.F. es un recurso fácil y

⁴⁸ Corpas pastor. Op. Cit. P. 146

⁴⁹ Zuluaga, Alberto. Sobre funciones de fraseologismos en textos literarios. Lingüística y literatura, N° 31, pp. 49 – 63. 1997

⁵⁰ Zuluaga, Alberto. . Introducción al estudio de las expresiones fijas. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester/ U.K.: Verlag Peter D. Lang. 1980. P. 50

⁵¹ (García Márquez, (2003 [1975]), p.334)

seguro para el escritor, la expresión *gastar pólvora en gallinazo* significa que se hacen muchos esfuerzos por algo que tiene poca importancia para ese pueblo, como la movilización de toda una caravana y unas medidas de seguridad para un personaje que a nadie le interesa, es como *gastar pólvora en gallinazo*. Utilizar la expresión fija economiza el esfuerzo del escritor y además asegura la comprensión de sus lectores del mensaje que quiere transmitir. La U.F.F. describe a la perfección la posición del pueblo indiferente con respecto a su gobernante.

Esta primera función inherente a todas las expresiones fijas está relacionada con el concepto de la lingüística textual sobre el rendimiento o la eficiencia. Según Beaugrande y Dressler “La eficiencia de un texto depende del menor grado posible del despliegue de elementos y de esfuerzo por parte de los interlocutores en el uso del texto.”⁵²

Que esta función básica sea común a todas las U.F.F. se explica por los siguientes rasgos definitorios de estas expresiones:

- **Institucionalización o fijación en la norma lingüística social:** quiere decir que las UF, como tales, deben ser del dominio colectivo

de la comunidad de hablantes...⁵³. Como la expresión fija ya está acuñada y es reconocida por la comunidad, su mensaje es aceptado sin mayores cuestionamientos racionales, porque al fin y al cabo es una afirmación que sabemos que tiene mucha verdad, como en: *dime con quién andas y te diré quién eres* sabemos y aceptamos que las personas con las que nos relacionamos nos definen y le dicen a los demás en qué asuntos estamos o en qué conductas, si tenemos amigos no recomendables o de integridad poco comprobada es posible que nosotros mismos tampoco lo seamos o que no nos importe que nuestro amigo sea social, legal o éticamente incorrecto. La sociedad nos juzgará debido a las relaciones personales que tengamos y es una verdad que los individuos hemos experimentado y conocemos.

- **Las U.F.F. presentan un sentido nuevo:** “La segunda propiedad que incide en la función fraseológica es la de que estas presentan un sentido nuevo cada vez que se emplean en el discurso; es decir, que funcionan siempre para decir cosas, al menos en parte, nuevas.”⁵⁴. En un refrán como *a un perro no lo capan dos veces* (enseña

⁵² Citado por Zuluaga, 1997, p.51

⁵³ Zuluaga, Op. Cit. 1980. P. 51

⁵⁴ Ibit. P. 52

que una sola experiencia sirve para aprender la lección. (RA)) encontramos una expresión que tiene sentido completo en sí misma, pero que normalmente se emplea dentro de otros textos y cada vez que aparece así produce diferentes efectos de sentido, como: argumentación, ironía, burla, exhortación, etc. Generalmente, cuando estamos frente a otros tipos de textos fijos o repetidos como: las adivinanzas, rimas infantiles, chistes, nos encontramos con que se repiten cada vez para decir lo mismo y con la misma función comunicativa, esto nos permite ver la diferencia entre las expresiones fijas y otros textos fijos.

- **La brevedad:** las U.F.F. son cortas por definición. Tienen una enorme economía, como vimos en el ejemplo anterior con la expresión fija de *gastar pólvora en gallinazo*, ya que utilizar esta locución es más breve que describir la situación completa de la caravana política y el interés que muestra el pueblo frente a su gobernante.

1.4.2 La segunda función textual de las U.F.F. es **lafunción connotativa**“...o evocación que tienen las UF por las marcas diasistemáticas. Estas, al ser empleadas fuera de su medio propio, lo evocan.”⁵⁵Estas marcas dan

información sobre una región, un nivel sociocultural o un ambiente determinado y hacen parte del contenido del signo como información indirecta o adicional. Por ejemplo, encontramos una expresión como *importar un bleo* (cosa insignificante de poco o ningún valor)⁵⁶ que es utilizada por los hablantes españoles, pero encontramos *importar un chorizo* que es equivalente a la expresión ibérica, sólo que se utiliza en Colombia y Venezuela. Cuando se utiliza fuera del país, suministra indirectamente información de que quien la emplea es colombiano o aprendió español con colombianos.

1.4.3 La función icónica: “Se entiende como inherente a una clase de UF... Ésta consiste en presentar un contenido mediante una imagen concreta del orden visual.”⁵⁷. La mayoría de expresiones fijas idiomáticas o semiidiomáticas constan de imágenes, como lo afirma el autor. En una expresión fija como: *abrir las puertas de o cría cuervos y te sacarán los ojos*, se activan dos sistemas de decodificación, Zuluaga menciona la teoría de la decodificación dual en la en el empleo de informaciones lingüísticas y no lingüísticas participan dos sistemas diferentes:

⁵⁵Ibit. P. 53

⁵⁶ D.R.A.E.

⁵⁷Zuluaga.Op. Cit. 1997. P. 54

uno verbal y otro icónico, ya que hay dos tipos de información: la imagen y el texto, que son recibidos por la mente a través de éstos dos sistemas distintos, lo que genera “una codificación dual” por parte del receptor. Esta forma de recepción doble permite que el mensaje sea comprendido y retenido con mayor rapidez y seguridad. Las imágenes permiten elaborar y concentrar mayor cantidad de información. Veamos el ejemplo anterior, de *Cien años de soledad* en contexto:

Agradecido con la hospitalidad de Aureliano Segundo, el señor Brown le *abrió* a Meme *las puertas de su casa* y la invitó a los bailes de los sábados, que eran los únicos en que los gringos alternaban con los nativos⁵⁸.

En esta U.F.F. la imagen visual de las puertas abiertas del lugar privado por excelencia evoca la apertura de un extraño a la familia, se le da una bienvenida que no se traduce en una acción literal, pero que deja claro la respuesta positiva del señor Brown hacia Meme. Es importante añadir que los efectos de las imágenes no son necesariamente conscientes, en esto se basa la publicidad subliminal, imágenes que pueden llegar al subconsciente sin

haber sido percibidas conscientemente por el sujeto.

1.4.4 La función lúdico – poética: es la función que se refiere a los procedimientos fono- estilísticos como la aliteración, rimas, consonancias, asonancias, gradaciones silábicas y repeticiones, etc. que están presentes en la gran mayoría de las U.F.F. en mayor o menor grado. Estos procedimientos le dan a la expresión un rasgo característico que, como veremos más adelante, lo acerca al lenguaje poético. Cuando una U.F.F. ha sido conformada por dichos procedimientos, le confiere al texto un toque de gracia o de humor, que es en lo que consiste esta función precisamente.

En realidad ciertos procedimientos de la configuración de la forma (ritmos, rimas, aliteraciones, gradaciones, paronomasias, simetrías, paralelismos), aunque no constituyen por sí mismos poesía, sí confieren al texto carácter creativo y lúdico, llaman la atención sobre la forma de la expresión misma, además de otorgarle compacidad y eficacia⁵⁹.

Los recursos estéticos o poéticos que hemos mencionado, pueden llegar a jugar un papel muy importante en la

⁵⁸ (García Márquez, 1967, p. 267)

⁵⁹ Zuluaga, Alberto. La Expresión fija como título. Conferencia plenaria del Congreso Internacional de Fraseología, en Santiago de Compostela, septiembre 25- 30. 2006, p.3

eficacia pragmática de varios tipos de textos. Es evidente que mucha propaganda política o comercial deben su éxito a la utilización de estos recursos, por ejemplo una campaña publicitaria que quedó en nuestra memoria de consumidores, en Colombia, fue la de ‘Margarina la fina’ con un estribillo inolvidable: “La Fina, la margarina, la preferida en la mesa y cocina...” donde es evidente el recurso de la rima, o la publicidad de unas toallas higiénicas con repetición de palabras: “para nosotras, nosotras” o “Mexana una costumbre sana” con paronomasia. En este tipo de propaganda comercial (eslogan) observamos que los recursos poéticos son bastante útiles para generar recordación de un producto en el consumidor, generar simpatía, complicidad o impacto. El análisis de U.F.F. desde este punto de vista permite explicar en gran medida el fenómeno de la fijación como lo afirma Zuluaga⁶⁰

Encontramos expresiones fijas con aliteración, como:

- . Sanos y salvos
- . Carne de cañón
- . Poner la primera piedra

Expresiones fijas con rima consonante, como:

- . Mal de muchos consuelo de tontos
- . Juntos, pero no revueltos
- . Más es la bulla que las cabuyas

Expresiones fijas con rima asonante, como:

- . Cría cuervos y te sacarán los ojos
- . Más vale un mal acuerdo que un buen pleito
- . Cartas marcadas
- . Círculo vicioso
- . Torcerle el cuello al cisne
- . Borrar con el codo lo que se hace con la mano

Expresiones fijas con figura paronomástica, como:

- . Del dicho al hecho hay mucho trecho
- . Más es la bulla que las cabuyas

Expresiones fijas con disposición rítmica, como:

- . Dicho y hecho
- . Cara o sello
- . De carne y hueso
- . En cuerpo y alma

Expresiones fijas con gradación silábica, como:

- . A mano armada
- . Común y corriente
- . Reina y señora

Expresiones fijas con repetición de fonemas o de palabras, como:

- . Sin Dios y sin ley

⁶⁰ Zuluaga, Op. Cit. 1980. P. 116

- . Donde pone el ojo pone la bala
- . Lo que por agua viene por agua se va
- . Página por página
- . Calle por calle
- . Casa por casa

La rima que se aprecia en los ejemplos **b**, con rima consonante y **c**, con rima asonante, remite a algo ya percibido antes y ejerce un papel mayor en la cohesión y la fijación de la expresión. Cuando observamos la aliteración en el listado **a**, con aliteración podemos comprobar que el segundo elemento aliterado llama la atención sobre el primero, lo cual refuerza el vínculo entre ambos. En los ejemplos de la lista **d**, de figura paronomástica, encontramos que el segundo componente no repite sino que incluye totalmente al primer componente, lo que genera una cohesión entre ambos términos que amarra la expresión en una unidad y fortalece también su fijación. En los ejemplos de la lista **e** tenemos estructuras binarias rítmicas en las que se crea una secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas que transforma la expresión en una unidad compacta no interrumpida. En los ejemplos de las listas **f**, de gradación silábica y **d**, de figura paronomástica, podemos ver también tendencias rítmicas, como en la gradación silábica ascendente en la que el componente monosilábico precede al

bisílabo o al trisílabo, y el bisílabo al trisílabo, etc. En el listado **g** observamos repeticiones fónicas que ayudan notablemente a establecer vínculos de cohesión entre palabras mucho más estrechos y fijos.

Todos los procesos que hemos visto constituyen un apoyo eficaz de la memoria, ya que la brevedad y la rima permiten que un texto corto sea fácilmente memorizable e incluso puedan llegar a imponerse en la memoria. Así se explica la función estructurante y conservadora de dichas figuras fónicas.

Con frecuencia podemos encontrar varios de los procedimientos de configuración fónica señalados anteriormente en una sola expresión fija, como en la U.F.F.: *donde pone el ojo pone la bala* en la que observamos repetición de palabras, gradación silábica y estructura bímembre, además de la activación de una imagen visual que relaciona la precisión del ojo y el tamaño del proyectil. En estos casos se interceptan entre sí varios sistemas o procedimientos comunicativos (textual, visual, poético) que generan más información al estar juntos que en su desempeño individual, este es un rasgo fundamental del arte, como lo afirma Lotman “La ciencia descriptiva y la poética descriptiva, parten de la

noción de la construcción artística como la suma mecánica de una serie de procedimientos que existen de un modo diferente.”⁶¹.

En el ejemplo anterior (*donde pone el ojo pone la bala*), observamos elementos del significado textual junto a elementos del plano estético que consolidan la expresión, separarlos es realizar una interpretación incompleta y que deja por fuera componentes que hacen de este tipo de unidades enunciados particulares y diferentes a los que componen la cadena del discurso libre.

A. Sechehaye

⁶¹Lotmann, Yuri. La estructura del texto artístico. París: Gallimard. . 1982 [1970]. P. 124

Trabajos citados

- Arnaud, P.J.L. (1991). *Reflexions sur le proverb*. En Cahiers de Lexicologie, N° 59, pp. 5 – 27.
- Arora, Sh. (2000). Paremiología hispanoamericana: ¿Un campo en peligro de extinción?. Paremia, N° 9, pp. 35 – 42.
- Bréal, M. (1897 [1924]). *Essai de Sémantique*. París: Hachett.
- Beristáin, H. (1987) *imponer la gracia: Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Niño*. Universidad Autónoma de México. Pp. 7 -43.
- Bally, Ch. (1909 [1951]). *Traité de stylistiquefrancaise*, vol 1. París: LibraireKlincksieck.
- Bolinger, D.L. (1975 [1968]). *Aspects of language*, 2° ed. New York: Harcourt.
- Bousoño, C. (1966). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Carneado, Z.W y Tristá-Pérez, A.M. (1985). *Estudios de fraseología. La Habana: Academia de ciencias de Cuba*.
- Casares, J. (1992 [1950]). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: C.S.I.C.
- Carter, R. (1989 [1987]). *Vocabulary: Applied linguistic perspectives*. Londres: Allen and Umwin.
- Corpas, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Lotmann, Y. (1982 [1970]). *La estructura del texto artístico*. París: Gallimard.
- Coseriu, E. (1964 – 66). *Structurelexicale et enseignement du vocabulaire, en actes du Premier Colloque International de LinguistiqueAppliquee*, Nancy. Pp. 175 – 267.
- Cowie, A.P.(1985). Collocational dictionaries – a Comparative View, ponencia presentada a “The Anglo- Soviet English Studies Seminar. Manchester.
- Gabelentz, G. (1901 [1969]). *Die sprachwissenschaft, ihreaufgabenmethoden und bisherigenergebnisse*.(Durchgesehenernachdruck der zwetenAuflage von 1901), TBL.
- García, M. (1985 [1967]). Cien años de soledad. Bogotá: Oveja Negra.
- Garcia-Page, M. (1986 [1992]). *La ruptura del discurso repetido en poesía*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Pp. 231 – 244.
- Gréciano, G. (1987). *Idiom und SprachspielerischeTextkonstitution*. En J. Korhonen (ed.). pp. 193 – 206.
- Greimas, A.J. (1960). *Idiotismes, proverber, Dictons, en Cahiers de Lexicologie*, Vol.2, pp. 41 – 61.
- Hasan, R. (1987). The *grammariam’s dream: ñlexis as a most delicate grammar*, en M.A.K. Halliday y J. Fawcett (eds), pp. 184 – 211.
- Jakobson, R y Halle, M. (1956). *Fundamentals of language*. Mouton, The Hague.
- Lyons, J. (1968). *Introduction to theoretical linguistics*. Cambridge: Univ. Press.
- Martínez, M. J. (1991). *Fraseología y diccionarios modernos del español*, en Voz y Letra II/I. pp. 117- 126.
- Martínez, M. F. (2003). Modificaciones fraseológicas y tipología textual: Los textos publicitarios. Paremia, N° 12, pp. 97 – 106.

- Martínez López, J. A. (1996). *La Fraseología del español. Acercamiento morfosintáctico, semántico y pragmático*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- Mel'čuk, I.A. (1960). *O terminach 'ustojcivost' i 'idiomaticnost'*, en *Voprosy jazykoznanija*, 4. Pp. 73 – 80.
- Moon, R. (1992). *Textual Aspects of fixed expressions in Learner's Dictionaries*. En P. Arnaud y H. Béjoint (eds). Pp. 13- 27.
- Zuluaga, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt a.M., Bern, Cirencester/ U.K.: Verlag Peter D. Lang.
- --- (1992). *Fraseología española*. Holtus et al (eds) *Lexikon der romanistischen Linguistik*, VI, 1, Tübingen, Niemeyer, pp. 125 – 131.
- ___ (1997). *Sobre funciones de fraseologismos en textos literarios*. *Lingüística y literatura*, N° 31, pp. 49 – 63.
- ---- (2002). “*Los enlaces frecuentes*” de María Moliner. Observaciones sobre las llamadas colocaciones. En *LEEA* xxiv/1 (2002)
- ---- (2006). *La Expresión fija como título*. Conferencia plenaria del Congreso Internacional de Fraseología, en Santiago de Compostela, septiembre 25- 30.
- Paul, H. (1880 [1960]). *Prinzipiender sprachgeschichte*. Auflage.
- Reyne, C. (1997). *Algunas consideraciones sobre los falsos refranes en español*. *Paremia*, N° 6, Pp. 531- 535.
- Ruiz, G. L. (1997). *Relevancia y fraseología: La desautomatización en la conversación coloquial*. *Español Actual*, N° 68, pp. 21 – 30.
- Sechehaye, A. (1981). *Aspectos de la fijación fraseológica*, tomo II. Madrid: Gredos.
- Sklovski, V. (1969). *Die Kunstalsverfahren*. (original 1919). En Stempel, W. D. (ed.), *Texte der Russischen Formalisten*, B.I. München, Fink. Pp. 3 – 36.
- Wotjak, B. (1989). *Ansatz eines modular-integrativen Beschreibungsmodells für Verbale Phaseolexeme (PL)*. En G. Gréciano (ed.). pp 459 – 467.
- Wissemann, H. (1960- 61). *Das Wortgruppenlexem und seine lexikographische Erfassung*. En *Indogermanische Forschungen* LXVI, pp. 225- 258.

