

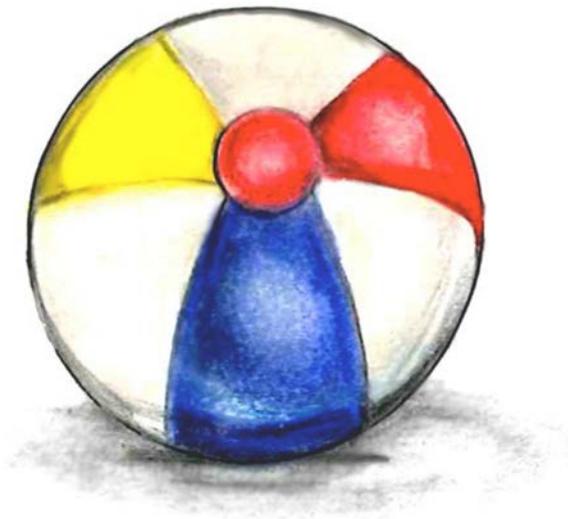
SEMIOSFERA

Convergencias y divergencias culturales

Segunda época. 2013

Número 1

Julio de 2013



Universidad Carlos III de Madrid
Facultad de Humanidades y Documentación
Departamento de Humanidades: Historia,
Geografía y Arte

SEMIOSFERA

Convergencias y divergencias culturales Segunda época. 2013

SEMIOSFERA es el órgano de expresión del grupo de estudios de la Herencia Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid. Su campo de estudio es el de los estudios de la cultura, el ámbito de la producción humana en el contexto de la historia, las tradiciones y el patrimonio tangible e intangible. Será una revista con periodicidad semestral. La revista está adscrita al Departamento de Historia, Geografía y Arte.

DIRECTOR: Jorge Urrutia Gómez

SUBDIRECTOR: Marcelo Frías Núñez

DIRECTOR DEPARTAMENTO:
Ángel Bahamonde Magro

SECRETARÍA DE REDACCIÓN, EDICIÓN Y DISEÑO:
Andrea Paola Alarcón Núñez
Jesús Miguel del Valle Vélez
semiosfera@uc3m.es

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Universidad Carlos III de Madrid

Jaime Alvar Ezquerro

Ángel Bahamonde Magro

Francisco L. Lisi Bereterbide

Guillermo Morales Matos

José Luís de la Nuez

Antonio Rodríguez de las Heras

Instituto Caro y Cuervo, Bogotá

Genoveva Iriarte Esquerro

CONSEJO ASESOR:

Paolo Amalfitano,
Università di Napoli "L'Orientale".
Pedro Barcia,
Academia Argentina de Letras.
Helena Buescu,
Universidade de Lisboa.
Zoraida Carandell,
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
Francesco Casetti,
Yale University.
Rosa de Diego,
Universidad del País Vasco.
María Pilar Diezhandino Nieto,
Universidad Carlos III de Madrid
Marie Franco,
Université Paris III.
Juan Pablo Fusi,
Universidad Complutense.
Ilia Galán,
Universidad Carlos III de Madrid.
Andrés Galera Gómez,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
Cecilia García Huidobro Mac Auliffe,
Universidad Diego Portales, Chile.
Floriana di Gesu,
Università degli studi di Palermo.
Jesús González Requena,
Universidad Complutense.

Virginia Guarinos,
Universidad de Sevilla.
Eric Hamraoui,
Conservatoire National des Arts et Métiers,
Francia.
Lu Jingsheng,
Universidad de estudios internacionales de
Shanghái.
François Jost,
Université Paris III.
Oni Kwu,
Universidad de Korea
Mercedes López Baralt,
Universidad Puerto Rico.
Ángel López de García,
Universidad de Valencia.
Francisco Marcos Marín,
University of Texas, San Antonio.
Jesús A. Martínez Martín,
Universidad Complutense.
Manuel Núñez Asencio,
Academia Dominicana de la Lengua.
César Oliva,
Universidad de Murcia.
José Manuel Palacio Arranz,
Universidad Carlos III de Madrid.
Héctor Perea,
Universidad Autónoma de México.
Karen Poe,
Universidad de Costa Rica.

Carlos Reis,
Universidade de Coimbra.
Jesús Sánchez Lobato,
Universidad Complutense.
Domingo Sánchez Mesa,
Universidad de Granada.
Antonio Sánchez Trigueros,
Universidad de Granada.
María José Suárez Martínez,
Museo Nacional de Cerámica, España.
Luis Thenon,
Université Laval, Canadá.
Dolores Thion,
Université de Pau et des Pays de l'Adour,
Francia.
Manuel Ángel Vázquez Medel,
Universidad de Sevilla.
José Luis Vega,
Universidad Puerto Rico.
Dario Villanueva,
Universidad de Santiago de Compostela.
Birgit Wagner,
Universität Wien, Austria.
Carolina Zanabria,
Universidad de Costa Rica.
Santos Zunzunegui Diez,
Universidad del País Vasco.
Dulce Zúñiga,
Universidad de Guadalajara, México.

SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N.º1
www.uc3m.es/semiosfera

ÍNDICE

5

Jorge Urrutia Gómez:
Prólogo

Francisco A. Marcos-Marín:
*El arte rupestre del suroeste de Tejas
como fuente para el estudio de contactos
lingüísticos*

7

39

Pedro Valiente:
*Cultura Audiovisual Para el desarrollo
internacional*

Nelson Gabriel Rodríguez Avilez:
*At war with normality. drag kings:
when the centre becomes "the other" and
the otherway round*

46

57

María Dolores Picazo:
Autobiografía y erotismo en Michel Leiris

Farris Anderson:
*El metateatro de Miguel Mibura:
Tres sombreros de copa*

72

SEMIOSFERA

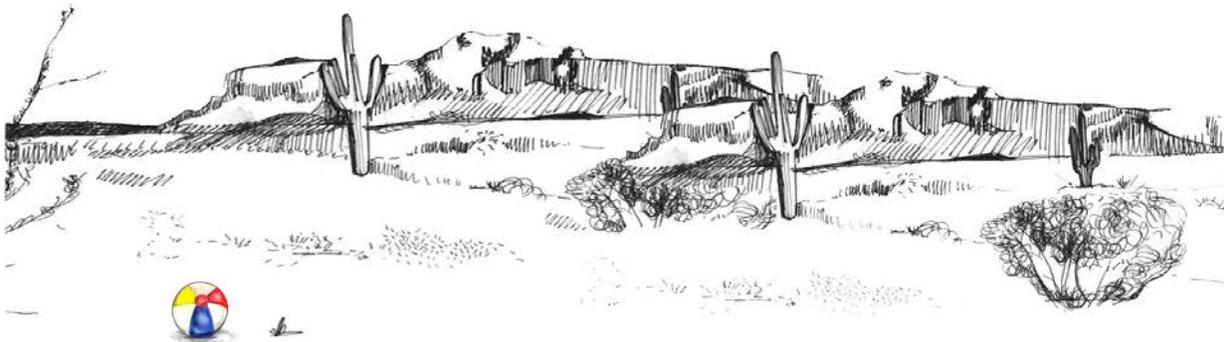
Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

Pan Qiyuxing:
*Permanencia y transformación de las fiestas
tradicionales en Sueño en el pabellón rojo*

89

121

Textos Olvidados
José Vasconcelos:
El genio americano



SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera



SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

PRÓLOGO

Entre los años 1994 y 1998 la Universidad Carlos III de Madrid, a través de su Instituto de Cultura y Tecnologías ‘Miguel de Unamuno’, publicó una revista que tuvo un eco inhabitual para una publicación universitaria. Se llamaba *Semiosfera* y, aunque llevase por subtítulo “Humanidades y tecnologías”, tenía cierto emparentamiento con la revista *Discurso*, que se publicó en Sevilla, y sigue apareciendo irregularmente, auspiciada por la Asociación Andaluza de Semiótica.

Los distintos avatares por los que todo pasa a lo largo de la vida, y pese a la importancia de lo publicado en aquella primera época de *Semiosfera* (que hoy puede verse íntegramente en la red <http://earchivo.uc3m.es/handle/10016/6600>), hicieron que la revista dejase de salir. La muerte tan prematura y dolorosa de Coronada Pichardo, que era responsable de la secretaría, la marcha del Prof. Jenaro Talens a la Universidad de Ginebra, y la de Jorge Urrutia, que firma estas líneas justificatorias, primero a la dirección del Instituto Cervantes en Lisboa, y luego al

cuerpo directivo en Madrid de esa institución del Estado, con los numerosos viajes por el mundo que conllevaba, acabaron por imposibilitar la publicación.

Hoy vuelve *Semiosfera*, aunque siendo la misma revista no puede ser la misma. Debe adaptarse a las nuevas circunstancias administrativas, olvidando la imprenta e instalándose en la red. También a las nuevas corrientes del trabajo investigador, tomando posición en los problemas de la globalización y de nuestra cultura en las tensiones que aquélla produce. Ya no es necesario subrayar la importancia de las tecnologías en su relación con las humanidades, porque es cosa generalmente admitida, de ahí que ahora se subtitule *convergencias y divergencias culturales*. Las humanidades, las tecnologías, la comunicación en sus distintas manifestaciones, desde visiones no exclusivamente ligadas a un único punto de vista ni a una metodología unidireccional, tendrán acogida. No podemos olvidar que si los límites nacionales se han desgarrado para la cultura, un nuevo concepto

cultural, que falsamente se pretende neutro y desideologizado, busca imponerse sin patria ni territorio. En esa dialéctica se instala *Semiosfera*, no para buscar construir desde ruinas, sino con el deseo de encontrar un territorio para la reflexión coherente.

La globalización cultural es un trasvase de la teoría económica de Milton Friedman desde la economía a la cultura. Parte de la idea del no intervencionismo absoluto. La participación de los individuos sería libre y voluntaria, basándose sólo en las leyes del mercado. Esa libertad ajena a cualquier planificación, autorregularía el mercado cultural. Es, pues, producto de confundir democratización de la cultura con su comprensión, la mercantilización, la obsesión por lo políticamente correcto y la pérdida de importancia de lo sagrado. Pero esa teoría, a mi entender ya muy peligrosa para la cultura tal y como la ha conocido la humanidad hasta ahora, ni siquiera sigue

sus propios principios, ya que se ha convertido en una poderosa máquina ideológica.

La nueva *Semiosfera* se instala en ese panorama movedizo y buscará las lianas a las que asirse para no ser engullida por los lodos donde medio nadan, medio se arrastran, caimanes disfrazados de nuevos teóricos. Buscará afianzarse en una cultura hispánica, y no sólo española, que no olvide los retos, generosos o peligrosos, como todos los retos, que el mundo actual presenta. Un grupo de jóvenes investigadores ligados al Tercer Ciclo de los estudios universitarios de la Universidad Carlos III y, de modo muy directo, a su Máster en Herencia Cultural, aportan el entusiasmo que la empresa exige. Con ellos otros seguimos el camino.

La revista los saluda y, al verlos penetrar entre sus páginas, les dice:

–“Bienvenidos”.

Jorge Urrutia Gómez



SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

FRANCISCO A. MARCOS-
MARÍN:

*El arte rupestre del suroeste
de Tejas como fuente para el
estudio de contactos
lingüísticos*



7

Resumen: Este estudio se orienta a un caso concreto: el proceso de introducción de la lengua española castellana en el Oeste de Tejas. Se añade una fuente externa específica, que estudiaba la arqueología; pero no había recibido consideración lingüística directa: el *arte rupestre*. Constituye éste una aportación semiológica muy interesante, dada la excepcional calidad del arte rupestre del suroeste de los Estados Unidos. Además de lo que aportan a otras ciencias, las pinturas rupestres admiten una interpretación etnolingüística y ayudan a deshacer la madeja de la compleja relación que se establece entre las lenguas indoamericanas y las lenguas indoeuropeas, tras la llegada de los conquistadores y pobladores sucesivos. Tras los planteamientos conceptuales, metodológicos y generales, el estudio concluye con dos análisis de ejemplos concretos de figuras “humanas” en pinturas rupestres históricas del suroeste de Tejas: Rattlesnake Canyon y Vaquero Alcove.

Palabras clave: Arte rupestre, español, lenguas indoamericanas, Lingüística externa, Tejas.

Abstract: This contribution is oriented towards the process of introduction of Spanish in the Texas Southwest. It includes an explicit external source, previously studied by Archeology, without previous linguistic analysis though: Rock-Art. The extreme importance of Southwest Rock-Art adds a very interesting semiological construction. Rock-Art paintings are crucial for other sciences. Furthermore, they admit an ethnolinguistic interpretation and help untie the knot which links Amerindian and Indo-European languages after the arrival of the conquistadores and the subsequent population. Following the general, conceptual and methodological foundations, the study concludes with the analysis of two concrete examples of human figures in two Texas Southwest Historic Rock-Art sites: Rattlesnake Canyon and Vaquero Alcove.

Keywords: Amerindian languages, External Linguistics, Rock Art, Spanish, Texas.

SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

EL ARTE RUPESTRE DEL SUROESTE DE TEJAS COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE CONTACTOS LINGÜÍSTICOS

FRANCISCO A. MARCOS-MARÍN

The University of Texas at San Antonio

Fecha de recibido: 09/01/2013

Fecha de aceptado: 01/02/2013

8

Introducción

El acercamiento a la historia de América desde la perspectiva del lingüista es menos común que el que se produce desde las del arqueólogo, el historiador (de las sociedades, las culturas o el arte) o el etnólogo. En general, el lingüista está interesado principalmente por las estructuras del lenguaje, es decir, por la gramática y el léxico. No suele ocuparse, salvo para confirmar algunas hipótesis, de la mayor parte de lo que las otras ciencias aportan. Para este estudio se quiere recuperar el sentido propio de la palabra *filólogo*, mediante el interés por el concepto, el *logos*, más que por la categoría gramatical, el morfema o el sintagma. El *logos*, el concepto, nos dice que el hombre es un ser histórico, una de cuyas dimensiones esenciales es el tiempo: es, como dijo el filósofo alemán Heidegger, un ser en el tiempo y es, sobre todo, un ser en sus dimensiones. Espacio, lenguaje, sociedad y tiempo definen los límites del concepto de hombre. Los cuatro se unen en la tarea filológica, pero no de la misma manera.

Las lenguas no están codificadas en el cerebro de manera ni remotamente parecida a como las codifican los gramáticos o lingüistas en sus libros. Una gramática no es una representación mental de una lengua, no es sino el resultado de utilizar la lengua para estudiar o, lo que es lo mismo, categorizar la lengua. A eso es a lo que se llama "metalingüística"; pero los seres humanos no tienen otra posibilidad, porque su instrumento de categorización y de comunicación es el lenguaje, estructurado en lenguas concretas.

SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

El hombre puede reflexionar sobre sí mismo y trascender esa reflexión gracias al lenguaje; pero la confusión del lenguaje con la realidad del pensamiento es ilusoria, porque los hombres mueren y las lenguas cambian. Sólo usando el lenguaje para hablar del lenguaje puede el hombre acercarse a la interpretación lingüística y, al hacerlo, crea nuevas categorías. La lengua que hablamos no es las categorías que describimos; pero sin categorías que podamos expresar por medio de las lenguas no entendemos el lenguaje, ni el mundo. Así pues, hay una realidad y hay un lenguaje. La primera proporciona un tipo de información, que arranca de algo externo al individuo. El segundo permite un análisis de cómo se conforma internamente esa realidad en estructuras que se llaman lenguas y que se van alterando y redefiniendo en el tiempo. A ese desarrollo y cambio en el tiempo es a lo que se llama *diacronía lingüística*.

Para el estudio de la diacronía lingüística cabe utilizar dos fuentes de información, que suelen llamarse *externa e interna*. Las *fuentes internas* son las de las estructuras lingüísticas de las lenguas y los datos obtenidos por su análisis. Son, por tanto, metalingüísticas: el análisis y categorización de los elementos lingüísticos no son procesos naturales, sino artificiales. Para ser hablante no hace falta ser gramático, aunque para ser gramático haga falta ser hablante. Las categorías gramaticales no son clases naturales, sino constructos mentales. Por eso hay distintos tipos de gramáticas que intentan explicar el fenómeno natural de que cualquier ser humano normal puede aprender otra lengua, de que las lenguas son intertraducibles y de que la lengua natural es un rasgo específico del ser humano. La lengua forma parte de 1) el proceso de categorización de la realidad por cada hablante, 2) la comunicación, esa categorización individual se completa y perfila en la comunidad de hablantes. Ningún ser humano aislado es capaz de actualizar su capacidad de lenguaje en una lengua concreta. Además, la lengua es el objeto de estudio de las gramáticas, que emplean procedimientos categoriales, estructurales, puesto que parten del postulado de que una lengua es un sistema de signos. Por ello una lengua es también parte de la ciencia que estudia signos y símbolos 3) la Semiología. La *fuentes interna*, estrictamente lingüística, es la que se refleja en las alteraciones del español y de las lenguas indoamericanas por el contacto directo o indirecto entre ellas.

Esta perspectiva añade amplitud a las investigaciones de tipo “tradicional” o “filológico” (Marcos-Marín, 2008b, 2008c). El objetivo último puede ser, como en esta investigación, el cambio de mentalidades que se produjo tras la conquista de América; pero otros objetivos, derivados de otros contactos, pueden ser igualmente alcanzables. Las fuentes no lingüísticas y las lingüísticas se complementan. (La perspectiva lingüística más amplia se presenta en Marcos-Marín, 2010 y 2011).

Para el estudio del contacto del español con las lenguas indoamericanas, se empleará, como *fuerza externa*, la relación entre elementos semiológicos de la cultura española, las lenguas indias y las pinturas rupestres *históricas* de los indios del Suroeste (Turpin, 1984, 1986, 1989, 1994, 1995; Turpin y Eling, 2002; Boyd, 2003, 2010 y en prensa). En el presente estudio, cuyo fin último es el proceso de introducción de la lengua española castellana en el Oeste de Tejas, se propone añadir una fuerza externa específica, que formaba parte de la arqueología; pero no había recibido una consideración directa por la comunidad lingüística. El estudio del *arte rupestre* como fuerza externa constituye una aportación semiológica de notable interés, dada la excepcional calidad de este arte en el suroeste de los Estados Unidos. Además de todo lo que aportan a otras ciencias, las pinturas rupestres admiten una interpretación etnolingüística y pueden servir para ayudar a deshacer la madeja de la compleja relación que se establece entre las lenguas indoamericanas y las lenguas indoeuropeas, tras la llegada de los conquistadores y pobladores sucesivos. Se trata de un estudio eminentemente multidisciplinar, en el que un investigador solo no avanza, especialmente si tiene una formación limitada a la lingüística. El estudio del arte rupestre, por tanto, es previo.

Geografía y ecología

El río Pecos nace en los Montes de Santa Fe (35°59' N, 105°33' W), al este de esa antigua ciudad, en el condado de Mora, en Nuevo México, y discurre por 1490 km (926 millas) en los estados de Nuevo México y Tejas. Es mucho más largo que ríos europeos célebres como el Rin (Centroeuropa, 1230 km), el Loira (Francia, 1012 km) o el Tajo (España y

Portugal, 1006 km). Desemboca en el río Grande o río Bravo (29°42' N, 101°22' W), del que es el principal afluente. Para hacerse una idea de la amplitud de su cuenca, 115000 km², baste decir que es un poco menor que el estado mexicano de Durango, el cual, con sus 123 451 km², ocupa el 6.3% del territorio nacional. Tiene mayor extensión que la superficie total de más de cien estados independientes del mundo. El Pecos es también el río mítico del salvaje Oeste: “No hay ley al oeste de San Luis y no hay Dios al oeste del Pecos”, se decía en el siglo XIX.

En su zona norte, en torno a lo que llegó a ser la ciudad y fortaleza de los indios pueblos de Pecos, existió desde antiguo un punto de encuentro, comercio e intercambio entre los indios de las Grandes Llanuras, los indios locales y otras culturas del oeste, hasta Arizona y el Norte de México. Los indios pueblos llegaron h. 800 d. J.C. Por esa vía llegaron también el cultivo del maíz y, más tarde, las expediciones españolas desde Nueva España, en 1541, con Francisco Vázquez de Coronado. Antonio de Espejo, en 1583, lo llamó Río de las Vacas, por los búfalos, poco después Gaspar Castaño de Sosa lo llamó Río Salado, por ese rasgo de sus aguas. Los novohispanos lo llamaron Río Puerco; pero Juan de Oñate ya lo llama Río Pecos en sus informes sobre Cicuye, hoy Pecos Pueblo (1598). El origen del nombre es desconocido. En 1636, diez años después de la muerte de Oñate, se fundó San Miguel del Bado, primera población virreinal en su cauce alto. En esa área alta del cauce es un río vadeable, sobre el que se pudieron construir puentes ya en época virreinal. El cauce bajo, caracterizado por sus rápidos y los altos acantilados laterales, no ofrece esas facilidades de paso, es el área de los cañones, Lower Pecos Canyonlands. Jack Skiles (1996) ha documentado con datos de primera mano la transformación de las comunicaciones de esa zona y su geografía humana con el trazado del ferrocarril.

Todo el cauce tiene un gran interés arqueológico, al que corresponde un gran atractivo lingüístico. Su situación en una zona de grupos humanos en contacto puede ser de extraordinario interés para el estudio de la fragmentación lingüística de las lenguas amerindias, su desplazamiento posterior hacia al este y el sur, su incidencia en los orígenes de las lenguas yuto-aztecas, por ejemplo, pero también de otras, menos conocidas, por peor conservadas.

Los cañones del Bajo Pecos (Lower Pecos Canyonlands) se extienden desde el borde suroccidental del Edwards Plateau —conocido más frecuentemente como Texas Hill Country— que es, a su vez, el borde sur de las Grandes Llanuras. Es también parte del borde nororiental del Desierto de Chihuahua. Se sitúa en la mitad de la cuenca de desagüe del río Grande, más abajo en su curso de las curvas en forma de S que reciben el nombre de "Big Bend", porque el río tuerce su curso hacia el Golfo de México. En la zona donde hoy se ha construido la Presa de la Amistad, entre México y los Estados Unidos, se unen el río Grande y dos de sus afluentes, el río Pecos y el río Devils, cuyos nombres españoles fueron Laxas y San Pedro, hasta 1840. La unión de los tres ríos es el centro de la zona de Lower Pecos Canyonlands, en el condado de Valverde, Tejas.

Más que de una zona de desierto, se trata de un área de transición, con grandes variaciones de pluviosidad, en la que la pluviometría es más alta que en zonas consideradas menos áridas. Mas esas lluvias son irregulares y poco previsibles. Los depósitos de polen y los restos de plantas de los depósitos arqueológicos nos permiten saber qué tipo de vegetación se daba en la zona e incluso en qué momentos hubo períodos más húmedos, que permitieron crecer especies más necesitadas de agua, como el pino y las plantas herbáceas. Hubo menos arbustos leñosos que en la actualidad; pero 7000 años antes de Cristo ya crecían en el área plantas como la lechuguilla (*Agave lechuguilla*), las yucas (*Yucca torreyi* y *Y. rostrata*), el sotol (*Dasyllirion texanum*), las acacias (*Acacia greggii* y *A. rigidula*), la tuna, nopal o chumbera (*Opuntia phaeacantha*), los carrascos (*Quercus pungens* var. *vaseyana*), el mesquite (*Prosopis glandulosa*) y el enebro (*Juniperus juniperus*, *Juniperus coahuilensis* y *Juniperus mexicana*). Todas ellas siguen siendo las dominantes hoy.

La datación por el análisis del carbono14 (Russ *et al.*, 1991) permite fechar los restos humanos más antiguos entre 14500 y 12500 años AP. Los testimonios arqueológicos más antiguos son dudosos, porque, aunque hay indicios, no hay instrumentos y, cuando los hay, es discutible que coincidan con los restos que se pueden fechar.

El período más antiguo o **paleoindio** (12500 – 7000 a. J.C.) se suele dividir en dos partes, para separar los datos iniciales menos seguros de los posteriores, más seguros. La etapa más antigua llegaría hasta aproximadamente 10000 a. J.C., cuando ya se encuentran, en [Bonfire Shelter](#), restos de grandes animales de esa época junto con instrumentos: Las puntas de dardos y venablos inician su rica tipología, que permite asociar tipos y territorios. Hacia el 7500 a. J.C. los restos permiten deducir que el entorno se había vuelto semi-árido y que los animales y plantas que podían encontrarse tenían más parecido con los actuales que con los de dos mil años antes.

Entre los años 7000-4000 a. J.C. se sitúa el período **arcaico temprano**. Los materiales recogidos, especialmente cestos y sandalias, así como los instrumentos de piedra, permiten establecer una vinculación generalizada entre los habitantes de esta región y los de Coahuila, en el norte de México. Los pobladores utilizaban los refugios rocosos, tan abundantes en esta tierra de cañones. El análisis de los refugios y su distribución aclaran perfectamente la disposición de sus esferas de vida y muerte, puesto que ya se cuenta con algún enterramiento, de tipo vertical. Al mismo tiempo, aparecen también los primeros elementos simbólicos, lo que permite estudiar una semiótica basada en dos tipos de elementos: los guijarros pintados, más abundantes, y las estatuillas de arcilla sin cabeza y con rasgos femeninos exagerados, raras. Los guijarros pintados parecen representar figuras humanas, en general femeninas.

El período **arcaico medio** se extiende desde 4000 a. J.C. a 1500 a. J.C. El incremento en el número de restos parece indicar un incremento de población. Se trata de recolectores cazadores que utilizan el *atlatl*, un lanzador de venablos que, al prolongar la longitud del brazo,

incrementa la potencia de disparo: . En este caso, además de los restos arqueológicos, tenemos la evidencia de su uso, reflejada en el arte de la zona.

Hacia 2000 a. J.C. coexisten (Boyd, en prensa) dos estilos diferentes: el llamado lineal rojo, aunque no siempre es el rojo el color empleado, junto con un estilo característico de arte rupestre policromo, extraordinariamente abundante e interesante, el estilo del río Pecos. El creciente estudio de este arte pictográfico policromo (Boyd, 2010) permite señalar tres características dignas de consideración: 1) Las figuras representadas son antropomorfos y animales, en rica variedad, además de figuras geométricas; 2) Poco a poco se va descubriendo que estas figuras no aparecen aisladas, sino que forman composiciones que dan pie para interpretaciones más profundas; 3) Estas composiciones pueden relacionarse con comportamientos rituales de los indoamericanos y, en consecuencia, pueden servir de clave para establecer relaciones etnográficas que sirvan también a la lingüística.

Hay que tener en cuenta que todo parece indicar que el número de abrigos o refugios rocosos pintados era muy superior al de conservados. Cuando se recorre el terreno de modo exhaustivo y se examinan los restos, a veces mínimos, se termina por apreciar que todo el territorio ofrecía en esos tiempos una extensa y rica policromía, multiplicada por los muchos abrigos posibles, que exige una interpretación lingüística, además de la arqueológica y la etnográfica. Los dibujos hablan, aunque las lenguas de sus autores no tuvieran representación escrita.

El período **arcaico tardío** (1500 a. J.C. – 1000 d. J.C.) se caracteriza por un cambio climático inicial, con incremento de la humedad, apreciable en los restos vegetales, especialmente los tipos de polen. Este cambio propició el retorno de animales grandes, como los bisontes. Los restos de unos 800 bisontes modernos en el despeñadero de Bonfire Shelter, junto con otros restos de menor cuantía en otros yacimientos, lo indican de manera segura. Antes se pensaba que el arte propio de este período era el *lineal rojo*, que se vincularía con otros tipos humanos llegados desde las praderas en persecución de los bisontes. Aunque este fenómeno humano y lingüístico no es descartable, al contrario, resulta probable y sugerente, los ejemplos de lineal rojo aparecen en épocas anteriores, incluso intercalados con muestras del

estilo del río Pecos, lo que exige otro tipo de interpretación y provoca discusiones de especialistas.

A principios de la era cristiana el clima cambió de nuevo, volvió la aridez, los bisontes emigraron hacia el norte y quizás llevaron tras ellos a indios de Coahuila y los montes de México (Turpin, 1986 for 1984, 137), que, de ese modo, aportaron nuevas mezclas étnicas y nuevas lenguas al ya complejo mundo de la desembocadura del Pecos.

El período **prehistórico** o **protohistórico tardío** (1000 – 1500 d. J.C.) es fácilmente identificable por la aparición del arco, las flechas y, consecuentemente, las puntas de flecha, entre los restos arqueológicos, a partir del 650 d. J.C., aproximadamente. El estilo artístico que corresponde es muy diferente de los dos anteriores, el estilo del río Pecos y el lineal rojo. Se trata del *rojo monocromo*, caracterizado por figuras de gran tamaño, pintadas en rojo, muchas de las cuales llevan arcos y flechas en sus manos.

Aunque el período **histórico** comenzó, en teoría, en 1500, no fue hasta más tarde cuando los novohispanos llegaron a estas tierras de Tejas. Hasta entonces, las expediciones salidas de la Nueva España en el siglo XVI se habían dirigido hacia Nuevo México, desviándose hacia el oeste y el norte al llegar al río Grande y entrando, en general, por El Paso, para cruzar el río Grande en ese lugar. En 1590, el portugués Gaspar Castaño de Sosa fue, al parecer, el primer europeo que atravesó los cañones del Pecos. Recuérdese que Portugal formaba parte entonces de los reinos de las Españas, con Felipe II como rey común, lo que explica que un portugués pudiera tener cargos en la Nueva España (fue alcalde de San Luis, hoy Monterrey, y de Monclova). Las noticias de los exploradores sobre la población nativa son, en general, escasas y dan la impresión de que el territorio estaba menos poblado de los que realmente podía estar, a juzgar por los restos arqueológicos. Todos los indios tenían un miedo común, a los cazadores de esclavos novohispanos. Se trataba de un comercio ilegal y muy perseguido, pero también muy lucrativo, que hacía a los indios evitar a anglos y novohispanos simultáneamente.

Otro elemento que influyó en la población y provocó varios movimientos, de aflujo y reflujos, fue el cambio climático llamado pequeña edad del hielo (Ruddiman, 2003). El fenómeno

de enfriamiento no fue del todo global, no se dio en todo el planeta simultáneamente, sino que varió según las regiones, aunque se produjeron momentos más fríos y húmedos en diversos lugares y épocas, con temperaturas mínimas en los años 1650, alrededor de 1770 y en 1850. Este enfriamiento alcanzó también el sur de Tejas y el Suroeste. En los períodos de humedad y frío, que alternaron con otros más cálidos, atrajo a los bisontes y llevó tras ellos a los cazadores de las Grandes Praderas. Los apaches lipanes estaban ya establecidos en el área, a ellos se unieron otros grupos de apaches y posteriormente los comanches, desplazados por los colonos anglosajones, mientras que otros indios, desde el norte de México, se sumaron a esta nueva mezcla etnolingüística que alteró definitivamente la situación descrita para el siglo anterior (Marcos-Marín, 2009). Los períodos más fríos tuvieron también una incidencia negativa en la población, provocando su disminución.

Arte rupestre y lingüística

Para el estudio de las lenguas indoamericanas han sido fundamentales los trabajos de Greenberg, Campbell, Mithun y la síntesis de Moreno Cabrera, cuya terminología en español se adopta. El aprovechamiento de los datos proporcionados por ciencias como la etnología y la arqueología es muy diferente según el período de arte rupestre estudiado. Para el arte rupestre histórico se cuenta, en primer lugar, con la ayuda de la Historia, además de otras artes, como la Literatura. Los datos que proporcionan la etnología y la arqueología son mucho más contrastados. Se conocen y documentan mejor los documentos de los pueblos e incluso se dispone de fuentes internas, como vocabularios, gramáticas y descripciones más o menos completas. Para los períodos prehistóricos es discutible y, en todo caso, peligroso, aplicar los resultados de la etnología moderna a los pueblos antiguos. Por ello, se señalarán algunos elementos y se hará más como introducción a cuestiones que se pueden plantear a la lingüística que para buscarles respuestas directas.

Las investigaciones sobre los motivos del arte rupestre, especialmente las de Carolyn Boyd, han puesto de manifiesto que, si se estudian las obras como composiciones, se pueden

obtener muchos más datos de interés para otras ciencias, además de una mejor valoración artística. Se utilizarán algunos ejemplos simples, ya que se trata principalmente de realizar un planteamiento conceptual. En el análisis que esta autora hace del yacimiento de White Shaman (2010), se señalan, entre otros, dos aspectos sobre los que interesa volver desde esta perspectiva lingüística. El primero es la separación entre un mundo del más acá y uno del más allá, es decir, este mundo y el otro. El animal que simboliza el paso entre los dos mundos, superior e inferior, y que constituye un portón entre ambos es la serpiente (Broda, en Neurath, 2008, 246 y sigs.). El simbolismo del ofidio en diversos grupos humanos del suroeste, como los indios pueblos, en los indígenas de México y en las representaciones rupestres del estilo del río Pecos es coincidente. Se trata, puede replicarse, de un símbolo transparente, que se manifiesta en otras culturas de otros lugares del mundo. Sin embargo, hay algunas características peculiares, como su vinculación con el agua y con la estación de las lluvias, que permiten aventurar la idea de una representación semiológica anterior a la fragmentación lingüística de las lenguas amerindias.

Un segundo aspecto pertinente de White Shaman es la oposición entre el rojo y el negro y la diferencia entre los puntos negros (que quizás representen palabras, al menos en algunos casos) y los puntos rojos que representan al peyote, asociados, respectivamente, con el Oeste y el Este. Los autores de la composición de White Shaman asocian el rojo con la Aurora, el calor, la luz y la estación seca. Es exactamente la distribución que aparece en una ceremonia ritual para propiciar la llegada de las lluvias que ofrece rasgos coincidentes en los paníes y los antiguos mexicanos (Neurath, 2008, 195). Se trata del sacrificio por flechamiento de una doncella. La parte de la doncella que mira hacia el Este se pintaba de rojo, mientras que la que daba al Oeste, de negro. El rito se practicaba por la confederación skiddi, hablantes de una lengua del subgrupo paní de la subfamilia septentrional de la familia cado y se relaciona con el mito de Venus, o sea la lucha de la estrella vespertina y la estrella matutina, el día y la noche. Neurath (197) lo relaciona con el *tlacacalixtli* de los antiguos mexicanos y señala su pervivencia en las fiestas actuales, por ejemplo la representación, durante la Semana Santa de los coras, de “una batalla cósmica entre el Cristo-Sol y sus hermanos astrales, los judíos”. Es inmediata la

relación con el martirio de San Sebastián, que recuerda Neurath en nota, remitiendo a Bricker (1981), quien documenta esta relación en los mayas del grupo zozil. La coincidencia afecta, por lo tanto, a hablantes que pertenecen a tres grupos lingüísticos, el cado, el yuto-azteca y el maya, lo que lleva a preguntarse por las fechas de separación entre ellos y, en general, por la fragmentación lingüística de las lenguas amerindias.

Es convicción de este autor que, cuando se trata de abrir nuevas vías, no se puede, ni se debe, permanecer en la estricta tradición metodológica, es más, seguramente conviene ser un poco heterodoxo. La propuesta de Greenberg, plasmada en su libro de 1987 y precedida un año antes de su provocativo estudio (en colaboración) sobre la fragmentación lingüística y las características dentales de la población, debe unirse a las propuestas genéticas de Cavalli-Sforza y su grupo. Todas ellas han desatado violentas oposiciones (Campbell, 1986, 1997, 2001; Greenberg, 1989); pero, en síntesis y quizás de modo para algunos demasiado general, coinciden con los datos que se pueden extraer del estudio composicional del arte rupestre del suroeste.

El análisis dental (Greenberg *et alii*, 1986) permitió diferenciar un grupo de hablantes *sondadontos* y otro de *sinodontos*. Unos y otros se caracterizan por la diferencia en el número de cúspides de los molares. Los sondadontos ofrecen más ejemplos de molares de cuatro cúspides, mientras que los sinodontos ofrecen más casos de cinco. China, Mongolia, Japón (salvo el grupo aislado aino) y todos los grupos americanos, son sinodontos. Puede que no sea una gran novedad; pero, por su parte, refuerza la tesis generalmente aceptada del origen norasiático del poblamiento americano anterior a la llegada de los indoeuropeos. La ciencia moderna puede estudiar el genoma humano y analizar los polimorfismos del ADN, es decir, las diferencias que existen en ciertas regiones del genoma de individuos normales. En 1999, Santos *et alii* demostraron que existe un cromosoma fundador, que comparten todos los amerindios. El origen de este cromosoma, establecido mediante el estudio con arcaeos genéticos del cromosoma Y, se sitúa en Siberia central.

El análisis genético diferencia efectivamente a los hablantes de na-dené de los otros indoamericanos hablantes de otras lenguas, cuya relación genética se mantuvo durante más

tiempo. Esta idea coincide con la propuesta de diversas migraciones desde el nordeste de Asia hacia América, cruzando el entonces istmo de Bering, en momentos de mayor calentamiento. La migración principal tuvo lugar hace aproximadamente 15000 años y en ella entraron en el continente americano los ancestros de la mayor parte de los hablantes de lenguas indoamericanas. El istmo de Bering se cortó con el deshielo hace unos 13000 años, lo que interrumpió el flujo de inmigrantes desde Asia a América. El promedio de avance hacia el sur del continente americano se ha fijado, por Greenberg y sus seguidores, en unos 16 km anuales. Naturalmente, no se trata de que todos los recientes pobladores avanzaran hacia el Sur a un ritmo constante (algunos se movieron hacia el Norte o el Nordeste), sino que ése es el tiempo necesario para explicar el poblamiento del continente entero. En Lingüística se ha desarrollado la noción de *filo*, conjunto mínimo de rasgos estructurales que permite suponer que varios grupos de lenguas han derivado de una estructura común. Por debajo del *filo*, es decir, con derivación más reciente y mayores parecidos estructurales, estaría el *grupo* y, todavía con mayores parecidos estructurales y derivación aún más cercana a hoy, estaría la *familia*. Cuanto más tenues son o parecen los lazos estructurales, más discrepancias aparecen entre los lingüistas. Con la excepción del filo na-dené (al que pertenece el grupo atabasco y, por ello, el apache y el navajo) y de las lenguas esquimo-aleutianas, las restantes lenguas indias de América habrían derivado de un ancestro común, serían estructuras derivadas de una común original. El continente americano no es una excepción ante un fenómeno que se produce en todo el mundo: el de la existencia de comunidades que aceptan distintas lenguas y adaptan sus relaciones sociales a este hecho.

Moreno Cabrera (2003) ha realizado el trabajo de síntesis que permite tener la visión conjunta de los diversos autores que han estudiado las lenguas indoamericanas. Las 1347 páginas de ese libro no pueden condensarse en esta contribución. Por ello se ha considerado preferible, a partir de los datos reunidos por este lingüista español, tratar de construir una tabla (Tabla 1.) que permita establecer una primera relación entre distintos fenómenos, con el objeto de poder iniciar una discusión que dé paso a una nueva propuesta, como manda la dialéctica.

Tabla 1.

Fechas aproximadas	Diversificación de pueblos y lenguas. Sucesos históricos	Observaciones	Arte rupestre del S.O.
10000 a. J.C.	Inicio de la población de Tejas y el Suroeste.	El 7500 a JC se inicia el cambio climático y aumenta la sequedad.	Período paleoindio. Bonfire Shelter, TX.
7000 a. J. C.		Cestos y sandalias.	Inicio del período arcaico temprano. Gujarros pintados, figuras humanas descabezadas.
5000 a.J.C.	Dispersión de proto-yuto-aztecas desde su establecimiento en Arizona y Nuevo México.	Moreno (pág. 796) habla de “su patria originaria”.	
4000 a. J. C.			Período arcaico medio.
3000 a. J.C.	Inicio de la fragmentación y dispersión de lenguas yuto-aztecas.	(Moreno, 791 y 796). Podrían estar relacionadas con la cultura cochise de Arizona y Nuevo México. (Moreno: 796)	

2500 a. J.C.	Los hablantes del grupo yokutés del filo penutí desplazan a los yuto-aztecas hacia el sur de California central (valle de San Joaquín)	(Moreno, 807).	
2200 a. J.C.	Después de esa fecha se inicia la diferenciación del proto-maya en Guatemala.	(Moreno, 813)	Estilo del río Pecos. Pintura policroma: White Shaman, TX. Estilo lineal rojo. Semiótica previa a la fragmentación de las lenguas.
1500 a. J.C.	Separación del ayak y del proto-atabasco, del filo na-dené, en el interior de Alaska oriental.	(Moreno, 736)	Se inicia el período arcaico tardío. Restos de bisontes modernos despeñados en Bonfire Shelter, TX.
1000 a. J.C.	Separación de tano-kiowa. División del proto-siu.	(Moreno, 764)	
500 a. J.C.	El proto-atabasco (na-dené) seguía indiferenciado	(Moreno, 736)	
500 d. J.C.	Migraciones y fragmentación del atabasco (na-dené).	(Moreno, 736)	

800 d. J.C.	Los indios pueblos llegan a Arizona.		
1000 d. J.C.	El apache se empieza a diferenciar del atabasco septentrional.	(Moreno, 736)	Inicio del período prehistórico o proto-histórico tardío. Estilo rojo monocromo: Painted Shelter, TX.
1500 d. J.C.	Se inicia el establecimiento de los castellanos en América Central. 1541, Francisco Vázquez de Coronado.		Fin del período prehistórico o protohistórico tardío. Se inicia el arte rupestre histórico.
1650 d. J.C.	1680 d. J.C. Gran revuelta de los indios pueblos en Nuevo México. 1696 d. J.C. Los teguas del sur dejan N. México para dirigirse a territorio hopi en Arizona.	1650 d. J.C. Temperaturas mínimas de enfriamiento general. Por eso se habla tegua en la reserva hopi de First Mesa, AZ.	
1750 d. J.C.	Retorno de algunos hablantes de tegua del territorio hopi de Arizona a N. México.	h. 1770 d. J.C. Nuevas temperaturas mínimas de enfriamiento general.	

1800 d. J.C.	Expediciones novohispanas de castigo a los indios navajos. 1805 d. J.C. Massacre Cave, AZ.		Estilo histórico violento: Canyon de Chelly, AZ Estilo histórico no violento: Vaquero Alcove, TX.
1850 d. J.C.	1864 d. J.C. Kit Carson derrota a los Navajos en Cañón de Chelly, AZ. 1883 d. J.C. Se completa la línea ferroviaria del Southern Pacific.	1850 d. J.C. Nuevas temperaturas mínimas de enfriamiento general.	Representación de la campaña de Kit Carson en Cañón del Muerto, AZ.

La tabla anterior, a pesar de su sencillez, permite apreciar la modernidad de las evoluciones lingüísticas que han conducido a las modernas lenguas indoamericanas. Con estos datos a la vista, se comprende mejor que las pinturas rupestres del estilo del río Pecos (y también las lineales rojas) pudieran representar elementos etnolingüísticos y míticos comunes a lenguas y culturas que empezarían entonces su rápido proceso de diferenciación. Es incluso posible suponer que, en un período de fragmentación, rupturas y encuentros, esas pinturas pudieran servir para mantener una unidad cultural, de la que quedan restos, como se ha visto, en culturas luego muy separadas geográficamente.

El arte rupestre histórico

Jurídicamente, la conquista de América fue castellana, no obsta que hubiera extremeños (o portugueses), jurídicamente era Castilla. Conviene ser muy cuidadoso con la terminología, porque los conceptos son esenciales. Los reinos de Aragón y de Valencia no participaron hasta después de los Decretos de Nueva Planta de Felipe V (1707, 1711, 1715). La centralización

administrativa de España les fue permitiendo a todos los españoles, a lo largo del siglo XVIII, el comercio con América. La más amplia fue la reforma de 1789, que permitía ir a los puertos de la América ya propiamente española barcos desde un amplio número de puertos de España. Entonces sí se puede hablar de españoles en América.

Es más exacto utilizar los términos de novohispanos (de Nueva España) y de virreinos y virreinal, porque España no tuvo colonias en América. Los términos de “colonias, colonial” se toman (muy erróneamente) de los anglosajones y no coinciden en absoluto con el valor que tienen para ellos, porque los hispano-americanos siempre tuvieron representantes en el Consejo de Indias, que estaba vinculado, por su origen, al Consejo de Castilla. Aquello de "No taxation without representation", que justificó el inicio de la independencia norteamericana, no puede calcarse para los virreinos hispano-americanos (salvando todas las diferencias, muchas), porque existían algún tipo de representación y un organismo específico.

El contacto con los novohispanos y, posteriormente, con los anglos, produjo inmediatamente la aparición de nuevos temas artísticos que se registran desde el sur de México (Oaxaca) hasta Utah, en los Estados Unidos. Estas representaciones aparecen muy frecuentemente, aunque no en exclusiva, en lugares que ya tenían representaciones anteriores, como ya había ocurrido en épocas pasadas: el estilo del Pecos y el lineal rojo se superponen, el rojo monocromo aparece en lugares que ya tenían estilo del Pecos o lineal o ambos y ahora el nuevo estilo histórico escoge lugares que ya habían sido objeto de pictogramas anteriormente. Los grafiti de épocas diversas se superponen a todos ellos, lo que hace imprescindible recurrir a la limpieza electrónica de las imágenes para poder estudiar con claridad los ejemplos más antiguos.

Aunque el estilo histórico más estudiado y, hasta el momento, mejor conocido, es el que utiliza fundamentalmente el rojo y, menos, el negro, cada vez pueden estudiarse mejor los dibujos en blanco característicos de los apaches (Schaafsma, 1980). A los ejemplos apaches en blanco más conocidos de Hueco Tanks, Tejas, pueden sumarse otros que aparecen cerca de la presa de la Amistad, quizás por los cambios de las condiciones climáticas derivadas de su construcción, que permiten aflorar restos de pinturas que antes no se habían percibido.

Los temas del estilo histórico son variados. Como más destacables pueden enumerarse los siguientes: 1) iglesias y edificios; 2) Cruces y símbolos religiosos; 3) tipos humanos, tanto europeos como indios, y sus vestidos, actividades y ceremonias, ; 4) los nuevos animales y actividades relacionadas con ellos; 5) animales totémicos o fantásticos; 6) enfrentamientos entre indios o entre indios y novohispanos, posteriormente mexicanos, o anglos.

En las imágenes de iglesias y edificios, las representaciones no se limitan a indicar el alzado, sino que también parecen representar la planta. En el alzado, hay una serie de representaciones de iglesias de una sola torre, frente a las de dos torres. En la planta es significativo que se marque siempre rellena de color y no simplemente delimitada por líneas, con ello se indica que se trata de una superficie cubierta. Los indios conocieron las misiones de la zona, de las cuales queda poca información y, al menos en el caso de los edificios de dos torres, tuvieron que viajar grandes distancias para ver edificios de esas características. Las misiones más cercanas a sus territorios habituales, debieron ser más modestas, como la que se representa en Vaquero Alcove.

Los tipos humanos están representados muy frecuentemente. Las imágenes van desde el esquematismo hasta la representación con un cierto detalle. En [Meyers Springs](#) se encuentran ejemplos esquemáticos, como los danzantes a los que parece observar desde una cierta distancia a la derecha un misionero franciscano o, bajo ellos, las figuras antropomórficas masculinas desnudas caracterizadas por los brazos en cruz y la dimensión exagerada del pene, que les da apariencia de trípodes. Junto a ellos aparecen ejemplos más elaborados, como las figuras de indios a caballo que cazan un bisonte. Los nuevos animales se representan con frecuencia, especialmente los caballos. En [Vaquero Alcove](#) es una escena de vaqueros que enlazan un cornilargo la que da nombre al yacimiento: Persisten las representaciones de animales totémicos o fantásticos, de los que Meyers Springs también ofrece una buena muestra.

Análisis de dos tipos de representaciones “humanas”

En el arte rupestre de Tejas no son tan abundantes ni tan claras las imágenes de violencia entre indios o entre indios e indoeuropeos como lo son en México o en Nuevo México. Es representativa y se encuentra en petroglifos hasta el estado de Utah la imagen de un lancero con una larga lanza, un arma que debió impresionar vivamente a los indios.

Rattlesnake Canyon es un yacimiento que consta de dos refugios en su pared oriental, cerca de su salida al río Grande. Se ubica cuatro millas al sur de la carretera US-90 W. La desviación se halla a 31,3 millas al oeste de Comstock, Valverde County, Tejas.

Las pinturas históricas del refugio 2 de Rattlesnake Canyon desaparecieron en 1954, en una riada que borró todo ese grupo de pinturas históricas, aunque respetó las del estilo del río Pecos, en el refugio 1, porque se encontraban a mayor altitud.

Las fotografías anteriores a esa desgracia conservan esa pared hoy borrada, en donde se aprecia la representación de la figura esquemática de lo que parece ser un sacerdote con los brazos levantados y rematados en cruces.



Figura 1. Rattlesnake Canyon, Tx: Misionero o iglesia antropomórfica (ilustración de Juan Esteban Díaz Salazar).

En el dibujo correspondiente de Kirkland (1967, 9, descripción y 11, Plate 3, acuarela original del 14 de julio de 1936) se marca más de lo que se aprecia en las fotografías una línea horizontal que llega al costado izquierdo de esa figura, que él prolongó como si la atravesara e interpretó como una flecha o venablo que hiriera a ese imaginario misionero. Esta interpretación, sin más análisis, ha sido seguida por los investigadores y es la que aparece en el *Handbook of Texas Online*. Como se conservan los cuadernos con la descripción de toda la actividad, se sabe que Kirkland dispuso de los días 14 y 15 de 1936 para copiar todos los pictogramas de Rattlesnake Canyon. Si se considera el ingente material que se conservaba y la complejidad de la parte antigua y más alta (que pervive hasta hoy), hay que suponer que dispuso sólo de parte del día 14 para copiar la pintura histórica y que, aun disponiendo de las fotografías auxiliares, no tuvo tiempo material para dedicarle la atención de detalle que hoy sería tan apreciada. Se ha comprobado varias veces que en los dibujos de Kirkland no siempre se reproducen exactamente todos los elementos del original. Para un filólogo acostumbrado a estudiar las copias de los manuscritos medievales, esto no sorprende y no resta un ápice al enorme valor del trabajo de Kirkland; pero son circunstancias humanas que hay que conocer, tanto en el caso de los manuscritos como en el de las pinturas.

La falta de fundamento del planteamiento derivado de una interpretación de un misionero flechado o alanceado es manifiesta cuando se analiza aisladamente esa supuesta figura humana. En el Coloquio de Oaxaca de 2010, Fernando Berrojálbiz, espontáneamente, sugirió que el dibujo podría corresponder a una planta de iglesia con dos torres (los supuestos brazos levantados), en la que la aparente cabeza se correspondería con una posible cúpula. Es exactamente la misma impresión que me comunicó privadamente (por correo-e) Milton Azevedo, de la University of California Berkeley, también de manera espontánea. Juan Esteban Díaz Salazar ha procedido a eliminar esos rasgos humanoides y el resultado, como se puede observar en el dibujo “limpio” (Figura 2), es, en efecto, la típica representación de una iglesia, en la que se aprecian, como es frecuente en estas representaciones rupestres históricas, tanto el alzado (con dos torres y cúpula) como la planta, completamente rellena, lo que, en opinión de este crítico significa que se trata de la representación de un recinto cubierto. Nótese también

las dos cruces más pequeñas sobre las cruces de las que ahora ya sabemos que son torres (y no brazos), que se suman a otras cruces del mismo entorno, encima y al lado de la reproducción de la Figura 2.

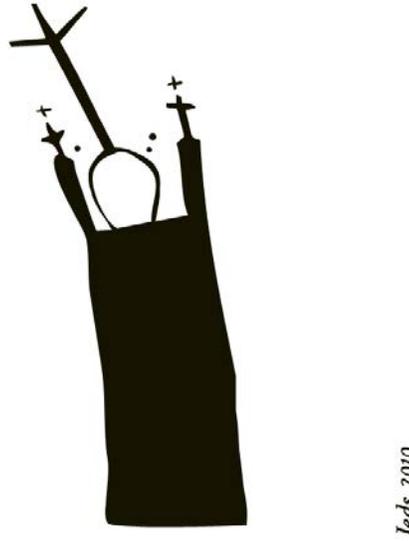


Figura 2. Rattlesnake Canyon, Tx: Reconstrucción del pictoglifo original (ilustración de Juan Esteban Díaz Salazar)

Las cruces y símbolos religiosos, cuando se analizan en comparación con lo ocurrido en casos de cristianización de espacios previamente dedicados a otras religiones, por ejemplo en pinturas rupestres históricas de España, indican con frecuencia que se realiza un exorcismo sobre los símbolos de “infielos”, sean paganos, musulmanes o de otra denominación. Es un signo de purificación (Cressier, 1986, esp. 142; no citan este estudio Fernández y Lamalfa, 2005, quienes incluyen una amplia tipología de cruces). Hay que tener mucho cuidado cuando se identifican las cruces en las representaciones, porque este signo puede corresponder al signo de Venus o al *patoli*, un juego pre-hispano de azar y adivinación (Brown 1998, 50). La cruz como signo de Venus es un glifo maya; pero se extiende muy hacia el norte y aparece también entre los apaches, lo que parece indicar un uso anterior a la fragmentación etnolingüística de un buen número de grupos lingüísticos: 1) el filo na-dené, al que pertenece el grupo atabasco

del apache, 2) el filo penutí, al que pertenece el zuñí (familia de la Meseta) y 3) la familia maya (Moreno Cabrera, 2003, 729, 803, 808). En este caso no hay confusión posible, por el tipo de cruz empleado, que es el cristiano.

La reconstrucción del dibujo original como alzado y planta de una iglesia con dos torres y cúpula abre nuevos interrogantes, porque cada vez está más claro que los indios representaron ejemplos concretos, reales, que habían visto. Ese tipo de imagen puede corresponder a la Misión San José o la misma catedral de San Fernando, en San Antonio, Tejas, o a un edificio de similar tamaño y características en México. La interpretación de Kirkland (1967) y sus seguidores es, por lo tanto, insostenible. La representación originaria no era de un misionero, sino de una iglesia. Algunos autores prejuzgan el carácter de las representaciones como muestra de la hostilidad entre los indios y los novohispanos (a los que característicamente llaman españoles); pero esas interpretaciones no son sostenibles y parecen responder a un prejuicio fundamentalista. La imagen originariamente representó una iglesia y una mano posterior la convirtió en una iglesia antropomorfizada, el supuesto “misionero”. La línea horizontal que llega al lado izquierdo de la figura (en la fotografía no se aprecia que la atraviese) puede ser o no un venablo. Mas, incluso si se tratara de un venablo, no hay ningún otro signo de violencia, lo que permite otras explicaciones, por ejemplo, la asociación con los ritos de invocación a la lluvia, o la imagen del Corazón de Jesús atravesado por una flecha tan frecuente en la iconografía mexicana. Es cierto que hay registrados varios casos de martirios de misioneros fuera de Tejas; pero no se registra una actitud parecida entre los indios tejanos. No se produjeron en Tejas los terribles actos de violencia de los indoeuropeos del siglo XIX de otras zonas del Suroeste, que se representan en el Cañón del Muerto ([Cañón de Chelly](#), Massacre Cave), en Arizona (véase la tabla cronológica). Tampoco hay que descartar, por supuesto, que quien convirtiera la imagen original de la iglesia en una imagen antropomorfizada no fuera un indio, sino alguien de otro origen a quien se le ocurrió el parecido y que pudo ser o no ser el autor de la línea horizontal supuestamente hostil y, seguramente, posterior a la representación original de una gran iglesia de dos torres con cúpula.

La segunda representación que se analizará, a diferencia de la primera, es una representación humana cierta, incontrovertible. Se localiza en una breve visera, Vaquero Alcove, en Presa Canyon, también en el área de Comstock, Valverde County, Tejas.



Figura 3. Vaquero Alcove, Tx: Oficial de milicias, h. 1805
(ilustración de Juan Esteban Díaz Salazar).

Se trata del pictógrafo de Vaquero Alcove que representa a un hombre que fuma una gran pipa. En este caso, en lugar de partir de la reproducción de Kirkland, imperfecta, se puede comparar el dibujo de Juan Esteban Díaz Salazar (Figura 3) con la fotografía original del autor de este estudio.

Esta imagen se sitúa a la derecha (del espectador) de una representación de iglesia de un solo cuerpo, que ocupa el centro y que tiene a la izquierda del espectador otra representación en la que dos jinetes enlazan un cornilargo.

La imagen presenta una serie de elementos que permiten su identificación y fechación con altas probabilidades de acierto. El personaje viste una casaca abierta de faldones largos sobre un chaleco de botonadura simple; en los hombros de la casaca hay sendas charreteras. Se

toca con un sombrero y lleva un espadín en el lado izquierdo cuya hoja o, más probablemente, la vaina de ésta, asoma parcialmente entre sus piernas. Parece calzarse con botas altas. Kirkland no reparó en el espadín y no lo dibujó; pero su presencia se aprecia también perfectamente en el bulto que hacen la empuñadura y parte superior en el faldón izquierdo de la casaca.

Con todos estos datos, el procedimiento de recuperación de información aplicable es acudir a la *Vinkhuijzen Collection of Military Costume*, base de datos de uniformes militares de la Biblioteca Pública de Nueva York.

La imagen de un coronel español de 1751 (8-MMEH (Vinkhuijzen), vol. 706; Digital ID: 87566; Record ID: 127146) constituye la fecha más antigua posible para la casaca abierta de faldones largos, el chaleco de una sola botonadura, las botas o polainas altas y el espadín por detrás de las piernas. La longitud, menor, diferencia al espadín claramente de una espada o un sable y lo caracteriza como indicativo de un oficial. Que los faldones de la casaca sean largos sitúa el tipo de uniforme antes de la Guerra de la Independencia española (1808-1812). Después se acortaron por influencia francesa. No hay charreteras sobre los hombros de la casaca.

Este tipo de casaca y chaleco se seguía utilizando por las compañías sueltas de Aragón, en España, entre 1789 y 1793, también sin charreteras (8-MMEH (Vinkhuijzen), vol. 709; Digital ID: 87678; Record ID: 126878). Éstas son el elemento más útil para la fecha. Están perfectamente documentadas en uniformes del regimiento del Rey en 1806 (8-MMEH (Vinkhuijzen), vol. 715, Digital ID: 87926; Record ID: 126601). La charretera simple sobre el hombro derecho servía para identificar a un sargento, más elaborada correspondía a un teniente; sobre el hombro izquierdo identificaba a un subteniente. Sobre los dos hombros correspondían a un oficial de rango superior, como se aprecia en la imagen de un oficial de granaderos, del regimiento de Zamora, de 1807 (8-MMEH (Vinkhuijzen), vol. 716; Digital ID: 90756; Record ID: 125250).

En conjunto, la imagen parece combinar elementos de uniformes más arcaicos, de finales del XVIII, con otros anteriores a 1808. Las dobles charreteras la acercan a esta última fecha. Pero hay además otro detalle que conviene tener en cuenta, para saber qué tipo de

oficial es el que aparece retratado en Vaquero Alcove. El sombrero no parece corresponder a ningún uniforme registrado y puede interpretarse como un elemento de vestimenta civil añadido al conjunto militar. Esta combinación es característica de las milicias de la Nueva España y está claramente documentada (Cruz Barney, 2006). El uniforme de las milicias de Indias estaba prescrito por una Real Orden de 1 de enero de 1791. En Nueva España se suspendió esta R.O. el 16 de agosto de 1793 (Archivo General de la Nación (AGN), Reales Cédulas Originales, v. 155, exp. 248, f. 1-1v.) con objeto de ajustarla a la nueva organización de los cuerpos provinciales. En 1796 se estableció un nuevo uniforme, junto al que se permitía usar la vestimenta civil local. Esto explicaría la presencia de un sombrero civil junto al uniforme de milicias en la representación de este oficial, si ése fuera el caso, puesto que no se ha podido documentar en ningún modelo de uniforme (Colón de Larriátegui: 1817, II, n. 1046).

Por todos estos datos puede concluirse que la imagen de Vaquero Alcove representa a un oficial de milicias de la Nueva España, en actitud pacífica, como demuestra la pipa de su mano derecha, cuyo atuendo lo sitúa entre 1796 y 1808, con más posibilidades de acercarse a esta última fecha, por lo que se puede proponer simplificar la fechación h. 1805.

Desde el punto de vista lingüístico, la imagen constituye una prueba de la presencia de la lengua española en la desembocadura del Pecos a principios del siglo XIX, poco antes de la independencia mexicana, quizás en el mismo momento en el que se producían los sangrientos encuentros de Arizona que, vale la pena repetir, no se produjeron en Tejas durante el período virreinal.

Conclusiones

La investigación del arte rupestre del Suroeste se enriquece con las aportaciones de la Lingüística, que completa los datos etnológicos. La dimensión histórica de la Lingüística (la diacronía), permite, con las debidas precauciones, aplicar datos etnológicos históricos a etapas prehistóricas, basándose en las situaciones lingüísticas de los momentos relacionados. Determinar la relación lingüística entre los huicholes (yuto-aztecas) y los probables yuto-aztecas autores de varios de los pictógrafos del Pecos ayuda a mejorar la interpretación de estos. La hipótesis más probable en relación con las pinturas del estilo del río Pecos parece ser la que se base en la condición de los autores de las pinturas como miembros de lo que el Lingüística se llama una zona areal, un área periférica con un fuerte componente yuto-azteca en este caso. Establecer la relación entre los pictógrafos arcaicos y la separación de los fillos de las lenguas amerindias (yuto-azteca y cado, por ejemplo) también permite mejorar la comprensión de elementos comunes a las pinturas rupestres y ciertas ceremonias indígenas transmitidas por los historiadores.

Cuando se trata de pintura rupestre histórica, se puede obtener ayuda de esos mismos elementos lingüísticos, mejor conocidos por tenerse referencias modernas, de los movimientos de los amerindios y los cambios en la distribución lingüística y de todo lo relacionado con la cultura material de amerindios e indoeuropeos, tanto hispanos como anglos.

La semiología de la imagen, por otra parte, contribuye a valorar el carácter pacífico o violento de las relaciones entre los amerindios y los indoeuropeos en el oeste de Tejas y permite compararlo con la situación en otros territorios.

Quien, además de las nociones que han tratado de presentarse con objetividad científica, quiera extraer una consecuencia humana, puede obtenerla también y reflexionar sobre el hecho de que, sobre la Tierra, todos los seres humanos, históricamente, son inmigrantes, especialmente en América.

BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, Carolyn E, *Rock Art of the Lower Pecos*, Texas A&M University Press, College Station, 2003.
- _____, “El Arte rupestre de Tejas. Análisis contextual de motivos recurrentes en el área de la desembocadura del río Pecos”, *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 2010, 5, 5-42.
- Boyd, Carolyn E, Amanda Castañeda, Charles Koenig & Benjamin Dwyer, “A Reassessment of Red Linear Pictographs in the Lower Pecos Canyonlands of Texas”, *American Antiquity*, (en prensa).
- Bricker, Victoria Reifler, *El cristo indígena, el rey nativo, El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, FCE, México, 1981.
- Broda, Johanna, “El ‘Océano de la Salida del Sol’ y ‘el origen de todas las aguas’: una comparación entre los indios pueblo y Mesoamérica”, *Neurath*, 2008, págs. 215-272.
- Brown, Roy B, “Cerro Del Diablo, Janos, Chihuahua: A Historic Apache Site?”, *Rock Art of the Chihuahuan Desert Borderlands*, edited by Sheron Smith-Savage and Robert J. Mallouf, Center for Big Bend Studies, Alpine, Texas, 1998, págs. 45-53.
- _____, "Comment on Greenberg, Turner, and Zegura", *Current Anthropology* 2, 1986, págs. 488.
- _____, *American Indian languages: The historical linguistics of Native America*, New York, Oxford University Press, 1997.
- _____, “Beyond the comparative method?”, *Historical Linguistics 2001: Selected Papers from the 15th International Conference on Historical Linguistics, Melbourne, 13—17 August 2001*, editado por Barry J. Blake, Kate Burridge y Jo Taylor, 2001, págs.33-57.
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca, *Genes, Peoples et Langues*, Odile Jacob, Paris, 1996.
- Colón de Larriátegui, Félix, *Juzgados militares de España y sus Indias*, Tercera edición, corregida y aumentada, Tomo II, Imprenta Real, Madrid, 1817.

- Cressier, Patrice, “Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: una forma de exorcismo popular”, I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca 1985, Zaragoza, 1986, t. I, págs. 273-291.
- Cruz Barney, Óscar, “Las milicias en la Nueva España: la obra del segundo conde de Revillagigedo (1789-1794)”, *Estudios de historia novohispana*, 34, 2006, págs. 73-116
- Fernández Ibáñez, Carmelo y Carlos Lamalfa Díaz, “Manifestaciones rupestres de época histórica en el entorno de la cabecera del Ebro”, *MUNIBE (Antropología-Arkeología) Homenaje a Jesús Altuna*, 57, 2005, págs 257-267.
- Greenberg Joseph H., *Language in the Americas*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1987.
- Greenberg, Joseph H., Christy G. Turner II y Stephen L. Zegura, “The Settlement of the Americas: a Comparison of the Linguistic, Dental, and Genetic Evidence”, *Current Anthropology*, 27(5), 1986, págs.477-497.
- Greenberg, Joseph H. “Classification of American Indian languages: A reply to Campbell”, *Language* 65(1), 1989, págs. 107–114.
- Kirkland, Forrest y William W. Newcomb Jr., *The rock art of Texas Indians* (reimpr. 1996), University of Texas Press, Austin, Texas, 1967.
- Marcos-Marín, Francisco, “Marco histórico, base lingüística y recursos textuales para la investigación del español del suroeste”, *Language Problems & Language Planning*, 32(2), 2008b: 113-132.
- _____, “La investigación del español del suroeste. Problemas y métodos”, *Language Problems & Language Planning*. 32(3), 2008c: 237-252.
- _____, “El siglo XVI en la historia lingüística de Tejas”, “Recuerde el alma dormida”, *Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*, ed. John K. Moore, Jr. & Adriano Duque, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2009, págs: 197-215.
- _____, “Arte rupestre y Lingüística amerindia. Estilos y conceptos”, *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 5, 2010, págs. 43-71.

- _____, “Los préstamos del español a las lenguas indígenas de Norteamérica”, *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien Günter Holtus zum 65. Geburtstag*, Anja Overbeck, Wolfgang Schweickard und Harald Völker (Eds.), Berlin etc. (De Gruyter) 2011, págs.517-524.
- Mithun, Marianne, *The Languages of Native North America*, Cambridge University Press. Cambridge, etc. 1999.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos, *El universo de las lenguas. Clasificación, denominación, situación, tipología, historia y bibliografía de las lenguas*, Castalia, Madrid, 2003.
- Neurath, Johannes (coordinador), *Por los caminos del maíz. Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica*, FCE, México, 2008.
- _____, “La iconografía del complejo ceremonial”, Neurath, 2008, págs. 173-214.
- Newcomb, William W. Jr. *The Indians of Texas. From Prehistoric to Modern Times*. University of Texas Press, Austin, Texas, 1961.
- F. R. Santos, A. Pandya, C. Tyler-Smith, S.D. Pena, M. Schanfield, W.R. Leonard, L. Osipova et al. “The Central Siberian Origin for Native American Y Chromosomes”. *American Journal of Human Genetics*, 64, 1999, págs. 619-628.
- Preuss, Konrad Theodor, “Der Einfluss der Natur auf die Religion in Mexiko und den Vereinigten Staaten”. *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 5,1905: 361-380. Traducción de Paulina Alcocer en Neurath: 2008, págs. 85-150.
- Ruddiman, William E. “The Anthropogenic Greenhouse Era Began Thousands of Years Ago”, *Climatic Change* 61, 2003, págs.261-293.
- Russ J., Hyman M., Shafer H. J. y Rowe, M. W., “14C dating of ancient rock art: A new application of plasma chemistry”, *Plasma Chemistry and Plasma Processing*, 11(4), December, 1991, págs. 515-527.
- Schaafsma, Polly, *Indian Rock Art of the Southwest*, University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico, 1980.
- Skiles, Jack, *Judge Roy Bean Country*, Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, 1996.

- Turpin, Solveig A. "Seminole Sink: Excavation of a Vertical Shaft Tomb in Val Verde County, Texas". *Plains Anthropologist* 33(122, part 2), Memoir 22, 1988.
- _____, "Pictographs of the Red Monochrome Style in the Lower Pecos River Region, Texas". *Bulletin of the Texas Archeological Society*, 55, 1986 por 1984, págs. 123-144.
- _____, "The Meyers Springs and Bailando Shelters: Iconographic Parallels". *La Tierra*, 13(1), 1986, págs. 5-8.
- _____, *The Iconography of Contact: Spanish Influences in the Rock Art of Middle Rio Grande*. David H. Thomas, ed., *Columbian Consequences: Archaeological and Historical Perspectives on the Spanish Borderlands West*, Smithsonian Press, Washington, D.C.: I, 1989, págs. 277-299.
- _____, "Lower Pecos prehistory: the view from the caves", *The Caves and Karst of Texas* (W. R. Elliott and G. Veni, eds.), National Speleological Society, Huntsville, Alabama, 1994, págs. 69-84.
- _____, "The Lower Pecos River Region of Texas and Northern Mexico", *Bulletin of the Texas Archeological Society* 66, 1995, págs. 541-560.
- Turpin, Solveig A. y Eling, Jr., Herbert H, "Body or Soul: The Diffusion of Rock Art Imagery in Prehistoric Coahuila and Texas", *Boundaries and Territories: Prehistory of the U.S. Southwest and Northern Mexico*, M. Elisa Villalpando, ed. Arizona State University Anthropological Research Papers, Arizona State University, Tempe, Arizona, págs. 54, 200.

REFERENCIAS EN INTERNET (SEGÚN EL ORDEN DEL TEXTO)

- Área arqueológica del Pecos: <http://www.texasbeyondhistory.net/pecos/images/lp-relief.html> (acceso 9 de enero de 2013).
- Pecos y el condado de San Miguel: <http://www.nenewmexico.com/towns-counties/san-miguel/pecos.php> (acceso 9 de enero de 2013).
- Mapa de la desembocadura del Pecos: <http://southwestpaddler.com/images/Pecosmap51.gif> (acceso 9 de enero de 2013).

Mapa de Nuevo México: <http://www.pecosrivercabin.com/map01-2.jpg> (acceso 9 de enero de 2013).

Ríos de Nuevo México: <http://www.mapsofworld.com/usa/states/new-mexico/new-mexico-river-map.html> (acceso 9 de enero de 2013).

“Pecos River”, *The Handbook of Texas Online*

<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/rnp02> (acceso 9 de enero de 2013).

Texas Beyond History, s.v. “Archeology”,

<http://www.texasbeyondhistory.net/pecos/archeology.html> (acceso 9 de enero de 2013).

White Shaman, panorámica:

<http://worldwidepanorama.org/worldwidepanorama/wwp108/html/PatrickBorn.html>

(acceso 9 de enero de 2013).

Genes y lenguas, esquema

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC33682/figure/F3/> (acceso 9 de enero de 2013).

Rattlesnake Canyon (*Arturo René Muñoz*)

<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/bbr01> (acceso 9 de enero de 2013).

Uniformes militares. Base de datos de de la Biblioteca Pública de Nueva York. *Vinkhuijzen Collection of Military Costume*,

http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm?col_id=206 (acceso 9 de enero de 2013).

Coronel español de 1751

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?87566> (acceso 9 de enero de 2013).

Compañías sueltas de Aragón, en España, entre 1789 y 1793

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?87678> (acceso 9 de enero de 2013).

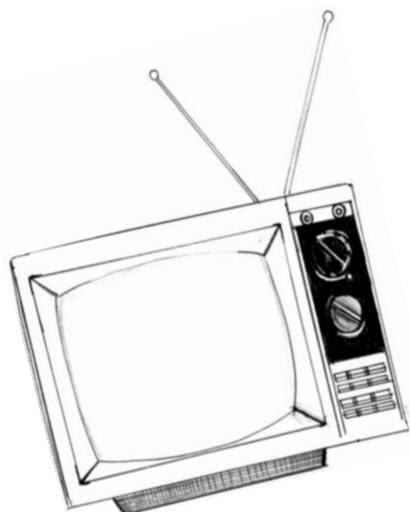
Oficial del regimiento del Rey (1806)

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?87926> (acceso 9 de enero de 2013).

Oficial de granaderos, del regimiento de Zamora, de 1807

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?90756> (acceso 9 de enero de 2013).





PEDRO VALIENTE:
*Cultura audiovisual para el
desarrollo internacional*

39

Resumen: La vida es audiovisual pero la realidad no lo es. La sociedad contemporánea se expresa a través de imágenes y sonidos percibiéndose a sí misma como una manifestación del existir en un contexto cada vez más tecnológico. Desde hace años teóricos con proyección internacional están construyendo nuevos discursos en torno a la educación audiovisual para el desarrollo. La fragmentación de la oferta audiovisual ha provocado la reducción de los costes de producción debido a que las audiencias se han multiplicado y dividido con la consiguiente pérdida de peso de la publicidad global. Muchos expertos defienden una revisión integral del sistema de cooperación internacional para el desarrollo. Los estudiosos aconsejan considerar la cultura audiovisual como una auténtica cultura. Ha irrumpido una revolución que está transformando el mundo tal y como lo conocemos: desde la política y la economía hasta los hábitos sociales. Los gobiernos, instituciones y medios han aprendido que contar su propia historia no es suficiente: se tienen que involucrar en un diálogo continuo donde diferentes voces que han luchado por ser oídas juegan un papel activo. Las representaciones populares del desarrollo se han de tomar en cuenta con seriedad como fuentes autorizadas de conocimiento.

Palabras clave: Cultura audiovisual, desarrollo internacional, sociedad contemporánea, comunicación global.

Abstract: Life is audiovisual but reality isn't. Contemporary society expresses itself through images and sounds perceiving itself as a manifestation of *being* in an increasing technological environment. Since years ago, international theorists are creating new discourses on audiovisual education for the development. Audiovisual fragmentation has reduced production costs since audience has grown and divided itself causing a loss of power for global advertising.

Many experts promote an integral revision of the cooperation system for international development. They believe audiovisual culture should be considered as an authentic culture. A revolution has erupted transforming the world as we know it –from politics and economy to social habits. Governments, institutions and media have learned to tell their own story is not enough. They have to engage in an on-going dialogue where different voices that have struggled to be heard play a key role. Therefore, popular representations on development have to be considered seriously as authorized sources of knowledge.

Keywords: Audiovisual Culture, International development, Contemporary society, global communication.



Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

PEDRO VALIENTE

Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recibido: 25/03/2013

Fecha de aceptado: 12/04/2013

40

La vida es audiovisual pero la realidad no lo es. La sociedad contemporánea se expresa a través de imágenes y sonidos percibiéndose a sí misma como una manifestación del existir en un contexto cada vez más tecnológico. Y, en muchos casos, menos humano.

A lo largo de la historia de la humanidad se ha ido registrando una enorme variedad de instrumentos de respuesta: desde las pinturas rupestres hasta las nuevas redes en la era del ciberespacio, pasando por sistemas tradicionales de representación como la literatura y las bellas artes. Hasta llegar a una especie de imperio de los sentidos: el espejo en el que se ve el mundo actual es audiovisual.

Se trata de un espejo que proyecta una imagen en 3D. Es decir, el instrumento donde los hombres y las mujeres se buscan a sí mismos está fabricado con técnicas audiovisuales. Y resulta que, cuando se encuentran, el reflejo que ven y escuchan, además de esconder un sentido figurado –como había ocurrido durante siglos– les coloca frente a una representación imprescindible (o casi) del individuo y su entorno. A todo color. Y con sonido.

La literatura es el reino de los pensamientos y las reflexiones. En el arte el ingenio está al servicio de una visión divina del mundo; de hecho a Dios, más que en fotos o películas, se le representa en esculturas, pinturas, dibujos y grabados. Las artes escénicas ponen énfasis en el drama a través de la palabra y la expresión corporal. La fotografía no permite que la vida transcurra como una sucesión de instantes que mueren al nacer.

No obstante, el mundo ahora más que leerse en papel impreso (libros y periódicos), más que escucharse (radio)... se ve, se mira. En las tres *dimensiones* del audiovisual. Sólo así se reconoce en su *dimensión* más real. Y, paradójicamente, más artificial.

La realidad era tan real antes de que existiera el cine como ahora. Es más, ha habido épocas en las que la realidad debía reconstruirse ante una cámara para que pudiera ser visual primero y audiovisual después. [...] Lo audiovisual es un discurso en términos de luz y sonido que, además, siempre está referido a la realidad. [...] Esto no significa que sea real o que represente exacta o adecuadamente esa realidad (Montero Díaz, 2009).

¿Cómo trasladar todas estas circunstancias a la educación para el desarrollo? Desde hace años teóricos con proyección internacional están construyendo nuevos discursos en torno a la educación audiovisual para el desarrollo. No es cuestión de dar constancia de descubrimientos científicos en lo social y lo comunitario. Ni siquiera de desarrollar técnicas modernas de antropología visual. La documentación del desarrollo reclama nuevas perspectivas.

Partiendo de la base de que hay una realidad que existe y una tecnología que la muestra. Y teniendo en cuenta que, como decía el director norteamericano Frank Capra, el único pecado de una película es el aburrimiento. La comunicación audiovisual al servicio de la educación y el desarrollo une entretenimiento a información y persuasión.

Una comunicación que se dirige al corazón, puede informar con eficacia, puede persuadir en grados muy diversos (desde el convencimiento que lleva a la cooperación activa hasta la simple simpatía por acciones vinculadas al desarrollo en países empobrecidos). Y debe entretener (Montero Díaz, 2009).

La fragmentación de la oferta audiovisual ha provocado la reducción de los costes de producción debido a que, sobre todo en televisión, las audiencias se han multiplicado y dividido con la consiguiente pérdida de peso de la publicidad global. Pero también se ha

registrado una apertura de programas y productos en los que tiene cabida la sensibilización hacia cuestiones de desarrollo social.

Muchos expertos defienden una revisión integral del sistema de cooperación internacional para el desarrollo. Para ello habría que empezar por establecer pautas deontológicas y profesionales como “informar de manera adecuada, sin difundir mensajes simples, engañosos o catastrofistas y corrigiendo malas prácticas: En incidencia política, creando opinión; en investigación, realizando programas especiales; en educación-formación, complementando las actividades que ya se realizan con otras acciones diseñadas con estrategias a medio y largo plazo para que se comprendan los problemas y sus orígenes” (Erro Sala, 2009).

La revolución tecnológica está produciendo transformaciones transversales hasta hacer emerger un “ecosistema comunicativo”, una nueva sensibilidad, tal vez una “nueva era de lo sensible”. Estamos ante la irrupción de una nueva cultura –basada en la imagen–, un nuevo paradigma de pensamiento, sustentado en una nueva sensibilidad y en otros modos de producir conocimiento marginados hasta ahora. Esa sería la gran transformación: los cambios ocurridos en los modos de circulación y producción del saber (Erro Sala, 2009).

En la difusión de pensamiento político: más responsabilidad y menos propaganda. En el ejercicio del estudio y la investigación: mayor eficacia. En la educación formal y no formal, integración de objetivos en acciones con visión amplia y avanzada. Es decir, habría que profundizar en la identidad de los individuos –y por tanto, de las sociedades– desde su esencia contemporánea: interdisciplinar, híbrida, transversal.

Los estudiosos aconsejan considerar la cultura audiovisual como una auténtica cultura que:

Inaugura una nueva sensibilidad, interactiva, de profunda raíz participativa, y a las tecnologías de la información y la comunicación como dispositivos culturales que no deben colocarse fuera del proceso pedagógico ni de la cultura institucional. [...] El verdadero desafío estriba en ser capaces de integrar la cultura audiovisual como base de un proyecto de Educación para el Desarrollo que permita reinventar la solidaridad internacional y la cooperación al desarrollo (Erro Sala, 2009).

Para ello sería preciso desechar la idea de la cultura como fuente de entretenimiento o bien como resultado de usos y costumbres de una determinada comunidad o región. La solidaridad sólo es posible si, además de respetar la diversidad, somos capaces de celebrarla. Para construir un entorno político, económico y social donde la cooperación –que no es lo mismo que la ayuda– sea posible. Con eficacia y continuidad.

Pensemos en el cine que surge en los años 70 y 80 en Asia, África y América Latina inspirado en las revoluciones políticas y sociales. Se crean manifiestos que explican intenciones así como técnicas para convencer a otros a sumarse a sus causas. Se trata de autores como Glauber Rocha (Brasil), Fernando Solanas y Octavio Getino (Argentina), Julio García Espinosa (Cuba) y Frantz Fanon (Martinica) (third (world) cinema). Esta cinematografía da paso en las últimas décadas al llamado cine del mundo, *world cinema*. Vehículo posmoderno de conciencia social –entre otros rasgos en contenido y estilo– que prospera en numerosos países desarrollados y en vías de desarrollo. En ese viaje incesante de ida y vuelta que transita Europa del Este, los países emergentes (Brasil, Rusia, India, China), y alcanza Irán, Indonesia, Filipinas, Corea...

¿Ha contribuido el cine social del siglo XX y el *world cinema* del siglo XXI a la construcción de una nueva cultura audiovisual para el desarrollo internacional? Siguiendo esta línea cronológica, a la agenda progresista de los directores y productores independientes de todo el mundo, se han ido sumando los documentales sociales y educativos de canales de televisión como PBS (Estados Unidos), BBC (Reino Unido), TVE (España), Arte (Alemania/Francia), Al Jazzira (Qatar), etc. De hecho, muchas iniciativas corporativas o institucionales han servido de puentes extraordinarios para llegar al otro lado del río. Donde las aguas bravas están provocadas por la eclosión de internet y las nuevas tecnologías.

Ha irrumpido una auténtica revolución que está transformando el mundo tal y como lo conocemos: desde la política y la economía hasta los hábitos sociales. Ahora todo es red social/personal. Global/local. La pregunta es: ¿Todo es democrático?

Nuevas formas de mediación de la información como las redes sociales, la tecnología móvil o el periodismo en red han tenido una gran incidencia en el proceso de democratización de la información, aumentando la transparencia y reduciendo las barreras para que las personas se expresen. [...] Todos se han convertido en periodistas deseosos de compartir su visión del mundo. (Club de Madrid's (en Internet)).

Según profesores del Brooks World Poverty Institute de la Universidad de Manchester los gobiernos, instituciones, medios y periodistas han aprendido que contar su propia historia no es suficiente: ahora tienen que escuchar; y no sólo eso, se tienen que involucrar en un diálogo continuo donde diferentes voces que han luchado por ser oídas juegan un papel activo que está cambiando no sólo las reglas del juego sino el juego en sí mismo (Lewis, Dennis, Woolcock, 2012).

Las representaciones populares del desarrollo se han de tomar en cuenta con seriedad como fuentes autorizadas de conocimiento, para empezar, porque es como la mayoría de las personas reciben información acerca de desarrollo. En el caso específico de la cinematografía, se trata de tres formas de representación: “Cine que provee pensamiento único instructivo, cine que simplifica procesos complejos sin contribuir a resolver conflictos, y cine que a partir del contexto histórico reafirma ideas dominantes que guían intervenciones de desarrollo en un tiempo y espacio determinado” (Lewis, Dennis, Woolcock, 2012).

Profundizar en el sentir de comunidad y en los valores sociales de la nueva cultura audiovisual fortalecerá el alcance real de las acciones de desarrollo internacional. Así se enriquecerán las estrategias de los países y los ciudadanos interesados en crear una convivencia menos superficial/artificial. Para lograr un futuro no sólo tecnológico y audiovisual sino real. Humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Montero, Julio, “El audiovisual, la educación para el desarrollo y el entretenimiento”, El audiovisual y la educación para el desarrollo, Fundación Mainel, Fundación Investigación Audiovisual (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), Generalitat Valenciana, España, 2009.
- Erro Sala, Javier, “Reinventar la educación para el desarrollo desde la cultura audiovisual”, El audiovisual y la educación para el desarrollo, Fundación Mainel, Fundación Investigación Audiovisual (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), Generalitat Valenciana, España, 2009.
- Lewis, David, Dennis, Rodgers, Michael Woolcock, “The projection of development: cinematic representation as an(other) source of authoritative knowledge?”, Brooks World Poverty Institute, The Manchester University, 2012.

REFERENCIAS EN INTERNET

Third (world) Cinema: www.thirdcinema.blueskylimit.com

“The Club de Madrid’s 2011 Annual Conference Digital Technologies for 21st Century Democracy”, Club de Madrid Annual Conference 2011: www.clubmadrid.org

Harvard University: www.isites.harvard.edu

Manchester University: www.bwpi.manchester.ac.uk

Texas University: www.utexas.edu/utpress

Human Rights watch film festival, New York: www.ff.hrw.org

Festival de cine de derechos humanos de Barcelona:

www.festivaldecineyderechoshumanos.com

UNESCO: www.unesco.org/archives/multimedia.com

Comunidad europea: www.eacea.ec.europa.eu



NELSON GABRIEL RODRÍGUEZ

AVILEZ:

At war with normality. Drag kings: when the centre becomes “the other” and the otherway round.



46

Resumen: ¿Qué tipo de amenaza supone imitar al poder? ¿Qué implica traspasar las barreras del poder masculino y utilizarlo para burlarse del heterosexismo presente en la sociedad? Estamos condenadas a ser parias? El sexo y el género han sido tradicionalmente relacionados por los mecanismos de poder. Desde las religiones a los estados, a través de la historia se han delimitado formas para regular nuestro género. Merece la pena prestar atención a las políticas drag como forma de desdibujar las barreras de género entre las que vivimos. Las drag kings, mujeres que actúan como hombres, invierten de una manera especial estas barreras y las resitúan de una nueva manera, desafiando las formas tradicionales de poder, la heter[r]o[r]norma y las definiciones reguladoras. En este artículo intentaré analizar las consecuencias de cruzar las barreras de género utilizando el modelo de las drag kings como forma de disidencia.

Palabras clave: Políticas drag, normas, disidencia de género, disgénero.

Abstract: What is the real threat of mimicking power? What are the implications of crossing the borders, relocating the masculine power and use it to mock the heterosexist axis of society? Are we damned to be outcasts? Sex and gender have been traditionally intertwined by means of the dominant powers of the time. From Religion to the State, regulatory forms of what our gender has to be have been marked through history, resulting in the artificial construction of sex as marker. The politics of drag demand a special attention as it defies the borders of gender our lives are built on. Drag kings, women who perform as men, specially subvert these borders and relocate its space in a new one, defying traditional powers, heter[r]o[r]norm and regulatory definitions. I will try to make an analysis on the implications of crossing the borders of gender using the drag kings as models in terms of gender dissidence.

Keywords: Politics of drags, norms, gender dissidence, disgender.

SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

AT WAR WITH NORMALITY. DRAG KINGS: WHEN THE CENTRE BECOMES “THE OTHER” AND THE OTHER WAY ROUND

Nelson Gabriel Rodríguez Avilez

Universidade da Coruña

Fecha de recibido: 13/06/2013

Fecha de aceptado: 26/06/2013

47

The earliest section of the Judaic code of sex morality prohibited the wearing of the attire of the opposite sex in unequivocal terms: ‘A woman shall not wear that which pertaineth to a man, neither shall a man put on a woman’s garment; for all that do so are an abomination unto the Lord their God (Collier 1995: 111).

Drag kings are women who perform as men. I remember what I felt in the exact moment I saw a drag king for the first time. It was a cross reference on a record of a band I knew I would fall in love with and finally fell when heard those angry queerpunk tunes coming out my plate screaming: “I love hardcore boys. I love boys hardcore!!!” (Limpwrist, 2000) which I still enjoy everytime I flip the sides of that record. Thanks Limpwrist! Of course I couldn’t help but realize that it was more interesting –meaning shocking and intriguing– for me than the drag queen thing and that is what this story is about: to understand the implications, the meaning –if any-, the importance of a mimicking form that always strikes as something new, diminished and ignored by the heteropatriarcal view.

Sex and gender¹ have been traditionally intertwined by means of the dominant power(s) of the time. From Religion to State, regulatory forms of what our gender has to be have been marked through history, and sex comes to be a matter of an artificial construction instead of the natural characteristic we have been made to believe it is. The question that arises is an

¹ I understand sex as the external organs that mark the relation between the individual and what has been socially constructed as man or woman.

ontological one, can we consider drag kings part of the existence sphere in the Arandtean sense?:

Vivir una vida privada por completo significa por encima de todo estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una «objetiva» relación con los otros que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida (67).

We may admit that existence, following this idea, is the result of a sensitive process based on the perception of the other as part of the world. A physical experience that has been articulated by means of such categories like sex and gender, their creation as categories and the necessity of belonging to one or the other. In this sense, the representation in the physical world, not just as physical presence but as pictures or other sensitive manifestations is what poses a threat to the common conceptions of the heteropatriarchal society, and can be adopted and re-adapted within it as long as it takes the form of something the power can cope with: “Se puede respetar la transgresión siempre que esta tienda a la norma” (Ayllón, 36). But how can the norm cope with the drag king figure as it involves the existence of a resistant capacity that steals the masculine power of mimicking?

In the symbolic sphere we come to be linguistic constructs translated into reality. By means of the Althusserian interpellation², we are named, addressed and designed a place in the so-called “normal society” which means the biopolitical construct that constricts our personal freedom imposing the roles we must fulfill. As Judith Butler points out, “In Althusser’s notion of interpellation, it is the police³ who initiate the call or address by which a subject becomes

² According to Bertens: “[...] Althusser’s definition of ideology and his concept of *interpellation*, which explains how ideology addresses us in a certain role and draws us into a conspiracy that is ultimately aimed at ourselves, proved useful for feminist literary studies and film studies. [...] for Althusser, we only experience ourselves as complete individuals (‘concrete subjects’) through the internalization of ideology. Ideology is inescapable because it is what actually gives us what we experience as our individuality” (Bertens 2001: 103).

³ I use/agree with this term in its broader sense, thus “police” also refers to religion, tradition, law, the State and any other organism that constrict freedom.

socially constructed” (Butler 1990, 121). Power thus, clearly defines what we must be by means of naming us.

To transgrede what has been assigned by the power that interpellates, to ignore such interpellation means to subvert those imposed order marked by power and its devices of biopolitical control –let's consider Law, State, Religion, Medicine or technology. “In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality” (Butler 1990, 125). Having this into account, we may think of the figure of the drag king as doubly subversive: first as defier of the hegemonic construction of gender by adopting the gender it is forbidden to, and second, as gender terrorist as it defies the heterosexist order since it is a woman –the biopolitical construct traditionally considered the other- who steals the identity of the centre of the above mentioned heterosexist society– namely the biopolitical construct known as men.

Dealing with the politics of drags, it is interesting to see how the same heterosexist pattern followed in the so-called “normal society” repeats itself when dealing with the visibility and perception the majority of the population has on drags. Drag queens –men who perform as women– are widely known and even culturally accepted by traditionally macho cultures as is the case of Spain where contests are held to select the best drag for the Carnival festivity. On the contrary, drag kings remain ignored, unknown for and by the public opinion. They are even considered eccentric within the eccentric. Actually, even those definitions coming from “independent” sources –those considered to be underground or free from prejudices– come to be marked definitions in which drag kings are defined in opposition to the male-dominant drag queens: DRAG KING: opposite of DRAG QUEEN in that in this case it’s women taking on a male/masculine look (Limpwrist 2001: Lp booklet).

These sort of definitions come to be very significant since they prove how, even when trying to break with the imposed rules of the compulsory heterosexual society, we are determined by tradition and the presuppositions passed by historically. Drag Kings, thus, subvert the assumed-as-natural masculine centre by proving it to be a cultural construction and

defy gender roles as proving them as performative constructions product of the mimetic social assumptions.

As for the subversive aspect of drag, it is the whole performativity of gender⁴ what subverts, transforms and provokes social repudiation. As marked above, many are the factors – either social, political, religious or whatever– that have determined the immobility of gender and gender roles historically using the labelling technique. The label of “normal/normality” helps to differentiate between what actually means “socially obedient or not”. In this sense, it is in Foucauldian terms that we come to the concept of normality as a social construction of the apparatus formed by power and its tentacles, law. Thus we can consider drag kings as part of those “abnormals” mentioned in Foucault’s *Los Anormales*. Where he deals with “Las tres figuras que constituye el ámbito de la anomalía: el monstruo humano; el individuo a corregir; el niño masturbador” (Foucault, 57).

As part of such abnormality, we may first take into account what Foucault establishes as monsters: “Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault , 58). We can consider drag kings as those monsters; they embody “lo imposible” as they personify two different genders, something linked with “lo prohibido”, that is to identify and perform as the other gender, to cross the lines that mark how a person shall perform – A.K.A be. To mix both male and female gender brings about a new category, a new gender breaks those categories, disgendered bodies that confront biopolitical constructs. This comes to be impossible since power and heterosexual hegemony mark male and female as the two only possible genders. Thus defining the whole population categorization in terms of binary opposition namely man and woman: a woman is what is not a man and this, at the same time,

⁴ The whole concept of *performativity of gender* is well defined in Judith Butler’s *Gender Trouble* (1990): “[...] *gender* is not a noun, but neither is it a set of free floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. [...] within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative—that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed” (*Gender Trouble* 1990, 24-25).

raises the question of pertaining to a continuum⁵, a forbidden category which blurs the borders of heteropatriarchy

Drag kings, then, cross the lines between borders and relocate the centre on women, stealing the hegemonic masculinity. “Lo prohibido” then is to cross the same borderlands⁶ referred to by Gloria Anzaldúa. In this case the crossing of the borderline means to adopt a different attitude, to make some sort of rebirth by means of which a woman enters the forbidden sphere, that which belongs to the centre exposing “that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations” (Butler, 125).

What is forbidden, then, is to show the instability of the socially accepted rules, to show in the last term that heterosexuality on the whole –both genders and both sexes– is a mere invention repeated once and again to establish a rule that has nothing to do with reality but with power, and the transmission of a determined ideology⁷ through history. Contrary to the biopolitical set of beliefs we have been made to believe as ‘natural’.

There is another important fact to have into account dealing with drags which is the relation of the politics of drag, (gender) norms and socialization. Although this appears to be a crucial aspect in both cases, it is in the case of the drag kings that come to be different and more radical aspects. As for the drag queens, the mimic is directed to the socially-established female gender. Curiously enough, it is this type of drag which is widely known and accepted by almost everybody in society, and this fact rises the question of whether it is permitted as an expression of male superiority, a superiority which permits men to dress and adopt the figure of the other as long as they don't lose their hegemonic status, and also “[...] calls into question whether parodying the dominant norms is enough to displace them; indeed, whether

⁵ The whole concept of *performativity of gender* is well defined in Judith Butler's *Gender Trouble*: “[...] *gender* is not a noun, but neither is it a set of free floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. [...] within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative—that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed” (*Gender Trouble*, 24-25).

⁶ Idem.

⁷ As for this term I think it is useful: “[...] Althusser's first thesis regarding ideology [which] is that ‘ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.’” (qtd. In Bertens, 85)

the denaturalization of gender cannot be the very vehicle for a reconsolidation of hegemonic norms” (Butler, 125). Actually, in feminist terms we don’t see a disempowerment of any bio-man when he performs as a drag king, we can even think of a continuation of the typical dominant role of the male, he can adopt whatever the role he wants as he is still the character in control:

[...] vemos en estos procesos que ‘ser un hombre’ se basa en ‘no ser’ otras cosas: no ser mujer, no ser homosexual. Es una identidad generada por oposición, por negación o por la repetición de unos gestos estéticos o de conducta que carecen de original, es una noción sin un contenido preciso. El poder de los hombres, el poder patriarcal y machista, se construye, por una parte, por medio de ese desprecio hacia las mujeres y, por otra parte, por el odio hacia los hombres considerados como menos masculinos, los gays (Sáez, 118-119).

Contrary to the above mentioned double interpretation of masculine drags, drag kings embody the whole subversive mechanism. In other words, while men perform as ‘the other’, women assume the hegemonic centre and parody it by exaggerating the masculine construction and thus dismantling it. Their whole performativity violates the hegemonic rules because it steals that masculine centre and transform it through a feminine/female/womanly (who cares?!) interpretation. In a way, we can consider that the system based on binary oppositions which controls social life, develops itself also inside what is thought to be the subversive manifestations of gender. Imitation works for the heteropatriarchal order.

Many are the examples of such different attitudes in relation to drags and the performativity of gender. An interesting one is that of the film *Hedwig and the Angry Inch* (2001, John Cameron Mitchell). In this case Hansel, a boy from Berlin, falls in love with an American official who tells him if he wants to marry him and go to the States Hansel must undergo surgery to change his genitalia into a vagina. But “the sex change operation gets botched leaving one inch of genitalia and Hansel now Hedwig (using his mother’s name), is left to be neither man nor woman”(Hedwig In A Box). What is important here is the fact that Hedwig decides to be a rock musician –traditionally a masculine world- and s/he decides to become

the head of the band, the referent and the face of it. What seems to be a typical glam rock movie mixed with some gender issues, turns out to be the story of a group of misfits that occupy a fixed position in the movie, which comes to be the reflection of real society. *Hedwig and the Angry Inch* reflects the Foucauldian monster which mixes the impossible and the forbidden, but also the heterosexist order that impregnates society, to the extent that it is the drag king character of the movie the one who is always diminished behind the figure of Hedwig. Yitzhak, the guitarist always plays the role of 'the other', s/he is 'the other' side of Hedwig and the one who remains enclosed into a masculine role that is not even allowed to reclaim. Thus, Yitzhak appears as Hedwig's lover once, and the camera emphasizes the silenced and nearly painful encounter between them. To such an extent is his/her figure markedly silenced that it can be considered some sort of "subaltern" as described by Gayatri Spivak:

Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the "third-world woman" caught between tradition and modernization (Spivak, 306).

Thus, this subaltern drag king is the impersonation of that 'female other' –which appropriates another post-colonial term– that is kept on the borders and marginal to the centre even in the disguise of a masculine central character. Despite this, it is interesting to note that both characters are determined by external social factors that constrict their lives and relations. The movie, thus, is a journey through their story of suffering provoked by the same constrictions that determine them to be part of a fixed gender. Both Hansel/Hedwig and Yitzhak are forced to represent a role they cannot stand freely until the end of the film, when both admit themselves as a part of that continuum, far beyond deterministic definitions of gender, and proving those behavioural patterns imposed are no more immutable:

Identifying with a gender under contemporary regimes of power involves identifying with a set of norms that are not realizable, and whose power and status precede the identifications by which they are insistently approximated. This ‘being a man’ and this ‘being a woman’ are internally unstable affairs. They are always beset by ambivalence precisely because there is a cost in every identification, the loss of some other set of identifications, the forcible approximation of a norm one never chooses, but which we occupy, reversed, resignified to the extent that the norm fails to determine us completely (Butler, 126-27).

It seems clear then that the threat posed by drag kings is the one marked in the context of the colonized and the colonizer. Thus as long as it is the colonizer –man– the one who performs as the colonized –woman– it looks like correct. On the contrary, when it is the colonized the one who adopts the centre’s look, it is still left in the margins. The threat then, comes from the possibility of a post-colonial revolution in which the other reclaims and proves the performativity of the values by which we were once colonized not only in terms of gender, but in terms of sex and mind:

Pero si el estado y el sistema legal tienen un interés por mantener un sistema sexual bipartito, se están oponiendo a la naturaleza. Porque, biológicamente hablando, hay una enorme gradación que va de varón [considered as the socially constructed man] a mujer [the construct]; y dependiendo de cómo llamemos a los diferentes estadios, podemos afirmar que a lo largo de tal espectro subyacen al menos cinco sexos – y quizá incluso más (Fausto-Sterling, 81).

As Fausto-Sterling suggests, it is the State and the Legal system what has colonized our personalities, coming together with Michel Foucault and biopower, “[...] la organización de los controles de anomalía, como técnica de poder y saber [...]” (Foucault, 63) has been traditionally the way of ordering the normal society because it is “[...] el monstruo el que constituye un problema, el monstruo quien interroga el sistema médico y el sistema judicial” (63). Such condition works as a way of measuring abnormality. Abnormality is, then, what crosses the border that divides the construction of normal life and places itself beyond the

rules, creating new ones. It is transgression what means a real threat: “Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso” (64).

It can be concluded, then, that it is drag itself what transgrede this and creates a subversive order in which the transgression of borders is, on the whole, threatening as a disgender subject attacks biopolitical power directly. As Cristina Garaizabal points out in her article *La transgresión del género. Transexualidades, un reto apasionante*: “No obstante, intuyo que si su existencia resulta tan inquietante en sociedades como las nuestras, es porque establece un continuum entre lo femenino y lo masculino en unas sociedades estructuradas, también, sobre la base de la dicotomía entre lo uno y lo otro” (Garaizabal, 43). Even more, if drag queens constitute a subversive act, drag kings pose a real threat to the established order by means of creating the possibility of a revolt inside the core of the concept of gender and sexuality, marked historically and traditionally as a universal truth. The possibility of a revolution by means of which the centre would be relocated or even worse –for who?– destroyed to restore a continuum that would led the heter[r]o[r]sexist system fall apart.

BIBLIOGRAPHY

- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.
- Ayllón, Maite (comp.), *Transexualidad, Transgeneridad y feminismo*, Madrid, Genera-COGAM- Mujeres y Teología de Madrid, 2004.
- Bertens, Hans, *Literary Theory, The Basics*, London, Routledge, 2001.
- Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.
- _____, *Bodies that Matter*, London, Routledge, 1993.
- Collier, Richard, *Masculinity, Law and the Family*, London, Routledge, 1995.
- Fausto-Sterling, Anne, “Los cinco sexos”, *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, José Antonio Nieto ed., Madrid, Talasa Ediciones, 1998, págs. 79-90.
- Foucault, Michel, *Los anormales*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Garaizabal, Cristina, “La transgresión del género. Transexualidades, un reto apasionante” *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, José Antonio Nieto ed., Madrid, Talasa Ediciones, 1998, págs. 39-62.
- Sáez, Javier, *Por el culo. Políticas anales*, Madrid, Egales, 2011.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

INTERNET REFERENCES

www.hendigina.com: www.hedwiginabox.com (access 10 June 2013).



Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

MARÍA DOLORES PICAZO:
*Autobiografía y erotismo en
Michel Leiris*



57

Resumen: Desde que J.J. Rousseau inaugurara con sus *Confesiones* la autobiografía moderna, la confesión sexual se ha convertido en un lugar común de las escrituras del yo. Siguiendo esta tradición, Michel Leiris concede a la sexualidad un lugar hegemónico en sus obras autobiográficas, *L'Âge d'homme* y *La Règle du jeu*. Ahora bien, en su caso, la confesión sexual presenta una morfología singular, en la medida en que se encuentra siempre vinculada a una imagen de naturaleza visual, pictórica, sobre todo. Este trabajo se centra en la relación que mantienen escritura, imagen y erotismo, en la primera autobiografía de Michel Leiris, con objeto de mostrar cómo interactúan estos tres vectores, y cómo, en consecuencia, el erotismo reviste, en su caso, un marcado carácter cultural.

Palabras clave: Autobiografía; Confesión sexual; Memoria; Escritura e imagen. Michel Leiris.

Abstract: Since J.J. Rousseau marked the beginning of modern autobiography with his *Confessions*, sexual confession has become commonplace in autobiographical writing. Following this tradition, Michel Leiris confers sexuality a main place in his works *L'Âge d'homme* and *La Règle du jeu*. In his case, sexual confession presents a singular morphology because it is always linked with a visual image, especially pictorial. This work analyses the relation between writing, image and eroticism in the first Michel Leiris' autobiography, in order to show how these three vectors interact and therefore how eroticism has a noteworthy cultural nature in this author.

Keywords: Autobiography; Sexual confession; Memory; Writing and image; Michel Leiris.

SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N°1
www.uc3m.es/semiosfera

MARÍA DOLORES PICAZO

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recibido: 1/04/2013

Fecha de aceptado: 20/05/2013

58

Desde la publicación póstuma de las *Confesiones* de J.J. Rousseau, en 1788, la confesión sexual se ha convertido en un lugar común de la escritura autobiográfica moderna. Michel Leiris, en la más pura tradición rousseauista, concede a la sexualidad un lugar hegemónico en su escritura, desde su primer texto autobiográfico, *L'Âge d'homme* (1939) (*La Edad de hombre*), hasta el último volumen de su tetralogía *La Règle du jeu*¹ (*Frêle Bruit*, 1976) (*La Regla del juego; Frágil ruido*). Ahora bien, en su caso, la confesión sexual presenta una morfología más singular, en la medida en que se encuentra siempre vinculada a una imagen de naturaleza visual, sobre todo pictórica. Es precisamente en esta relación entre escritura, imagen y erotismo, en la que quiero centrarme en este trabajo, con objeto de mostrar cómo interactúan estos tres vectores en la escritura leirisiana, y cómo, en consecuencia, el erotismo reviste, en este caso, un marcadísimo carácter cultural.

Acabo de cumplir treinta y cuatro años. La mitad de la vida. Físicamente soy de estatura media, más bien bajo. Tengo los cabellos castaños y cortos para evitar que se onduelen; también por miedo a una amenazante calvicie. (...) una frente amplia, más bien combada, con venas temporales desmesuradamente nudosas y salientes. (...) Mis ojos son pardos, con párpados habitualmente inflamados; mi cutis es sonrosado, con una molesta tendencia a irritarse y a tener la piel brillante. (...)

Mi cabeza es más bien grande para mi cuerpo; tengo las piernas un poco cortas en relación con el torso, los hombros demasiado estrechos respecto a las caderas. Me gusta vestirme con el máximo de elegancia; sin embargo a causa de los defectos que acabo de señalar (...) me

¹ *La Regla del juego* constituye la gran suma autobiográfica de Michel Leiris, a la que se consagró durante casi treinta años, después de escribir *La Edad de hombre*.

encuentro con frecuencia profundamente inelegante; me horroriza mirarme de improviso en un espejo pues, al no haberme preparado, me descubro siempre de una fealdad humillante (25-26)².

Con estas líneas, Michel Leiris empieza su primera autobiografía, *La Edad de hombre*. Un autorretrato incisivo, manifiestamente menospreciante, que representa la línea programática por la que hará discurrir sus textos autobiográficos posteriores. Con ella, Leiris se propone – como él mismo dice en el prólogo de la edición de 1939- “poner al descubierto ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual, y confesar públicamente las deficiencias o cobardías que más lo avergüenzan” (10-11). También en el largo prefacio de la reedición del libro en 1946, titulado *De la literatura considerada como una tauromaquia* insiste en esta misma dirección, pero añade la idea del riesgo de la exhibición, como si de un torero se tratara. Leiris compara la acción del matador a la del escritor, recurriendo a una metáfora de la que se servirá más adelante, sobre todo en *La Regla del juego*, para precisar su concepción de la literatura.

Por otro lado, hay que señalar también que entre 1929 y 1935 Michel Leiris se somete a distintas curas psicoanalíticas con el Dr. Borel –quien de hecho le animó a participar en la misión etnográfica a Dakar-Djibouti, que dará lugar, entre otros textos, al bellissimo diario *L’Afrique fantôme* (1934) (*El África fantasmal*). Ello es lo que explica que en *La Edad de hombre* aparezcan algunas resonancias psicoanalíticas, de cuya influencia, sin embargo, Leiris pretende acabar de manera definitiva “La visión de estas dos criaturas [Lucrecia y Judith] me trastornó hace unos años, cuando terminaba un tratamiento psicológico, que mi desamparo interior me había obligado a aceptar, pese a mi repugnancia por todo lo que pretende curar los males que no son solo del cuerpo” (40).

En este sentido, por su condición de texto de confesión sexual, *La Edad de hombre* se inscribe en la más pura tradición autobiográfica, en la línea de Rousseau, Gide o Sartre, por no citar más que a alguno de los grandes nombres de la literatura autobiográfica francesa³.

² Michel Leiris, *L’Âge d’homme*, París, Gallimard, 1939. La traducción es nuestra. En adelante, los números entre paréntesis remitirán a las páginas de esta edición

³ *Vid.* a este respecto, los trabajos de J. del Prado, J. Bravo y M.D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; y más recientemente, M.D. Picazo, *El ensayo literario en Francia*, Síntesis, 2007, y Ph. Lejeune, “L’autobiographie et l’aveu sexuel” in *Revue de littérature comparée*, 2008/1, n° 325

Pero, pese a la larga descripción física del autor con la que empieza el libro, éste no sigue la estructura de un relato retrospectivo, fiel a un criterio cronológico. Leiris opta por una distribución temática radial que da lugar a una serie de variaciones entorno a ciertos temas, a los que el autor asigna una función icónica en la evolución de su personalidad: la muerte, la vejez, el suicidio, el alma, la Primera Guerra mundial, el jazz, la repulsión por la maternidad, la figura del poeta, etc. *La Edad de hombre* se construye, por tanto, como una especie de diccionario temático, cuyas entradas son una serie de imágenes míticas y culturales que, vertebradas por el recuerdo, remiten en todos los casos a representaciones afectivas y sexuales de Leiris.

En esta constelación de imágenes –que, por otro lado, por su configuración en forma de brochazos y pinceladas, indican la estrecha vinculación que este libro mantiene con la práctica y la estética pictóricas-, predominan sobre todas las demás las figuras de Lucrecia y Judith. Las dos heroínas del cuadro de Cranach, tal y como el autor las vio por primera vez, en el otoño de 1930, en una reproducción del díptico, entonces conservado en la Galería de pintura de Dresde. En su complementariedad, ambas representan la idea que tiene Leiris de la mujer en materia de amor; pero ambas aglutinan también entorno a ellas mismas una red de imágenes ligadas entre sí y a las propias heroínas, que remiten en todos los casos a la experiencia de la sexualidad en Leiris.

Lucrecia y Judith representan para él las dos caras de una misma realidad; el anverso y el reverso de su visión de la sexualidad. En ambos casos, se trata de lavar con sangre la mancha de una acción erótica: una, Lucrecia, expiando con su suicidio la vergüenza de haber sido violada; la otra, Judith, intentando lavar su deshonra, con la muerte de Holofernes.

Es posible que cada cual pueda preguntarse, viendo el cuadro doble de Cranach, si no son eslabones semejantes los que han vinculado en su espíritu a las dos heroínas, Lucrecia, la casta, y Judith, la ramera patriota, hasta el punto de representarlas en un mismo par de figuras. (...) Cranach las habría pintado en forma díptica, ambas igualmente desnudas y deseables, confundidas en esa ausencia completa de jerarquía moral que comporta la desnudez de los cuerpos y sorprendidas a punto de realizar actos particularmente exaltantes (142).



Figura 1. Cranach: Lucrèce et Judith⁴

La primera, Lucrecia, apoyando en el centro de su blanco pecho, entre dos senos maravillosamente duros y redondos (...), la hoja afilada de un puñal, de cuya punta ya gotean, como brota el don más íntimo de la íntima de un sexo, algunas gotas de sangre, y se apresta a anular el efecto de la violación que ha sufrido a través de un gesto parecido; (...) la segunda, Judith, con una espada desnuda como ella en la mano derecha, una espada cuya punta rasca el suelo a muy poca distancia de su dedos menudos y cuya hoja ancha y sólida acaba de cortar la cabeza de Holofernes que cuelga como un residuo siniestro de la mano izquierda de la heroína con los dedos y los cabellos mezclados en un enlace atroz (...) (142-143).

En ambos casos se confirma la relación que tiene para Leiris el erotismo con la muerte y, por tanto, la impronta del impulso sado-masoquista. Según Georges Bataille, amigo y compañero de Michel Leiris en su etapa surrealista y posteriormente en el Collège de

⁴ Foto de Roger Viollet, tomada en la Gemalde Galerie de Dresde, reproducida en la edición de Gallimard.

Sociologie⁵, el gran mérito de Sade consistió en demostrar cómo el paroxismo del amor, llevado a su último extremo, es un movimiento de muerte. Leiris participa de esta misma idea y, como se aprecia en la descripción de las dos heroínas, asimila el paroxismo del amor con la muerte.

Pero esta larga cita confirma también la vinculación que tiene la sexualidad en Leiris con lo trágico –incluso en su vertiente más sacrificial– y con lo antiguo, en un doble movimiento de atracción y repulsión, que afecta a todos los signos asociados al erotismo: la herida, la sangre, el dolor, el castigo, pero también la esterilidad, la piedra, la escultura y, en general, cualquier proceso de mineralización.

De modo muy esquemático, consideraremos todos estos signos agrupándolos en dos cuencas temáticas aparentemente antitéticas: una, articulado sobre la idea de herida y de sangre, esto es, sobre lo viscoso y lo fluyente; y otra, sustentada por el elemento contrario, es decir, lo compacto y lo perdurable. Estos dos campos parecerían en principio coincidentes con las nociones de ‘trágico’ y de ‘antiguo’ respectivamente, que acabamos de señalar como ejes vectoriales del erotismo en Leiris. No obstante, veremos que en la configuración leirisiana del erotismo ambos campos terminan por hacerse complementarios.

Partiendo del principio de que para este autor el amor pertenece al terreno de la culpa “me conduzco siempre como una especie de ‘maldito’ que persigue eternamente su castigo”, no es de extrañar la relación casi obsesiva que establece entre el sexo y el dolor, el sufrimiento o la angustia. Es más, para Leiris, el tormento, la ignominia e incluso el terror, llegarán a ser algunos de los factores de mayor excitación, por cuanto la aflicción que encierran de suyo, le permiten considerar su culpa como ya expiada y, por tanto, gozar libremente, sin el peso del pecado original. En uno de los primeros capítulos dedicados a evocar la importancia del teatro en su vida, confiesa lo siguiente, tras describir una versión infantil del *Buque fantasma* que representó con sus hermanos:

⁵ El Collège de Sociologie, fundado en 1937 por Georges Bataille, Roger Caillois y Michel Leiris, animó durante tres años, en la trastienda de una librería parisina, conferencias sobre literatura, antropología y sociología. Su carácter innovador e interdisciplinar ha contribuido extraordinariamente en el desarrollo de las ciencias sociales contemporáneas.

Así, en aquel campo en el que tuve la revelación de mi virilidad en medio de un claro de bosque, mientras jugábamos a los Indios, yo fui siempre el que hacía de prisionero, el que ataban al poste de tortura, al que fingían arrancarle la cabellera y al que efectivamente le hacían sentir un gran terror (49).

Un poco más adelante, siempre en esta evocación recurrente de episodios vinculados al tema de la herida, Leiris explica la significación profunda que tiene para él, el “ojo reventado”: “Aún hoy tengo tendencia a mirar el órgano femenino como algo sucio o como una herida, no menos atrayente por ello, aunque peligrosa en sí misma, como todo lo sangriento, mucoso, contaminado” (81). El propio amor es en sí mismo un signo de muerte; así se infiere de los elementos que lo acompañan y del medio en que se produce: calor, humedad, sudor. Todos ellos, elementos líquidos, significantes del paso del tiempo y con ello de la muerte, “en la aventura sexual, igual que en la muerte, el punto culminante de la crisis va acompañado de una pérdida de conciencia, al menos parcial en el primer caso” (87).

Con lo que queda patente no solo la relación entre sexo y herida, sino también el rechazo que experimenta por todo lo viscoso y sanguinolento, como signos de lo percedero y, por tanto, como indicios de decrepitud y de muerte. En este mismo sentido, siguiendo con la cadena metafórica de imágenes que traducen la angustia y la decrepitud física en todas sus formas, hay que entender su rechazo categórico de la procreación y, en particular, su repulsión por las embarazadas y los recién nacidos:

(...) siempre he sentido asco de las mujeres embarazadas, he tenido miedo del parto y una franca repugnancia por los recién nacidos. (...)

Cuando mi hermana dio a luz una niña, yo tenía algo así como nueve años; al verla me sentí literalmente asqueado (...); tuve la revelación del *envejecimiento*; sentí una gran tristeza y un malestar –angustia que desde entonces no ha hecho más que acentuarse.

Ya siendo adulto, no he podido soportar nunca la idea de tener un hijo (...). He llegado a pensar que el amor y la muerte –engendrar y descomponerse, que viene a ser lo mismo– son cosas tan próximas para mí, que el gozo carnal está siempre acompañado de un terror supersticioso (...) (28).

A la revelación del *envejecimiento* se añade también un segundo motivo que justifica su rechazo de la procreación. En la medida en que engendrar supone una prolongación de sí mismo en otro, ello implica por tanto un acto de despersonalización. El hombre que accede a la paternidad no solo se hunde en el anonimato, sino que se ve también relegado al simple papel de eslabón de una larga cadena de eslabones que es la humanidad. Sin olvidar, la repulsión que le produce el parto en tanto que herida sangrante.

Toda esta red temática de la herida y de lo viscoso, como significantes de la decrepitud y de la muerte, permite ver de manera antitética la interpretación de signo contrario que tiene para Michel Leiris cualquier tipo de materia imperecedera: mármoles, piedras, estatuas, etc. Fascinado, desde niño, por lo antiguo, tanto como por lo trágico, Leiris confiere desde muy pronto a toda resonancia antigua un carácter voluptuoso:

Desde hace mucho tiempo, confiero a lo *antiguo* un carácter francamente voluptuoso. Las construcciones de mármol me atraen por su temperatura glacial y su rigidez (...) A veces, expresaría con gusto mi deseo diciendo que quiero “una grupa fría y dura como un edificio romano”. La solemnidad de lo *antiguo* me seduce (...). La idea de Roma, con sus festines, sus combates de gladiadores y demás atrocidades del circo me excitan carnalmente (56).

De donde se deduce que, para el autor de *La Edad de hombre*, no existe diferencia entre “clásico” y “antiguo”; ambos conceptos remiten siempre en su imaginario a la misma pureza, dureza, frialdad y rigidez. De ahí que, por extensión, la cuenca metafórica de lo *antiguo* abarque también museos, libros de ilustraciones y escuelas de arte, donde la escultura y la estatua cobran especial relevancia, como indicios de permanencia y eternidad. No es, por tanto, la dimensión histórica de la Antigüedad la que le atrae, sino su significación de realidad que trasciende el tiempo y participa de lo eterno. La estatua representaría así un momento de una historia sustraída al paso del tiempo. En este mismo sentido es en el que hay que interpretar la necesidad que siente Leiris de someterse a un proceso de *mineralización* que le preservará del efecto corrosivo del tiempo.

Como frecuentemente el afeitado me irritaba la piel, había tomado la costumbre de empolverarme el rostro (...) como si se tratara de disimularlo bajo una especie de máscara y de acabar por imprimirle a mi persona una impasibilidad igual a la de las estatuas. Esto correspondía a un intento simbólico de *mineralización*, reacción de defensa contra mi debilidad interna y contra la degradación por la que me sentía amenazado; me hubiera gustado hacerme una especie de coraza, dándole a mi apariencia exterior el mismo ideal de *rigidez* que perseguía poéticamente (185).

Por otra parte, la imagen de la estatua es también significativa del carácter de escultura, de talla artesanal que Leiris le atribuye a la escritura. El libro es la propia estatua y su construcción el paciente trabajo de esculpido que implica. Pero, será sobre todo en su obra autobiográfica posterior, en los cuatro volúmenes de *La Regla del juego*, donde esta dimensión del tallado de la propia imagen, a través de la escritura, se ponga más de manifiesto⁶.

En cualquier caso, tanto los espacios antes mencionados – salas de arte, museos “nada se parece más a un burdel que un museo” (61)- como el proceso de construcción de la propia imagen, a través de la escritura, cuyo “placer desplazaba, en el orden de mis preocupaciones, a los goces propiamente eróticos” (186) tienen siempre en este autor una significación sexual. Esta dimensión tan marcadamente sexualizada de la labor poética procede sin duda de la etapa surrealista de Michel Leiris, cuando la experimentación con el lenguaje en todas sus formas le permitió descubrir el poder sensorial de las palabras, “saboreando su peso y su gusto, haciéndolas derretirse en mi boca como frutas” (190). Todo ello, como veremos enseguida, va a permitirnos valorar la auténtica dimensión del erotismo en Leiris; ahora bien, para ello, conviene mostrar antes cómo lo trágico y lo antiguo se funden en una misma cuenca semántica, significativa de la noción de erotismo en *La Edad de hombre*.

En la autobiografía de Leiris, la figura de Judith parece eclipsar a Lucrecia y terminar por imponerse a ella. La insolente dominadora cobra tal peso en el imaginario del autor que en la mayor parte de sus recuerdos relacionados con mujeres prima la sordidez, la abyección o el miedo; de modo que las mujeres de su memoria se convierten en diferentes versiones de Judith. Pero, esta transfiguración no se debe siempre a la actitud altiva que pudieran mostrar

⁶ A este respecto, el título del primer volumen de la serie *Biffures (Tachaduras)* resulta especialmente revelador de esta práctica de retoque permanente.

estas mujeres, sino por la humillación que Leiris muestra a menudo ante ellas: la compañera de colegio, la viuda rubia platino, las actrices objeto de sus fantasías, la chica del bar de la que se enamoró a los quince años, porque era lesbiana, etc. En todas ellas, el denominador común es la bajeza y la vulgaridad. Baste como ejemplo esta descripción de una prostituta con la que mantuvo una larga relación:

Ésa con la que me emborraché durante cuatro días, buena chica, pero vulgar y nada bonita, con unas piernas bastante bien dibujadas (...) pero demasiado delgadas para el busto que estaba adornado con senos enormes, cuyos pezones ocultaba con las manos, como hubiera hecho con cualquier deformidad (...); la deseaba porque me encontraba muy solo, y porque, tras un largo periodo de tristeza, fue ella quien se había encontrado al alcance de mi mano; la deseaba – aunque fuese lo contrario del tipo de mujer que me gustaba- y medía mi bajeza al mismo tiempo, tal vez, que me sentía fascinado por el hecho de que me llenaba completamente de vergüenza por su manera de comportarse en todos los sitios donde íbamos (...) (152).

Sin embargo, pese al deseo mórbido que le despiertan todas las variantes de Judith, Leiris siente también, y al mismo tiempo, una fuerte atracción por la dulzura de la casta Lucrecia. Ésta aviva su lado más sensible y débil, y por ello es asimismo fuente de placer. Así pues, si hay mujeres que le atraen porque no están a su alcance o porque le paralizan y le aterrorizan, también hay otras que por el encanto de su bondad le liberan y le seducen. “Y si, soñando con Judith, no puedo conquistar más que a Lucrecia, ello me produce tal sensación de debilidad que quedo humillado de muerte” (152).

Ahora bien, en este caso no es solo la humillación la que provoca el placer. En un doble movimiento de fuerzas contradictorias, Lucrecia es fuente de deseo también, porque puede llegar a ser objeto susceptible de ser martirizado. Lo cual abre las puertas de una nueva cuenca temática: lo sagrado, cuyo vector axial, la piedad, se convierte así en el polo complementario del terror. “Así, esta exaltación de orden muy particular, unida a lo que me aterroriza en el terreno sexual, la encuentro en cierta medida a través de la piedad, de modo que (como Judith y Lucrecia vistas solo desde el punto de vista de la sangre derramada) estos dos polos se vuelven casi idénticos” (152).

Así pues, Judith y Lucrecia aparecen como un todo indisociable, símbolo al mismo tiempo del Bien y del Mal, unidas por medio de la sangre que las mancha. Ésta fue la impresión que tuvo, cuando se vio por casualidad ante la reproducción del díptico de Cranach, en Dresde. Leiris quedó fascinado por el cuadro, pero no tanto por la calidad de la pintura en sí misma, cuanto por el erotismo que desprendían las dos figuras, en su extrema delicadeza, su marcado carácter antiguo y su dimensión profundamente cruel.

Y así, -aún más desnudas que lo que están en el cuadro de Cranach, en el que solo un velo totalmente transparente rodea de forma idéntica sus flancos- permanecen de pie, uno delante del otro, los dos grandes desnudos antiguos, al mismo tiempo ángeles del Bien y del Mal, situados por medio de la sangre que los mancha, en un mismo plano de crimen, donde queda borrada toda mediocridad (144).

Para terminar esta reflexión y situar en su verdadera dimensión la morfología del erotismo en *La Edad de hombre*, conviene retomar dos aspectos que hemos mencionado antes.

Hemos apuntado más arriba la relación que Leiris establece entre la talla de una escultura y el proceso de escritura; y, asimismo, el carácter sensual que le otorga a la labor del poeta, que palpa, saborea y derrite las palabras en su boca, en clara alusión –también lo hemos apuntado- a las prácticas de experimentación con el lenguaje, llevadas a cabo en su etapa surrealista. Acabamos de señalar también la incidencia del martirio y, por tanto, de lo sagrado en su percepción del erotismo. De todo ello cabría inferir que precisamente es la noción de “sacralidad” y de misticismo la que permite establecer la conexión entre erotismo y poesía. Para Leiris, el poeta es una especie de demiurgo, a quien corresponde transformar el universo, mediante un proceso constante de manipulación del lenguaje, donde todos los sentidos están convocados. Práctica que ya implica en sí misma gozo sensorial, pero que culmina en éxtasis, cuando el poeta, a través de sucesivos e inesperados choques verbales, consigue rodear lo absoluto cada vez más de cerca para, finalmente, poseerlo, a fuerza de poner en movimiento ideas nuevas en todos los sentidos.

Por otro lado, el hecho de que la mayor parte de los recuerdos relativos al sexo proceda de imágenes plásticas –dibujos, grabados o ilustraciones- o de imágenes teatrales –ya sean óperas o representaciones de obras de teatro- es ya en sí mismo un signo revelador del carácter

eminentemente cultural del erotismo en Leiris. Ahora bien, lo es aún más, en la medida en que también revela la estrecha relación que se establece entre la imagen –plástica, sobre todo- y el desarrollo de la literatura contemporánea de la memoria.

No insistiremos de forma detallada en este momento en la idea de la confesión sexual como tópico de la literatura autobiográfica, pues ya ha sido abordada en otros trabajos⁷, pero sí señalaremos de forma esquemática los rasgos más innovadores de la autobiografía de Leiris que han contribuido a la consolidación de la arquitectura literaria contemporánea de la memoria. De ello, como decíamos, se inferirá con total claridad el carácter cultural del erotismo en este autor.

La Edad de hombre no comprende más que un corto periodo de la vida de Michel Leiris; de hecho, tan solo tenía treinta y cuatro años cuando empieza a escribirla. Este primer signo transgresor de la norma autobiográfica, revela también la diferente finalidad que persigue con su escritura. Desde una óptica muy concreta, la sexualidad, Leiris selecciona una serie de hechos, sueños y obsesiones vividos, con objeto de liberarse de manera definitiva de sus fantasmas y hacer tabla rasa de su *prehistoria*: hacer aparecer el hombre nuevo, una vez aniquilado el antiguo.

La visión de estas dos criaturas [Lucrecia y Judith] –a las cuales he atribuido, arbitrariamente quizá, un sentido alegórico – me trastornó hace algunos años (...). Y de ahí me vino la idea de escribir estas páginas, al principio simple confesión basada en el cuadro de Cranach y cuyo objetivo era el de liquidar, formulándolas, un cierto número de cosas cuyo peso me agobiaba; luego extracto de memorias, visión panorámica de todo un aspecto de mi vida (...). Confesarlo todo para empezar sobre bases nuevas (41).

Leiris pretende, por tanto, comprender, ordenar y en definitiva aniquilar los fantasmas que le persiguen. Este proceso, que procede ciertamente de un intento de catarsis, motivado por una de las curas psicoanalíticas a la que se sometió antes de empezar a redactar *La Edad de hombre*, resulta aún más interesante si se tiene en cuenta que el soporte que la sustenta es la imagen plástica en todas sus formas. Cuadros, ilustraciones y grabados se convierten así en el

⁷ Vid. a este respecto, los estudios ya mencionados *supra*, nota 4.

material del imaginario de Leiris que desencadena la confesión de su experiencia pasada, a la luz de la óptica sexual inscrita en el presente.

Uno de los móviles recurrentes del canon autobiográfico es la construcción de la imagen de sí mismo. En este sentido, Leiris parece inscribirse también en la más pura tradición, cuando afirma querer esculpir su propia estatua; sin embargo, lejos de presentar una forma única y definitiva, su escritura se afirma siempre plural y provisional, destinada a ser siempre reemprendida. Así lo muestra *La Edad de hombre*, pero de una forma aún más explícita *La Regla del juego*, donde cada uno de los cuatro volúmenes, *Biffures (Tachaduras)*, *Fourbis (Bártulos)*, *Fribrilles (Fibrillas)* y *Frêle Bruit (Fragil ruido)*, corrige y transforma el anterior, en un proceso de retoque permanente, análogo a la labor del artista plástico.

Estos pocos rasgos de la composición de *La Edad de hombre* que de forma sucinta acabamos de señalar suponen ciertamente en sí mismos una propuesta innovadora respecto del canon autobiográfico, en 1939. Pero, desde la perspectiva que ha guiado nuestra reflexión en estas páginas, su mayor interés reside en que resultan en gran medida del proceso de catálisis, inducido por el cuadro de Cranach en el imaginario de Leiris. Esta acción determinante de la imagen en el discurso autobiográfico es sin duda lo que permite atribuir a esta obra una función inaugural en la escritura contemporánea de la memoria, pero es también lo que permite descubrir con toda claridad el carácter fundamentalmente cultural del erotismo en Michel Leiris.

La simbiosis imagen-escritura, que canaliza en este caso la experiencia vital primera de la sexualidad, forma al mismo tiempo un entramado mixto que, en el desarrollo de la escritura autobiográfica contemporánea, irá exigiendo paulatinamente una lectura intersticial, a la vez textual y visual⁸.

Es a uno de los actos más específicamente humanos, *decir*, al que Picasso ha consagrado toda su existencia. Ciertamente, imitando a sus grandes amigos poetas, a menudo lo ha hecho con palabras, que organizaba con gusto en textos teatrales(...). Pero nadie ignora que es a los medios plásticos —en superficie o en volumen— a los que en general ha recurrido cuando

⁸ Los estudios compilados en el libro *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, L. Carriedo, M. D. Picazo y M. L. Guerrero (eds.), Bruselas, Peter Lang, 2013 dan buena cuenta de este proceso actual de creación artística intermedial, que sitúa tanto al escritor como al lector en el complicado espacio del entredós.

necesitaba, a partir de lo que había percibido o imaginado, realizar una construcción, cuya forma curiosamente variable, como lo demuestra la diversidad de sus “épocas”, parece haberle importado menos a él que lo que ha podido llegar a significar para el espectador. Transcriptor atrevido, señalando un cuadro suyo muy inquietante, podía llegar a decir con naturalidad: “Así es como digo *mujer*” (Leiris, 2011, 371)⁹.

⁹También es nuestra la traducción de esta cita extraída de los *Écrits sur l'art (Escritos sobre arte)*.

BIBLIOGRAFIA

- A.A. V.V, Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea. L. Carriedo, M. D. Picazo, M. L Guerrero (eds). Bruselas, Peter Lang, 2013
- Leiris, Michel, *L'Âge d'homme*, París, Gallimard, 1939.
- _____, *La Règle du jeu I*, Biffures, París, Gallimard, 1948.
- _____, *La Règle du jeu II*, Fourbis, París, Gallimard, 1955.
- _____, *La Règle du jeu III*, Fibrilles, París, Gallimard, 1966.
- _____, *La Règle du jeu IV*, Frêle Bruit, París, Gallimard, 1976.
- _____, *Écrits sur l'art* (Edición de Pierre Vilar), París, CNRS.
- Lejeune, Philippe, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, París, Klincksieck, 1975.
- _____, *L'autobiographie et l'aveu sexuel*, *Revue de littérature comparée*, 2008, pág. 325.
- Picazo, María Dolores, *El ensayo literario en Francia*. Madrid, Síntesis, 2007.
- Prado, Javier del; Bravo, Juan, Picazo, María Dolores, *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

FARRIS ANDERSON:
*El metateatro de Miguel
Mihura: Tres sombreros
de copa*



Resumen: Nacido en 1905 y fallecido en 1977, Miguel Mihura pertenece a esa generación de escritores españoles cuya trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y deformada por las condiciones que la siguieron. Es autor o coautor de veintitrés comedias, y se suele considerar como el dramaturgo cómico más importante de su generación. La clave de su genio teatral es su visión de un mundo totalmente teatralizado, un mundo en que la realidad ha sido devorada por sus imitaciones. En sus mejores obras capta esta visión en un teatro que se alimenta del teatro: es decir, en metateatro. En *Tres sombreros de copa* (1932), su primera obra y también su más importante, Mihura utiliza numerosos recursos teatrales para crear una densidad metateatral extraordinaria. Nos presenta un mundo totalmente absurdo e inauténtico, un mundo que nos hace reír pero también nos inquieta porque la realidad ha desaparecido bajo una avalancha de juegos, disparates y fórmulas caducas. Con esta visión Mihura se coloca dentro de la tradición absurdista del teatro moderno y presenta un claro parentesco con Valle-Inclán, Ionesco, Charlot, y el primitivo cine americano.

Palabras clave: Mihura, Teatro español, Metateatro, Teatro del Absurdo, Primitivo cine americano.

Abstract: Miguel Mihura Santos (1905-1977) belongs to that generation of Spanish playwrights whose development was frustrated by the Spanish Civil War (1936-39) and the repressive conditions that followed it. He is the author or co-author of 23 plays and is generally considered the most important comic playwright of his generation. The key to his theatrical genius is his vision of a world in which all reality has been transformed into theatre, a world in which reality has been devoured by its imitations. In his best plays Mihura captures this vision in a theatre that feeds on theatre: i.e., metatheatre. In his signature work, *Tres sombreros de copa* (Three Top Hats, 1932), Mihura brilliantly makes use of numerous theatrical devices to create a metatheatrical density unequalled in the modern Spanish theatre. In this hilarious but chilling portrait of a world writhing in absurdity and inauthenticity, Mihura places himself squarely in the modern theatre's Absurdist current and invites comparisons to Valle-Inclán, Ionesco, Chaplin, and early Hollywood.

Keywords: Mihura, Spanish theatre, Metatheatre, Theatre of the Absurd, Early American cinema.

EL METATEATRO DE MIGUEL MIHURA: TRES SOMBREROS DE COPA

FARRIS ANDERSON

University of Washington, Seattle

Fecha de recibido: 21/01/2013

Fecha de aceptado: 18/02/2013

73

Nacido en 1905 y fallecido en 1977, Miguel Mihura pertenece a esa generación de escritores españoles cuya trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y deformada por las condiciones que la siguieron. Autor o coautor de veintitrés comedias, estrenadas entre 1939 y 1968, Mihura se destaca de la mediocridad general del teatro comercial de su época. Indudablemente hace sus concesiones a la galería, sobre todo a partir de 1950, como la crítica ha señalado con insistencia, y el mismo Mihura ha reconocido (“Introducción”). Aun así, el teatro de Mihura es superior a la masa de comedias de otros autores que alimentan la industria teatral en los años de Franco.

Esta superioridad descansa sobre dos bases, muy relacionadas entre sí. La primera es el humorismo muy especial de Mihura: su fina intuición de las limitaciones del lenguaje y las ortodoxias, y de lo que tiene la vida de absurda, incongruente e irracional. Este humorismo que se da a conocer en *La codorniz*, revista de humor que Mihura funda en 1941, luego pasa a ser elemento esencial de su teatro. Este sentido del humor coloca a Mihura plenamente dentro de una corriente de humor absurdista que incluye a Valle-Inclán, Arniches, Jardiel Ponzela y Ionesco, entre otros.

El segundo motivo de la importancia de Mihura como comediógrafo es su inteligencia teatral. Mihura es todo un hombre de teatro, no sólo un autor de comedias. Escribe con una comprensión profunda e intuitiva de los mecanismos de la escena. Lo que es más, comprende el teatro como metáfora de la vida. El teatro es, para Mihura, el vehículo de una visión vital. Por lo tanto sus obras se caracterizan por esa densidad teatral que exhibe la obra de los verdaderos dramaturgos de todas las épocas.

La tendencia de Mihura a entender la vida como teatro viene de la infancia, cuando como hijo de actor, vive rodeado de teatro, empapado de teatro. No es nada extraño que para Mihura la vida tenga una estructura esencialmente teatral: “Creo que en la vida hay dos clases de personas: los espectadores y los actores. Los que pagan por ver y los que cobran por dejarse ver. El león y los que detrás de la reja forman corro mirando al león. Y yo siempre, del grupo, el que me ha parecido más listo ha sido el león” (“Introducción a Tres sombreros” 10).

En toda la obra de Mihura se aprecia esta concepción de la vida gobernada por una estructura teatral. Para Mihura la vida es precisamente la tensión entre espectáculo y espectador, representación y observación, juego y análisis. La densidad teatral de su obra es producto natural de esta visión. La formación vital de Mihura le inculcó la noción de que el teatro era la única forma de vida posible, o al menos la única normal. Como él mismo afirma en 1943: “Yo no comprendía que se pudiera vivir otra vida que la del teatro...” (“Introducción a Tres sombreros” 12). No es extraño, entonces, que en su teatro la vida se configure como una serie de ejercicios teatrales.

La primera obra de teatro que escribe Mihura es *Tres sombreros de copa*. La creación de esta obra en 1932 se debe a la confluencia de dos circunstancias. La primera es un viaje que realiza Mihura a provincias con la compañía de revistas del empresario “Alady”. La segunda es una operación seguida de una convalecencia que tiene a Mihura encerrado en casa durante casi tres años. Para entretenerse durante este período de recuperación Mihura escribe una comedia basada en las experiencias de la gira que había hecho por provincias. Años después Mihura escribe, refiriéndose a la gira y la compañía de artistas: “Iban con nosotros seis girls vienesas, maravillosamente rubias y maravillosamente estupendas. El profesor de baile, francés; un bailarín negro, del Canadá; otro negro, cubano, músico y compositor, y una alemana, grandota y gorda, que había sido domadora de reptiles y que en una maleta... llevaba dos serpientes, a las que quería como a hijas y a las que, a través de una rejilla, les decía: Meine liebe ungeziefer [Mis queridos bichitos]” (“Introducción a Tres sombreros” 18). Aunque la correspondencia no es exacta, cualquiera que conozca *Tres sombreros de copa* verá en este recuerdo de Mihura un claro esbozo del personal de su primera obra de teatro. En estas mismas notas autobiográficas Mihura aclara que la triste capital de provincia donde se sitúa la obra es Lérida.

En los años treinta *Tres sombreros de copa* capta el interés de empresarios y gente de teatro que la llega a conocer. Su humor absurdisto y sus cualidades vanguardistas suscitan reacciones extremadas: algunos la encuentran genial, nueva, audaz. Otros piensan que es obra de un loco o un cretino. Hay proyectos para estrenarla, pero por fin ningún empresario se atreve por pensar que el público no está preparado para una obra que rompe los moldes de forma tan radical. Luego viene la guerra y la primera década de la dictadura. Mihura ya no se interesa por la obra, se dedica a otros proyectos, y *Tres sombreros de copa* se queda olvidada en un cajón. Por fin, en 1952, tiene su estreno en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. A continuación recibe el Premio Nacional de Teatro de la temporada 1952-53¹. Hoy día la crítica la considera la mejor y más importante de las comedias de Mihura, y una de las comedias fundamentales de la Postguerra española.

Tres sombreros de copa nos ofrece un mundo totalmente transformado en teatro, un mundo en que la autenticidad ha desaparecido bajo una avalancha de experiencias e imágenes teatrales. Un mundo en que ya no es posible distinguir entre lo que es “teatro” y lo que es “realidad”, porque la única realidad que queda es la teatral. Este fenómeno –la devoración de la realidad por sus imitaciones, la transformación de la vida en puro teatro– es dominante en el teatro más interesante del siglo XX. Desde los primeros años sesenta, partiendo de la obra crítica de Lionel Abel, se conoce por la denominación “metateatro”: es decir, el teatro más allá del teatro, el teatro sobre teatro, el teatro que se nutre del teatro, el teatro que nos ofrece una visión de la vida convertida en teatro, el teatro que trata a sí mismo como materia teatralizable. Por supuesto que la representación de la vida como experiencia fugaz y teatral no tiene sus orígenes en el siglo XX. Ya se encuentra en el primitivo teatro litúrgico de la Edad Media, es la esencia de la Commedia dell’arte renacentista, y tiene una fuerte presencia en el teatro barroco. El siglo XX recoge estas experiencias históricas, las funde con otras experiencias artísticas más recientes, y crea el metateatro moderno como la principal alternativa al realismo decimonónico.

La metateatralidad de una obra determinada puede darse en mayor o menor grado. A veces se insinúa sutilmente dentro de una forma esencialmente realista; éste es el caso de las comedias de salón de Benavente, en que la vida de la alta burguesía madrileña es sometida a

¹ Sobre el estreno de *Tres sombreros de copa* y su recepción por el público y la crítica, véase McKay, capítulo 5, y Mihura, “Introducción”.

una parodia que denuncia, sin excesiva vehemencia, lo que tiene esa vida de inauténtica y convencional. O bien, en el polo opuesto, la metateatralidad puede venir integrada a la forma de la obra, como ocurre en la obra maestra de Benavente, *Los intereses creados*. Puede consistir en el venerable pero obvio recurso de la comedia dentro de la comedia. Puede consistir en juegos y engaños realizados dentro de la obra, reconocidos por el público pero no por todos los personajes. A veces consiste en la intertextualidad –en citas o ecos de obras pre-existentes, reconocibles como productos artísticos reciclados. O bien, la metateatralidad puede darse por medio de violentas alteraciones de las clásicas unidades dramáticas, resultando en un mosaico de fragmentos que impide toda visión de una realidad lineal.

La metateatralidad de *Tres sombreros de copa* asume todas estas modalidades. Su estructura incluye una compleja serie de comedias dentro de la comedia y su diseño es un vertiginoso mosaico de tradiciones teatrales: la *Commedia dell'arte*, el circo, el gran guiñol (teatro de títeres), el género chico, el esperpento, y el primitivo cine norteamericano. En sus alcances intelectuales –y los hay a pesar del estilo disparatado– *Tres sombreros de copa* se nutre del psicoanálisis freudiano y jungiano, y del surrealismo: perspectivas que igual que el metateatro, suponen una realidad ambigua, inestable y multinivelada.

Un resumen del argumento de *Tres sombreros de copa* engaña por su sencillez. Un chico de 27 años llega a un modesto hotel de una capital provincial. Enseguida se ve que es tímido, pasivo, despistado y chaplinesco. Se llama Dionisio, nombre que apunta a la experiencia dionisiaca que le espera. Ha venido a pasar la noche en el hotel porque a la mañana siguiente se casa con su novia, Margarita, que vive en esa misma capital. Después de un largo diálogo con Don Rosario, el excéntrico dueño del hotel, Dionisio se prepara para acostarse. De repente estalla una bronca en la habitación de al lado. Se trata de una discusión entre Buby, el mánager de una compañía de bailarinas que acaba de llegar a la ciudad, y su novia Paula, una de las bailarinas. A continuación Paula invade la habitación de Dionisio huyendo de Buby, un hombre de tendencias violentas. Al ver los tres sombreros de copa que Dionisio ha traído con motivo de la boda, Paula da por hecho que éste es malabarista. Dionisio, siempre pasivo, no se atreve a corregir la equivocación y le dice a Paula que su nombre de teatro es Antonini (“como todo el mundo”). Luego entra Buby y por fin toda la compañía de artistas. Al terminar el

primer acto la habitación de Dionisio se encuentra totalmente invadida, los alegres artistas están iniciando una juerga impresionante, y Dionisio sabe que le espera una noche sin dormir.

El segundo acto se dedica a la fiesta y a la creciente confusión de Dionisio. Se emborracha, se enamora de Paula, decide que ya no se quiere casar. Buby quiere que Paula aproveche sus encantos femeninos para seducir y robar a Dionisio, como suele hacer en estos recorridos por provincias, pero Paula se niega porque se ha enamorado de Dionisio. Al final del acto, en un arrebato de celos, Buby le da a Paula un golpe que la deja sin sentido, luego huye. En ese momento llama a la puerta Don Sacramento, el futuro suegro de Dionisio. Éste, preso del pánico, esconde a Paula debajo de la cama.

En el tercer acto se produce el apogeo y desenlace del conflicto. Ya es la hora del amanecer. En un largo diálogo Don Sacramento, grotesca parodia del padre de familia burgués, le explica a Dionisio la horrible vida que será la suya cuando se case con Margarita y vaya a vivir a casa de los suegros. Luego se va para que Dionisio se vista. Paula, que ha recobrado el conocimiento, ha escuchado desde su escondite el diálogo de Dionisio y Don Sacramento, y ahora sabe que Dionisio se casa dentro de un par de horas. Después de un tierno interludio en que Paula y Dionisio sueñan con la vida que no podrán tener, Paula le ayuda a vestirse y le manda a casarse entre gritos de alegría de Don Rosario y el personal del hotel.

Veamos cómo Miguel Mihura ha montado su complejo tejido teatral sobre el esqueleto de este sencillo argumento. Lo hace manipulando los esenciales elementos de la experiencia teatral: personajes, decorado, vestuario, accesorios y relación espectáculo-espectador. Con su manipulación de las materias primas del teatro, Mihura crea una multitud de fragmentos de comedia dentro de la obra principal, logrando así la densidad cómica y la rica experiencia teatral de *Tres sombreros de copa*.

Repasando el reparto observamos que seis de los dieciséis personajes no tienen nombre propio sino etiqueta de tipo, como si procedieran del mundo de la leyenda o la literatura: El odioso señor, El cazador astuto, El romántico enamorado, El guapo muchacho, El alegre explorador, El anciano militar. Se trata de la reateatralización de ciertos arquetipos. Es un concepto de personaje parecido al que emplea Lorca en sus farsas de títeres, o bien, con fines

más grotescos, Valle-Inclán en sus esperpentos. Son personajes sin individualidad, derivados de arquetipos ya existentes y reconocibles como productos de la literatura y no de la vida.

Otros personajes, aunque tengan nombre propio, también parecen productos de la literatura o del espectáculo. Madame Olga, la mujer barbuda, es claramente personaje de circo. Paula es la más inteligente y la más sensible de los personajes, pero es infantil. Vive en un mundo de ensueño y fantasías; no sería capaz de funcionar fuera del hermético mundillo del teatro. Dionisio es un hombrecito moldeable que asume los nombres y papeles falsos que los demás le proponen. Es un personaje totalmente chaplinesco; casi parece que Mihura hubiera creado el papel de Dionisio para Charlot.² Igual que Charlot, Dionisio es un espectador atrapado delante de un desfile de extraños espectáculos que no comprende, y en los que nunca podrá participar activamente. Esta pasividad de Dionisio, su azoramiento y su papel como espectador de un mundo enloquecido es una clave de la estructura metateatral de la obra, ya que establece la tensión espectador-espectáculo dentro de la obra.

Buby, el empresario de la compañía y novio de turno de Paula, es un personaje entre siniestro y bufonesco que parece haberse escapado de una revista de vodevil. Antes de que salga a escena el público ya le conoce un poco por haberle escuchado a través de la puerta durante su prolongada discusión con Paula. Sin embargo, cuando por fin se le abre y puede salir a escena, su entrada en la habitación de Dionisio se convierte en otro de los muchos momentos desconcertantes que asaltan la sensibilidad del espectador. Porque resulta que Buby es negro: detalle que va a ser motivo de muchos chistes descaradamente racistas. Hoy día este humor es inaceptable e incluso repugnante –como intenté, sin mucho éxito, explicarle a Mihura cuando hablé con él en los años sesenta de una posible traducción de *Tres sombreros de copa* para el mercado norteamericano. Le dije que en caso de realizarse la traducción, el personaje de Buby tendría que modificarse, quitándole los detalles raciales, porque en EEUU el personaje en su forma actual sería inaceptable. Mihura no entendía el problema; insistía en que Buby era una broma, una tomadura de pelo, una tontería, y que era muy exagerado que nadie se ofendiera por los chistes racistas de la obra. Por fin no se realizó el proyecto de la

² Ionesco comentó que el mundo de *Tres sombreros de copa* cae entre el mundo de Charlie Chaplin y el de los hermanos Marx. Citado en Llovet, pág. 89.

traducción. Sin embargo, unos años después dirigí un montaje de la obra en español en la Universidad de Washington, y efectivamente cambié el personaje de Buby para que fuera menos ofensivo. Seguía siendo un hombre feo, bruto y violento, pero sin ninguna identidad racial. Naturalmente, fue necesario suprimir los trozos de diálogo que contenían los chistes racistas.

Pero si el humor racista de *Tres sombreros de copa* ofende a la sensibilidad de hoy, se comprende que para el espectador español de 1932, o incluso de 1952, el personaje de Buby era simplemente un fenómeno teatral más en este extraño mundo teatralizado. En aquellos años, e incluso hasta los años setenta, casi no hay negros en España. El negro es un ser exótico. Su imagen en la España de los años treinta es, en gran medida, producto del cine americano, que lo ha reducido a caricatura. Por lo tanto, al negro se le concibe no como miembro de la raza humana sino como un ser escapado de una revista de vodevil o de una película cómica de gusto dudoso.

Mihura explota esta caricatura para expresar un poco de humor burdo de la raza de su personaje. Buby sale a escena con un ukelele en la mano, luego se acompaña mientras silba “una canción americana”. Después de un violento silencio Dionisio, por decir algo, rompe el silencio preguntándole a Buby: “¿Y hace mucho tiempo que es usted negro?” (77). Poco después Paula vuelve a pelear con Buby y le grita: “Eres un negro insoportable, como todos los negros... He sido novia tuya por lástima... Porque te veía triste y aburrido... Porque cantabas esas tristes canciones de la plantación... Porque me contabas que de pequeño te comían los mosquitos, y te mordían los monos, y tenías que subirte a las palmeras y a los cocoteros... Pero nunca te he querido, ni nunca te podré querer... Para eso querría a este caballero, que es más guapo... A este caballero, que es blanco...” Luego, dirigiéndose a Dionisio le pregunta: “¿Verdad, usted, que de un negro no se puede enamorar nadie?” Y Dionisio, siempre azorado, contesta titubeando: “Si es honrado y trabajador...”(79).

En fin, una serie de carcajadas motivadas por la raza del personaje. En términos éticos y sociales este humor es ofensivo, pero en el contexto de la obra es simplemente otro recurso de los muchos que emplea Mihura para crear un mundo que más parece producto del espectáculo que de la vida real.

Don Rosario, el bondadoso y excéntrico dueño del hotel, también concibe la vida en términos literarios y teatrales. Su comportamiento con sus huéspedes es todo un catálogo de payasadas de circo. Cuando están constipados se acuesta con ellos para hacerles sudar. Les da besos cuando se marchan de viaje. Para ayudarles a dormir entra en la habitación con su cornetín y toca romanzas de su época. Cuando les pican pulgas Don Rosario les rasca la pantorrilla. Elabora fantasías sentimentales acerca de la vida personal de los huéspedes, y recita repetidamente la elíptica historia de un hijo suyo que se ahogó en un pozo. Al final de la obra los impulsos teatrales de Don Rosario le llevan a convertir la salida de Dionisio en un auténtico acontecimiento teatral, con todos los elementos esenciales del teatro: actores, vestuario, decorado, accesorios y público. Mientras Paula se esconde detrás del biombo, Don Rosario entra agitadísimo en la habitación, “vestido absurdamente de etiqueta, con el cornetín en una mano y en la otra una gran bandera blanca” (123). Le explica a Dionisio cómo ha convertido su salida en teatro del absurdo. Ha puesto el decorado:

“¡Tengo todo preparado!.. ¡Está el pasillo adornado con flores y cadenas!” Ha reunido a los actores secundarios: “¡Las criadas tienen puesto el traje de los domingos y le tirarán confetti!... ¡Los camareros le tirarán migas de pan! ¡Y el cocinero tirará en su honor gallinas enteras por el aire!” Y por fin tiene organizado al público: “¡He invitado a todo el barrio y todos le esperarán en el portal! ¡Las mujeres y los niños! ¡Los jóvenes y los viejos! ¡Los policías y los ladrones!” (123).

En fin, Don Rosario ha asumido el papel de director de escena y ha convertido la salida de Dionisio en otro acontecimiento teatral.

El otro personaje importante es Don Sacramento, el futuro suegro de Dionisio. Don Sacramento aparece en una sola escena –la primera del tercer acto– pero esta escena es un eslabón esencial para la metateatralidad de la obra. Se da nuevamente la tensión teatral interna, ya que durante esta escena Paula está escondida debajo de la cama y hace de espectadora de la escena que representan Don Sacramento y Dionisio. Pero la metateatralidad de esta escena reside sobre todo en el personaje del mismo Don Sacramento. Este señor es el clásico reaccionario burgués: rígido, intolerante, esclavo de la convención y asustado de cualquier brote de creatividad o inconformidad. En su léxico el insulto más duro que se le puede arrojar

a una persona es “¡Bohemio!”. Don Sacramento es la escalofriante personificación de la ortodoxia social convertida en reflejo impensante. Se le puede entender perfectamente como prototipo masculino del terrible personaje autoritario que en versión femenina Lorca iba a crear cuatro años más tarde en *La casa de Bernarda Alba*.

Partiendo de este tipo social lamentablemente reconocible, Mihura lo reduce a una caricatura grotesca digna de un esperpento de Valle-Inclán.³ Don Sacramento no es sólo reaccionario sino también imbécil. Es imbécil porque piensa y habla en fórmulas, o, de acuerdo con su nombre, en sacramentos. Es incapaz del pensamiento original y matizado. Su concepción del mundo y el lenguaje en que la expresa consiste en tópicos, en planteamientos consagrados por la convención y desprovistos de perspectiva y matización. Inevitablemente nos recuerda a Don Friolera, titiritesco personaje de Valle-Inclán. Si Don Friolera es un títere movido por los hilos de la ordenanza militar, Don Sacramento es un títere movido por los hilos de las convenciones burguesas. En los dos casos se trata de unas marionetas grotescas que pretenden ser humanas.

Al llegar, lo primero que hace Don Sacramento es regañarle a Dionisio el no haber cogido el teléfono cuando le ha llamado Margarita durante la fiesta del segundo acto. Don Sacramento de poeta no tiene nada, pero su diatriba es una clara parodia de Rubén Darío: “¡Caballero! ¡Mi niña está triste! Mi niña, cien veces llamó por teléfono sin que usted contestase a sus llamadas. La niña está triste y la niña llora... La niña está pálida... La niña se desmayó en el sofá malva de la sala rosa...” (111-2). En 1932 estos versos del primer modernismo ya no tienen ninguna originalidad, y citarlos en escena tiene que producir el efecto cómico que siempre produce lo caduco cuando se toma en serio. Mihura, al poner estos versos en boca de Don Sacramento, provoca ese efecto y subraya la afición de este personaje a las fórmulas huecas. De paso también hace una sátira de Rubén Darío, detalle que implica otro vínculo con Valle-Inclán, ya que éste también había satirizado a Darío en su primer esperpento, *Luces de Bohemia* (1920).

Se vuelve a asomar el cine de la época cuando Don Sacramento declara que no ha estado nunca en ningún hotel, porque “En los hoteles sólo están los grandes estafadores europeos y las vampiresas internacionales” (112). Don Sacramento no ha estado nunca en ningún hotel

³ La dimensión esperpéntica de la obra de Mihura ha sido comentada por Ponce (pág. 83-92) y Doménech.

pero tiene una idea de lo que son los hoteles, y esa idea viene del cine. En su evocación de los grandes estafadores y las vampiresas internacionales sería difícil no detectar una alusión a la película *Grand Hotel*, dirigida por Edmund Goulding con las inmortales estrellas de cine John Barrymore y Greta Garbo. Esta película, que llegará a ser una de las piedras angulares del cine sonoro, se estrena precisamente en 1932, el mismo año en que Mihura escribe *Tres sombreros de copa*.

Por otra parte el concepto de la decencia y la vida decorosa que tiene Don Sacramento se basa en unas fórmulas que también tienen mucho de literatura y de un arte caduco:

DON SACRAMENTO. – Las personas decentes están en sus casas y reciben a sus visitas en el gabinete azul, en donde hay muebles dorados y antiguos retratos de familia... ¿Por qué no ha puesto usted en este cuarto los retratos de su familia, caballero?

DIONISIO. – Yo sólo pienso estar esta noche...

DON SACRAMENTO. – ¡No importa, caballero! Usted debió poner cuadros en las paredes. Sólo los asesinos o los monederos falsos son los que no tienen cuadros en las paredes... Usted debió poner el retrato de su abuelo con el uniforme de maestrante...

DIONISIO. – Él no era maestrante... Él era tenedor de libros...

DON SACRAMENTO. – ¡Pues con el uniforme de tenedor de libros! Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean. ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión!

DIONISIO. – Pero, ¿qué niño iba a poner?

DON SACRAMENTO. – ¡Eso no importa! ¡Da lo mismo! Un niño. ¡Un niño cualquiera!.. ¡El mundo está lleno de niños de primera comunión!... Y también debió usted poner cromos... ¡En todas las casas hay cromos! “Romeo y Julieta hablando por el balcón de su jardín”, “Jesús orando en el Huerto de los Olivos”, “Napoleón Bonaparte, en su destierro de la isla de Santa Elena” (112-3).

Gabinetes azules, muebles cursis, retratos de señores difuntos, uniformes, cuadros cuyo contenido no importa, niños anónimos en pose de cliché, cromos cursis con temas de leyenda: todo un catálogo de formas muertas e imágenes de inmovilidad. Catálogo que a Don Sacramento le sirve de Biblia.

Estas imágenes preparan el terreno para la descripción de la vida que le espera a Dionisio como yerno de Don Sacramento. Si los gustos estéticos de Don Sacramento se definen por la inmovilidad y la convención, su concepto de la vida doméstica se define por los mismos criterios. Le explica a Dionisio: “Usted tendrá que ser ordenado... ¡Usted no podrá salir por las noches a pasear bajo la lluvia! Usted, además, tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan... Nada de cines, ¿eh?... Nada de teatros. Nada de bohemia...” (114).

Don Sacramento está muy asustado del cine y del teatro. De lo que no se da cuenta es que su propia vida, tan formulaica y tan reprimida, también es teatro. Don Sacramento piensa que su vida es la auténtica, pero en realidad es una serie de ejercicios rituales, dictados por un guión invariable y pensados para aniquilar toda vitalidad creativa. Es un teatro grotesco y opresivo, de papeles rígidos y actores convencidos de la absoluta veracidad de la comedia que representan.

En un diálogo especialmente esperpéntico Don Sacramento le explica a Dionisio el argumento de la comedia negra que será su vida después de casarse:

DON SACRAMENTO. –La niña, los domingos, tocará el piano Dionisio... y quizá, si estamos de vena, quizá recibamos alguna visita... Personas honradas, desde luego. Por ejemplo, haré que vaya el señor Smith... El señor Smith es una persona muy conocida... Su retrato ha aparecido en todos los periódicos del mundo... ¡Es el centenario más famoso de la población! Acaba de cumplir ciento veinte años y aún conserva cinco dientes... Y también irá su señora...

DIONISIO. – ¿Y cuántos dientes tiene su señora?

DON SACRAMENTO. – ¡Oh, ella no tiene ninguno! Los perdió todos cuando se cayó por aquella escalera y quedó paralítica para toda la vida, sin poderse levantar de su sillón de ruedas... (114-5).

Es obligatorio comentar el paralelo con Ionesco que se detecta en este momento y en otros. La insipidez de las visitas domésticas de los matrimonios burgueses, la esterilidad del lenguaje, las grotescas imágenes de la decrepitud, y hasta el apellido del matrimonio Smith – todo suena mucho a *La cantante calva* de Ionesco. Evidentemente no se trata de una influencia de Ionesco sobre Mihura, ya que *Tres sombreros de copa* se escribe diecisiete años antes que *La*

cantante calva. Tampoco es probable que Ionesco conociera *Tres sombreros de copa* al escribir *La cantante calva*. Lo que se desprende de estos paralelos es simplemente la profunda conexión que existe entre *Tres sombreros de copa* y el teatro nuevo que estaba naciendo en Europa. Por algo sería que cuando la comedia de Mihura se estrenó en París en 1959, le gustara mucho a Ionesco. El gran comediógrafo rumano vio perfectamente el intento de liberación y desmitificación que había detrás del humor desconcertante de Mihura, y reconoció el vínculo entre el teatro del escritor español y el suyo⁴.

La necrofilia que se insinúa en las tendencias sociales y estéticas de Don Sacramento se hace explícita en las imágenes de descomposición y muerte que se dan al final de la escena. Don Sacramento siente el olor de los conejos muertos que El cazador astuto ha dejado en la habitación durante la juerga del segundo acto. Después de que Dionisio le convence de que no son conejos sino ratones, Don Sacramento se los lleva para regalárselos a sus sobrinos.

La polaridad entre el mundo de Don Sacramento y el mundo que Dionisio ha visualizado apunta a una serie de dualidades que dan forma a la obra. Se van aclarando a medida que la obra se acerca a su desenlace. Diurnidad-nocturnidad, dormir-despertar, sueño-realidad, decrepitud-juventud, inocencia-corrupción, rigidez-fluidez, esterilidad-fecundidad, mente consciente-mente inconsciente. Estas antinomias se han venido insinuando a lo largo de la obra, pero a partir de la visita de Don Sacramento se ponen de relieve y conducen directamente al desenlace. Durante lo poco que queda de la obra sigue la vacilación entre la bonita fantasía de Dionisio y el lúgubre destino que le espera al amanecer. Dionisio y Paula fantasean acerca de un futuro que no podrán compartir, y en sus melancólicas evocaciones introducen más dramas secundarios que enriquecen el ya complejo tejido metateatral de la obra. Pero a medida que se acerca el amanecer se van disipando las bonitas fantasías nocturnas.

Al marcharse Don Sacramento, Paula sale de su escondite y se enfrenta con Dionisio por motivo de su boda. Tanto Paula como Dionisio comprenden ahora que el papel que le toca a éste no corresponde a las fantasías de una noche mágica, sino a la comedia grotesca cuyo director de escena es Don Sacramento. Dionisio ha alcanzado un nuevo nivel de conciencia y

⁴ El que más ha estudiado la afinidad entre Mihura y Ionesco es Douglas McKay. Este crítico también afirma que no se trata de influencias directas entre los dos escritores, sino de sensibilidades y sentido del humor comunes

ahora ve su situación con una lucidez que en el primer acto no tenía. Si antes estaba ilusionado con su novia y su nueva vida, ahora comprende que no ha hecho más que cumplir con una serie de convenciones, y que sólo va a ser un triste actor en una triste obra que ya está escrita. Le dice a Paula: “Ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba... Yo no sabía nada de nada... Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años...” (118). Cuando Paula le pregunta, melancólica, “¿Por qué se casan todos los caballeros...?” Dionisio le explica: “Porque ir al fútbol siempre, también aburre” (120).

Dionisio comprende que ha sido esclavizado por la convencionalidad estéril, pero ya es tarde. Ya está atrapado y no tiene más remedio que preparar la transición a la nueva obra en que le toca actuar. Don Rosario anuncia la subida del telón tocando a diana, golpeando en la puerta y gritando que ya son las siete. Como cualquier actor, Dionisio se prepara para salir a escena arreglándose y vistiéndose con la ayuda de Paula, que ahora se convierte en directora de escena para organizar esta transición a la obra nueva. El biombo, artificio teatral que ha estado visible en escena a lo largo de la obra, ahora adquiere una mayor importancia práctica e iconográfica: tanto Dionisio como Paula lo aprovechan repetidamente para vestirse o esconderse en los últimos momentos de la obra. El biombo es imagen del telón que marca el inicio y el final de una representación teatral. Las repetidas desapariciones de Dionisio y Paula detrás del biombo recuerdan al público que una obra acaba y otra empieza. Otra imagen teatral es el balcón, que figura un proscenio. Ahora le recorren la cortina, señalando una vez más la transición teatral que está a punto de ocurrir.

Los tres sombreros de copa del título forman la imagen central de la obra. Ésta es otra imagen que inevitablemente evoca el espectáculo y la ceremonia. Igual que el biombo y el balcón, los sombreros de copa están a la vista del público durante toda la obra. Ahora en los momentos finales vuelven a desempeñar un papel importante. Al terminar de vestirse para la boda Dionisio tiene que ponerse uno de los sombreros, pero ya no sirve ninguno porque todos se han estropeado en la fiesta. Paula le trae un sombrero de copa suyo que se pone para bailar el Charleston. A Dionisio no le parece serio por ser sombrero de baile, pero Paula le asegura que llevándolo en la boda pensará cosas alegres.

Así que Dionisio sale para su boda y su nueva vida vistiendo un sombrero que es explícitamente accesorio de espectáculo, despidiéndose silenciosamente de Paula, que está escondida detrás del biombo, y rodeado de la absurda función teatral que ha montado Don Rosario. El carácter teatral de sus experiencias pasadas y futuras no podría estar más claro. Cuando Dionisio ha desaparecido, Paula sale de detrás del biombo, coge los tres sombreros de copa, los tira al aire, y lanza “el alegre grito de la pista: ¡Hoop!”. Luego saluda al público, y cae el telón. En este momento Paula deja de ser el personaje ficticio Paula para convertirse otra vez en la Señorita X, actriz que ha representado el papel de Paula. Así Mihura recuerda al público una vez más que lo que acaba de ver ha sido espectáculo y teatro.

Resumiendo: el final de la obra vuelve a insistir en la tensión entre múltiples modalidades de teatro. El teatro de Don Sacramento es opresivo, con una serie de ritos y convenciones que esclavizan y van en contra de las necesidades espirituales del ser humano. El teatro opuesto es el de la espontaneidad, la fantasía, la belleza –elementos desordenados y no viables en el mundo práctico, pero que nutren el espíritu y la creatividad. El primer teatro corresponde al impulso apoloniano y el orden consciente. El segundo corresponde al impulso dionisiaco, el inconsciente creativo, el sueño. El primero es función del orden lineal, el día y la edad adulta. El segundo corresponde a la noche, la infancia y el orden circular, que desde una óptica lineal suele parecer caótico. El primero se basa en la rigidez monolítica; el segundo en la fluidez y la fragmentación.

Los dos esquemas son teatrales. En *Tres sombreros de copa* no se trata de una oposición entre “realidad” y “teatro”. En esta obra la existencia es teatro exclusivamente, y la realidad no teatral no existe. La tensión cómica de la obra es la tensión entre las muchas modalidades teatrales que corresponden a la experiencia humana. En esta tensión, y en su genial mosaico de una realidad fragmentada, *Tres sombreros de copa* proyecta la inquietante imagen de un mundo en que la autenticidad ha desaparecido y la única realidad que queda es el juego.

La intensa metateatralidad de *Tres sombreros de copa* apunta al carácter provocativo de la obra, y por lo tanto a su íntima relación con el mejor teatro español, cómico y dramático, de la Postguerra. La metateatralidad es una de las estrategias expresivas propias de ese contexto represivo. Cuando las cosas no se pueden decir directamente se dicen indirectamente. Se

emplean la alegoría y la metáfora, se buscan sugestivos paralelos históricos, se proyectan imágenes de frustración, depresión e inautenticidad. Está claro que *Tres sombreros de copa* participa de esta táctica al ofrecernos un mundo en que la única realidad que queda es el juego, y el juego que triunfa es el más opresivo.

El que mejor ha sabido explicar la significación social de *Tres sombreros de copa* es José Monleón, faro luminoso de la crítica progresista bajo el franquismo. Monleón considera que Mihura es el mejor dramaturgo de su generación y que *Tres sombreros de copa* es una de las obras más importantes de la Postguerra. En su excelente artículo, “La libertad de Miguel Mihura”, Monleón comenta, con su acostumbrada agudeza, la dimensión social de esta comedia, y concretamente su dialéctica entre la represión y la libertad. Sus palabras resumen el grito de libertad que subyace el metateatro y el humor absurdista de *Tres sombreros de copa*:

La ‘libertad’ de Dionisio y Paula, finalmente aniquilada por una serie de tabús, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, era una libertad de la que todos participamos. Todas las represiones que Mihura dejó sueltas en aquella obra... constituían una rebeldía vital... contra las voces de Bernarda [Alba]... Dionisio y Paula eran como nosotros, dos personajes que improvisaban su papel, que tenían de pronto en la mano, por un momento, su destino, y que, inevitablemente, volvían de nuevo al engranaje. El falso orden se recomponía. Dionisio comía su huevo frito para desayunar...Y sólo quedaba tirar al aire los tres sombreros de copa... (44-5).

BIBLIOGRAFÍA

- Doménech, Ricardo, Tres sombreros de copa o un esperpento cordial, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 97-102.
- Gabriele, John P., “Miguel Mihura Santos”, Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture, ed. Eamonn Rodgers, Londres, Routledge, 1999, págs. 332-333.
- Ionesco, Eugène, “El humor negro contra la mixtificación”, Primer Acto 7, marzo-abril, 1959, págs. 63-4. Reeditado como “La desmitificación por el humor negro”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 93-5.
- Llovet, Enrique, “El honor en el teatro de Mihura”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 81-9.
- Miguel Martínez, Emilio de, El teatro de Miguel Mihura, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Mihura, Miguel, “Introducción”, Miguel Mihura, Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia, 3ra edición, Madrid, Castalia, 1993, págs. 9-53.
- _____, “Introducción a “Tres sombreros de copa”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 9-29.
- _____, Mis memorias, Madrid, Temas de Hoy, S.A., 1998.
- _____, Tres sombreros de copa, Edición de Miguel Mihura, 3ra edición, Madrid, Castalia, 1993.
- _____, Tres sombreros de copa, Teatro Español 1952-53, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958, 2a ed. págs. 89-152. Incluye fotos y críticas del estreno.
- Monleón, José, “La libertad de Miguel Mihura”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 43-66.
- McKay, Douglas R., Miguel Mihura, Twayne World Authors Series. Boston: Twayne, 1977.
- Ponce, Fernando, Miguel Mihura, Madrid, EPESA, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, Historia del teatro español: Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1984, 6ª edición, págs. 321-8.
- Villalba García, Angeles, “El humor y la renovación teatral de preguerra”, Las vanguardias literarias en España, Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert., Vervuert, Iberoamericana, 1999, págs. 61-543.

PAN QIYUXING:
*Permanencia y
transformación de las fiestas
tradicionales en Sueño en
el pabellón rojo*



Resumen: *Sueño en el Pabellón Rojo* es una de las Cuatro Obras Maestras Clásicas en China, y ha sido admirado por muchas generaciones chinas. Hace cincuenta años se constituyó la ‘Institución de Rojo’ para investigar esta obra, así que hasta hoy en día se pueden encontrar muchos estudios e investigaciones sobre *Sueño en el Pabellón Rojo*. Y además en China, este libro, ha sido considerado como enciclopedia de la cultura popular de la Dinastía Qing por las numerosas descripciones de las fiestas, las óperas, los protocolos, las ceremonias funerarias, las construcciones, la cultura del té, la comida, etc., abarcando todas las clases de sociales. En este artículo, presentaré y analizaré las fiestas tradicionales descritas en esta obra en base a los trabajos precedentes. Intentaré discernir e investigar las múltiples acciones o actividades de las fiestas tradicionales para buscar la permanencia y transformación comparando cada una de éstas durante la Dinastía Qing y en la actualidad.

Palabras clave: fiesta popular, cultura, costumbre, tradición, identidad nacional, China, sociedad, Sueño en el pabellón rojo, Qing.

Abstract: *Dream of The Red Chamber* is one of the Four Great Classical Novels in China, and has been admired by many Chinese generations. Fifty years ago the ‘Red Institution’ was created to investigate this work, as a result there can be found many studies and research on *Dream of The Red Chamber*. In our country, this book has been considered as an encyclopedia for popular culture of the Qing Dynasty by numerous descriptions of festivals, operas, protocols, funeral ceremonies, buildings, tea culture, food, etc., covering all social classes. In this article, I will present and analyze the traditional festivals described in this novel based on previous research above mentioned. The aim is to discern and investigate multiple actions or activities of the traditional festivities in order to seek permanence and transformation, comparing each of these during the Qing Dynasty and the present.

Keywords: festival, culture, custom, tradition, national identity, China, Society, Dream of the Red Chamber, Qing.

PERMANENCIA Y TRANSFORMACIÓN DE LAS FIESTAS TRADICIONALES EN SUEÑO EN EL PABELLÓN ROJO

PAN QIYUXING

Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recibido: 10/06/2013

Fecha de aceptado: 26/06/2013

90

I. Introducción

1.1. Planteamiento del problema

Hoy en día la globalización produce la homogenización cultural, a la vez que este proceso va acompañado de un notable renacimiento de las identidades en todo el mundo. La ‘batalla de las identidades’ se manifiesta bajo la forma de luchas culturales o nacionales, étnicas, religiosas, con gran intensidad y a escalas variables, cada vez con más frecuencia en los conflictos políticos. Al mismo tiempo, los ideólogos de la globalización prometen y anuncian un mundo de igualdad socioeconómica que iniciará una era de grandes transformaciones en dirección a una mayor igualdad entre grupos, clases y naciones. En nuestro país, se celebran la Navidad, Día de Acción de Gracias, Halloween, etc., que no son nuestras originalmente. Durante estas fiestas, no se pueden distinguir Nueva York y Shanghái por las ornamentaciones en las calles. Las formas de celebrar la Navidad y la Fiesta de la Primavera también son muy parecidas, como las cartas, los regalos, los fuegos artificiales, el banquete, etc. ¿Qué hicieron nuestros antepasados durante Año Nuevo Chino? ¿Qué se han dejado paso a paso a lo largo del Siglo XX? ¿Por qué tenemos el festival del Barco del Dragón?

Por supuesto, el gobierno se preocupa ante la pérdida de la ‘identidad’ después de entrar las novedades occidentales. Cuando estamos consumiendo y disfrutando las películas estadounidenses y la comida rápida de McDonald’s, no poca gente está pensando dónde están nuestras películas y comida. Se habla de la ‘crisis de la cultura’ todos los días, por eso hace 5 años el gobierno chino cambió el calendario laboral. Cortó los días festivos de las fiestas políticas e internacionales como el Día Internacional de los Trabajadores y el Día Nacional, mientras añadió los feriados de las fiestas tradicionales como la Fiesta de Duanwu, Qingming,

Chongyang, etc. Y además los canales de la televisión han producido muchos programas para generalizar el conocimiento del origen y la evolución de estas fiestas y sus actividades, en los cuales se menciona el libro *Sueño en el Pabellón Rojo* a menudo. Los especialistas suelen colocarlo en primer orden, por encima del todo de las investigaciones de la cultura china, debido a que este libro nos presenta la sociedad de la Dinastía Qing casi al completo. En este sentido, hacer un análisis sobre las fiestas populares chinas mediante esta obra permitirá visualizar la cultura popular de la antigua China, discernir los rasgos originales de las fiestas tradicionales y, más allá, conocer la identidad nacional.

1.2 Introducción de Sueño en el pabellón rojo

En China, son conocidas por todo el mundo *Las Cuatro Obras Maestras Clásicas* que se refieren a las cuatro novelas más influyentes creadas en las dinastías Ming y Qing, y son representadas muchísimas veces en las películas y las series. Entre ellas, *A la orilla del agua* (Shui hu zhuan 水浒传) y *Romance de los Tres Reinos* (San guo yan yi 三国演义) fueron escritas en el siglo XIV, *Viaje al Oeste* (Xi you ji 西游记) fue escrita en el siglo XVI y *Sueño en el pabellón rojo* (Hong lou meng 红楼梦) apareció en siglo XVIII. La última ha dado lugar al campo de la ‘Rojología’ (Hong xue 红学) y está generalmente reconocida como la cumbre de las novelas clásicas chinas.

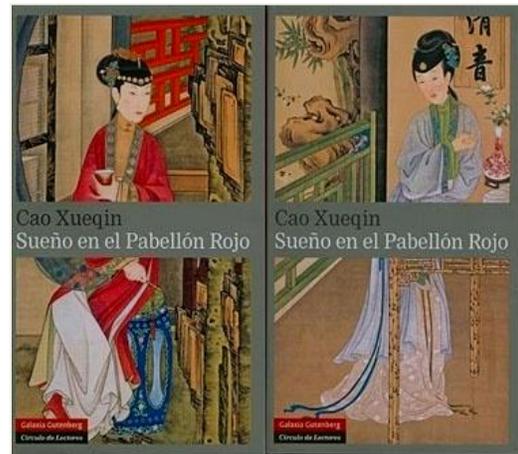


Figura 1. Portada de “Sueño en el pabellón rojo”

Sueño en el pabellón rojo es una novela realista que a su vez, contiene muchas escenas fabulosas y mucho aire mitológico. Posee tanta importancia en la literatura china como *El Quijote* en la literatura española. Es una extensísima narración que consta de 120 capítulos escritos bajo la dinastía Qing. El libro que se tituló en principio ‘Memorias de una roca’, apareció en 1765 y obtuvo amplia resonancia. Los especialistas consideran que los primeros 80 capítulos fueron escritos por Cao Xueqin 曹雪芹 y los últimos 40 fueron añadidos por Gao E

高鹗 bastantes años después, más o menos en el año 1792. Esta obra cuenta la vida de cuatro grandes familias Jia, Wang, Shi y Xue que tienen relaciones complejas e íntimas mutuamente y viven a la sombra del emperador. Se nos muestra la vida cotidiana de los nobles, atendidos por cantidad de sirvientes. Contiene innumerables historias trenzadas que se muestran como un complejo bordado y el tramado de emociones, sentimientos, pensamientos y actitudes manifiesta una riqueza y complejidad universal. El eje de la historia es el amor del joven Baoyu y su prima Daiyu. Siguiendo a los dos protagonistas, veremos toda la sociedad real de la Dinastía Qing. Debe decirse que la narración realista está conjugada con la riquísima dimensión simbólica del imaginario chino. Nos sorprenderá el minucioso detallismo con que describe los jardines, el arte culinario, los vestidos, los acontecimientos, hasta la ceremonia del funeral. De esta forma, la obra ha sido llamada ‘enciclopedia de la postrimería de la sociedad feudal’. Cao apunta con claridad a mostrar la decadencia de ese mundo, lo que sin duda procede de su propia experiencia.

Estuvo prohibida durante mucho tiempo y conoció un notable resurgimiento en el siglo XX amparada por la admiración del primer líder de la nueva China, Mao Zedong.

II. Descripción de las fiestas en la novela

Tenemos un término particular ‘festival estacional’ 岁时节日 debido a que las celebraciones de muchas fiestas tradicionales chinas se relacionan con las cuatro estaciones principalmente. Hasta hoy en día seguimos utilizando el calendario chino, el de tipo lunisolar, cuyo origen se asocia con el Emperador Amarillo (Huang Di) de alrededor del año 2637 a.C. Este calendario se divide en 24 plazos solares, los cuales corresponden a los eventos astronómicos y son denominados según algunos fenómenos naturales. Por ejemplo, el 21 de marzo es ‘Equinoccio de Primavera (Chun Feng 春分)’, el 21 de junio es ‘Solsticio de verano (Xia Zhi 夏至)’, el 19 de febrero es ‘Lluvia de Primavera (Yu Shui 雨水)’, el 5 de abril es ‘Despejado y Luminoso (Qing Ming 清明)’, etc. Debería decirse que el calendario chino respondía al horario de producción agrícola en la sociedad antigua china; y durante algunos plazos solares, el pueblo agradeció la buena cosecha de distintas formas, las cuales se convirtieron en costumbre durante las fiestas tradicionales paso a paso.

Antes de los años 80 del siglo XX, había muy pocos estudios sobre las fiestas tradicionales descritas en *Sueño en el pabellón rojo*. Guo Ruoyu 郭若愚 fue el primero que hizo un esfuerzo sobre este tema, puesto que encontró y agrupó todas las descripciones de tradiciones festivas con lo que facilitaría mucho las investigaciones similares posteriores, a pesar de que le llegaron muchas críticas por el criterio usado para la clasificación y la confusión de algunos nombres de las fiestas. El artículo de Zhu Songshan 朱松山 *Investigación sobre las celebraciones de los festivales en 'Sueño en el pabellón rojo'* (红楼梦中的节令风习考) y el artículo de Wang Qizhou 王齐州 *'Sueño en el pabellón rojo' y la cultura tradicional* (绛珠还泪：红楼梦与民俗文化) son considerados más correctos porque sus clasificaciones son más concretas y complementan lo que le faltó a Guo. Song Qifeng 孙启锋 señala que las descripciones sobre las fiestas en los primeros 80 capítulos son muchas más que en los últimos 40 capítulos¹. Zhu Songshan considera que el autor de *Sueño en el pabellón rojo* Cao Xueqin conoció muy bien la diferencia de celebrar la misma fiesta entre distintas etnias durante distintas épocas, por tanto lo que escribió en esta novela le provoca un sentimiento muy familiar pero también a veces le produce una extrañeza. Además, en *Estética de la gastronomía de las fiestas en 'Sueño en el pabellón rojo'* (《红楼梦》中时令世俗美感举隅) de Pan Baoming 潘宝明 se encuentra una presentación profunda sobre la cultura gastronómica, y *Protocolo de agasajar en 'Sueño en el pabellón rojo'* (《红楼梦》里话馈赠礼仪) de Zou Geben 邹戈奔 es un estudio desarrollado específicamente sobre las maneras de dar y recibir los regalos durante distintas fiestas. A pesar de que casi todos los investigadores opinan que la descripción de las fiestas tradicionales en *Sueño en el pabellón rojo* puede ser un recurso riquísimo para el estudio sobre la cultura china, nadie niega que sea una novela creada basándose en la realidad que a su vez combina la mitología y la fantasía. Debemos, pues, distinguir y excluir lo artificial aunque no sea muy fácil.

¹En esta novela se ven trece fiestas descritas minuciosamente en total, entre ellas doce aparecen en los primeros 80 capítulos; se encuentran más de sesenta costumbres expuestas, y sólo cuatro de ellas son de los últimos 40 capítulos.

2.1 La fiesta de Chuxi 除夕

La Fiesta de Chuxi se refiere a la víspera del nuevo año o la última noche del año en el calendario chino. Literalmente Chuxi 除夕 significa quitar o remover el antiguo año. Esta fiesta es el comienzo de La Fiesta de la Primavera que dura quince días y es la más importante en nuestra cultura. Las costumbres que se celebran en ese día son más o menos iguales en distintos lugares chinos. La descripción más larga de la Fiesta de Chuxi aparece en el capítulo LIII, según la que se desprende que la preparación de El Año Nuevo empieza desde el primer día de diciembre. Hay una copla cantada por el pueblo que dice:

El día veintitrés ofrece los sacrificios a los Dioses de Cocina; veinticuatro barre la casa; veinticinco muele el tofu; veintiséis compra la carne; veintisiete mata un pollo; veintiocho haz pasteles de flores de azufaífo; veintinueve compra el vino; la última noche del año cocina raviolos chinos.

‘El día veinticuatro limpia la casa’ es una tradición registrada en la enciclopedia clásica *Lishi Chun qiu* (吕氏春秋) hecha alrededor de 239 a. C. En esta novela, como las mansiones de la familia Jia son grandísimas, sería lógico que necesitara más tiempo para preparar todo para El Año Nuevo. No obstante, puede decirse que lo que hacen las familias nobles y el pueblo es lo mismo, sólo que en distintas formas y a distintas escalas.

Renovar las imágenes de los dioses guardianes (Men Shen 门神) y las inscripciones frontales o las coplas de la ‘fiesta de la primavera’ (Chun Lian 春联) de la casa son unas costumbres que se hacen en toda China desde el Periodo Hou Shu 后蜀 (934-965) hasta hoy en día. Chun Lian, también se llama Men Dui 门对, Dui Lian 对联, Dui Zi 对子, Chun Tie 春帖, escrito en buenas caligrafías, cuyos contenidos están relacionados con la abundancia, la felicidad, la prosperidad, etc., está compuesto de dos versos verticales del mismo número de caracteres y una inscripción horizontal. Pegamos cada uno de los dos versos verticales a un lado de la puerta y a la vez la inscripción horizontal por encima de ella. Las imágenes de los Guardianes de las puertas son figuras mitológicas en actitud defensiva que colocamos sobre la puerta de la casa para defenderla de la posible entrada de los monstruos de Nian 年. En la práctica, las figuras que pegamos sobre la puerta son de muy diversos tipo; además de

Guardianes, está también el papel rojo recortado en forma de pez (Yu 鱼) que es homófono de la palabra para abundancia, las imágenes de los doce animales del zodiaco chino (rata 鼠, toro 牛, tigre 虎, conejo 兔, dragón 龙, serpiente 蛇, caballo 马, cabra 羊, mono 猴, gallo 鸡, perro 狗, cerdo 猪), el carácter de Fu 福 que significa suerte o felicidad, colocado de cabeza, ya que ‘estar de cabeza’ y ‘llegar’ son homófonos y homónimos en la lengua china, así se dirá ‘la felicidad (fu) está de cabeza’ o lo que es lo mismo ‘la felicidad (fu) ha llegado’.



Figura 2. Las coplas de la Fiesta de la Primavera 春联 y el carácter de Fu 福

Bainian 拜年 es una costumbre particular de la Fiesta de la Primavera. La gente viste la nueva o mejor ropa, sigue con los mayores a las casas de los parientes y amigos para saludar y ofrecer buenos deseos. En el pasado, habitualmente se hacía Bainian a las familias de estatus superior a uno mismo. En el caso de la familia de Jia en la novela, la Anciana Dama llevó a los miembros importantes al Palacio Imperial para hacer Bainian a la Familia Real. Y hacemos Bainian en nuestra casa a los abuelos y padres también. Debemos arrodillarnos ante los mayores, tocar la frente dirigiéndola al suelo y desearles salud, longevidad y felicidad. Tales costumbres se describen en esta novela detalladamente.

La cultura dietética china es riquísima, y casi todas las fiestas tienen sus platos particulares. Los raviolis, en chino Jiaozi 饺子 son la comida típica y obligatoria en la noche de la



Figura 3. Los raviolis, Jiaozi 饺子

Fiesta de Chuxi. En España, durante los últimos doce segundos de la noche vieja, la gente

come 12 uvas, al mismo tiempo en nuestro país comemos los raviolis. A la cena o el banquete de esta noche la llamamos la Cena de Reunión Familiar (Nian Ye Fan 年夜饭 o Tuan Yuan Fan 团圆饭). Todos los platos hechos para Nian Ye Fan tienen que ver con la suerte y la felicidad. En esta novela, nunca se mencionan los raviolis porque el autor originalmente era del sur de China donde la comida típica para esta fiesta es Pasteles de Nian Gao 年糕 (un tipo de pastel hecho de harina de arroz y algunos frutos secos). Nian Gao son homófonos de dos caracteres ‘año’ y ‘altura’, supone más progreso para el año nuevo.

En el caso de la Fiesta de Chuxi, lo más minucioso que escribió Cao Xueqin es la escena de la ceremonia de ofrecer los sacrificios en el santuario de los antepasados, incluyendo la ornamentación del lugar, el rito completo de ofrendar y, la posición y las acciones de cada miembro durante aquel momento. Mediante el orden de ofrecer la ofrenda, se ve claramente la posición predominante de las mujeres, lo que era el protocolo manchú. Sin embargo, las acciones se mezclaron con las dos etnias de Han y Manchú. Según los estudios previos, en la Dinastía Qing se hacía así en todas las casas burocráticas, pero la fecha para realizar esta ceremonia sería distinta en el sur de China y lo que hacía el pueblo era mucho más sencillo. Realmente en la actualidad, la cultura funeraria y las costumbres de la ceremonia de ofrecer los sacrificios a los antepasados llaman cada vez más la atención de los investigadores a causa de que una estadística nos muestra un consumo anual increíble para desarrollar estas costumbres, diciendo que la gente china gasta más de 20 billones de yuanes² al año para los muertos. No es una casualidad que Cao Xueqin escribiera esta parte más detalladamente y que la gente china actual gaste tanto dinero para los antepasados. Hacer ofrendas de inciensos y sacrificios a los dioses también es una costumbre que sigue existiendo hasta hoy. En la época antigua, las religiones más influyentes eran el Budismo y el Taoísmo. Las familias ricas tenían templos propios en sus mansiones, incluso monjes o monjas propios. Aunque en *Sueño en el pabellón rojo* no hay una descripción tan minuciosa sobre el rito de ofrendas de sacrificios a los dioses como a los antepasados, no supone que este asunto no sea importante. Efectivamente los pensamientos budistas y taoístas nos afectan en todas las facetas de la vida. Y desde este punto de vista también se han hecho muchas investigaciones.

² 20 billones de yuanes son más o menos 2.5 billones euros.

2.2 La fiesta de Yuanxiao o de los Faroles 元宵

El último día de la Fiesta de la Primavera es una fiesta independiente, y su nombre es Fiesta de Yuanxiao 元宵 o de los Faroles. En la China antigua, el primer mes se llamaba Xiao 宵, y el día quince de ese mes la luna está llena, así el 15 de enero es Yuan 元 (significa llena o redonda) Xiao 宵. Yuanxiao también es el nombre de un postre tradicional y especial para esa fiesta. Por su figura esférica, adquiere el significado de la integridad o la reunión de la familia. Se ve la descripción de la Fiesta de los Faroles en varios capítulos, como los capítulos XVII, XVIII, LIII y LIV.

Normalmente, los faroles se encienden toda la noche de este día y en todas las ciudades se hace la exposición de los faroles. Hay muchas versiones sobre el origen de encender los faroles en esta fiesta. Según la versión más antigua, esta costumbre debe remontar a la Dinastía Qin, entre el año 221 y 207 a.C., cuando los campesinos incendiaron los campos para matar y ahuyentar los insectos y animales en el día quince de enero, la fecha en que fue establecido el discurso taoísta. Algunos historiadores piensan que el origen de esta costumbre debería tener que ver con la llegada del Budismo, entre el año 58 y 75 cuando el Emperador Han Ming Di mandó encender los faroles en la corte y los templos para la adoración de los Budas el día 15 de enero. Después se tardó pocos años hasta que todas las ciudades estaban iluminadas por faroles durante esta noche. Algunos sabios dicen que varios acontecimientos políticos de la Dinastía Han (202- 220 a.C.) están relacionados con esta tradición. Este debate no cesa, pero se logra un acuerdo de que hasta la Dinastía Tang (618-907), diseñar, hacer y encender los faroles ya había sido una forma muy popular de celebrar la Fiesta de Yuanxiao en todo el Estado.

Los acertijos del farol (Caidengmi 猜灯谜) han sido un juego querido por todas las clases sociales desde hace mil años. La Dinastía Tang es conocida como la Dinastía de la Poesía, los poetas escribieron sus obras sobre los faroles de manera que el público pudiera verlas y apreciarlas. En este sentido, la noche de la Fiesta de Yuanxiao no podría ser más romántica o podemos decir que sería la noche de exposición de la poesía a escala nacional. A partir del Song del Sur (1127-1279) aparecieron los acertijos escritos sobre los faroles. Los primeros

acertijos chinos fueron creados por los políticos del periodo de las primaveras y otoños (722 - 481 a.C.) para difundir sus pensamientos. Como a menudo ellos no podían expresar directamente las opiniones diferentes o contrarias de las de los emperadores, utilizaron la forma escondida o metafórica. Esta forma de juego de letras iba desarrollándose y pasaron a ser los acertijos para divertir a las personas. Debe decirse que muchos acertijos clásicos tienen un nivel literario muy alto porque los crearon los intelectuales, entre los cuales algunos son literatos o poetas eminentes. En "*Sueño en el pabellón rojo*" el concurso de crear poemas y acertijos entre los personajes jóvenes para la vista de la Emperatriz en la noche de la Fiesta de Faroles nos representa la escena de esta costumbre entre los nobles, y las obras creadas bien por los personajes, o realmente por el autor de la novela, son maravillosas, cuyas valoraciones no pocos investigadores han analizado.

En China, las mujeres casadas deben pasar *Danlian* (la noche vieja y el primer día del año nuevo) con la familia de sus maridos, y pueden volver a la casa de sus padres varios días hasta el último día de la Fiesta de la Primavera. En esta novela a la Emperatriz Jia Yuanchun se le permitió volver a Mansión Rong para reunirse con su familia y pasar la Fiesta de Yuanxiao. Para "La vuelta de la Emperatriz durante la Fiesta de la Primavera 贵妃省亲", la familia Jia construyó un jardín impresionante "Daguanyuan 大观园", que era la materialización del "Reino de Fantasía" de un mito. Durante la Fiesta de los Faroles, se abrió la puerta de este jardín, y bajo la luna llena, toda la familia se reunió y pasó esta fiesta armoniosamente.

2.3 La fiesta de Qingming 清明

La Fiesta de Qingming se celebra el primer día del quinto periodo solar, normalmente coincide con el 5 de abril del calendario gregoriano. El nombre 'Qingming', significa despejado y luminoso, así que la llegada de esta festividad supone la despedida del invierno y la llegada de la primavera. El aire es claro y brillante y renace la naturaleza. Después de Qingming, la temperatura empieza a subir en China y las condiciones son propicias para iniciar el arado de la tierra.

La descripción de esta fiesta en *Sueño en el pabellón rojo* aparece en el capítulo V, XXII y LVIII. Las actividades principales de la Fiesta de Qingming son: visitar los túmulos, disfrutar

de la naturaleza y celebrar ceremonias en honor al Emperador Amarillo. Desde el plazo solar de Qingming, la temperatura empieza a subir y las plantas empiezan a vegetar y florecer. Por tanto, la gente quiere salir de casa para respirar el aire de la primavera. En el caso de la Fiesta de Chuxi, hemos visto que ofrecer los sacrificios al santuario de los antepasados sería la ceremonia más destacada. La importancia de agradecer y ofrendar a los antepasados se manifiesta en las visitas a los cementerios durante Qingming otra vez. El tiempo nos permite ir afuera y un poco lejos de casa, a los túmulos para ofrecer las ofrendas que normalmente son vino, frutas y carne, y quemar *Ming Bi* 冥币 (*Ming*: el mundo dónde vive los muertos, *Bi*: el dinero) para los muertos. Esta costumbre se llama *Sao Mu* 扫墓 en chino, que significa barrer los túmulos.

En los capítulos veintiocho y setenta, se ve otra costumbre de Qingming: volar la cometa. Cao Xueqin era un experto o maestro en hacer las cometas y escribió el *Libro de hacer las cometas de sur y norte* 南鹞北鸢考工志, el cual presenta la artesanía de muchos estilos de cometas. Es muy posible que la escena descrita en la que los jóvenes vuelan las cometas en *Sueño en el pabellón rojo* sea la experiencia real del autor. Las cometas nacieron en China alrededor del año 1200 a. C y se llamaban inicialmente *Zhiyuan* 纸鸢, el pájaro de papel. Luego las llamamos *Fengzheng* 风筝 que significa ‘sonar en el viento’ porque en el pasado habitualmente la gente ataba un pito de bambú en la cometa. Entre familiares o amigos competimos por la belleza y la delicadeza de este juguete volador, y además la primera persona que llega al extremo del carrete y la suelta al cielo, gana. Tal escena también se presenta en *Sueño en el pabellón*. Se dice que volar la cometa a menudo favorece la longevidad de las personas. Efectivamente es una buena actividad deportiva para mejorar la visión, promover la circulación de la sangre, conservar la elasticidad de los ligamentos de todo el cuerpo y la flexibilidad de las articulaciones vertebrales, etc. Y se relaja y está de un humor excelente cuando pasea o corre al aire fresco. Por tales ventajas, pueden verse las cometas volando en cualquier ciudad china en la primavera, y en la Fiesta de Qingming muchísimas más.

2.4 La fiesta de Duanwu o Dragón 端午

La Fiesta de Duanwu, que se celebra el día 5 de mayo del calendario lunar, es conocida también como la Fiesta de Doble Cinco o el festival del Barco del Dragón. En cuanto al origen de esta fiesta, existen muchas leyendas, tales como la conmemoración del lanzamiento de Qu Yuan 屈原 en el río, el tabú sobre el día venenoso que comienza el día 5 de mayo, el entrenamiento de fuerzas navales de Gou Jian 勾践, el rey de Yue 越, la conmemoración del lanzamiento de Wu Zixu 伍子胥 en el Río Qiantang, la salvación de Cao E 曹娥 a su padre, etc. Estas leyendas, adaptadas a lo largo del tiempo y combinadas con las actividades folklóricas de Duanwu, se convierten en una fiesta del pueblo chino. Las actividades principales de la Fiesta de Duanwu son: conmemoración a los personajes de la historia, principalmente Qu Yuan, competición de los botes de dragón, comer Zongzi 粽子 (pastelillos de arroz), todo tipo de prácticas para evitar los cinco venenos³. Además, debido a tantos orígenes, la Fiesta de Duanwu ha recibido muchos nombres como Duanyang 端阳, Chong wu 重五 (Doble Cinco), Fiesta del Bote de dragón 龙舟节, Día de Qu Yuan 屈原日, Fiesta de Chicas 女儿节, Fiesta del Poeta 诗人节, Día del Dragón 龙日, etc.

En *Sueño en el pabellón rojo*, la costumbre destacada es Doucao 斗草, que es un juego entre las chicas. El estudio previo relacionado más completo es *Dou Cao en 'Sueño en el pabellón rojo'* (也谈《红楼梦》中的斗草) de Qin Huaimeng 秦淮梦 que explica el origen de este término y presenta la historia y la evolución de esta costumbre, diciendo que ésta debería remontar a la Dinastía Xia (siglo XXI a. C.- siglo XVI a. C.) y derivar desde el acto de buscar y recoger las hierbas de medicina. En la época y el lugar donde vivía el autor Cao Xueqin, Doucao era muy popular, por eso pueden encontrarse varias descripciones relativas a la misma. La descripción más rica aparece en el capítulo LXII donde podemos ver que en la Dinastía Qing este juego tenía varias reglas: se competía por la rareza o lo inusual de las hierbas encontradas; se concursaba por la sublimidad de los nombres de hierba; se medía la cantidad de hierbas también. En algunos textos y poemas clásicos se utiliza el término 'Douhua' (concurso de flores) para este juego. En esta novela, se nos presenta una forma muy especial

³ Cinco venenos se refieren al escorpión, la serpiente, el ciempiés, la lagartija y el sapo que terminan la hibernación y empiezan activar y proliferar desde duanwu. Representan el tóxico de la naturaleza para el pueblo humano.

de esta costumbre: Zanhua簪花 (lleva las flores en pelo). La anciana pobre Liu Laolao, una pariente lejana de la familia Jia, visitó al jardín Daguanyuan llevando las flores por toda la cabeza. Tal vez sea una escena que nos parece un poco extraña, pero debería ser retrato de lo que existía en esa época. Todas las formas descritas de esta actividad en *Sueño en el pabellón rojo* son muy elegantes y literarias. Fuera de las mansiones de los nobles, el pueblo jugó Doucao de manera más brutal, por ejemplo, compitieron mediante la fuerza de tensión de las hierbas cuando cada persona arrastraba de un extremo.

En la época antigua, el día cinco de mayo, Fiesta de Duanwu, era considerado como el peor día del peor mes, el día peor. Al mismo tiempo las cinco plantas, que son la artemisa, la espadaña, las flores de granada, el ajo y las flores de bote de dragón, eran ‘Cinco tesoros del cielo’天中五瑞 que exorcizaban los fantasmas malignos y las enfermedades. Colgamos artemisas y espadañas sobre las puertas para impedir y matar los espíritus malignos, y atraer mucha suerte, a causa de que consideramos las espadañas como ‘Espada de Yin’ por su función medicinal y la forma de su hoja parecida a la espada, y las artemisas como ‘Hierba de la Suerte’ por poder curar muchas enfermedades ordinarias y su forma parecida al ser humano. Las chicas llevan bolsitos bordados envolviendo las hierbas como las angélicas dahuricas, las flores de granada, o los clavos de olor con los mismos motivos que tienen las plantas colgadas sobre las puertas.

En la Fiesta de Chuxi comemos Jiaozi, en la Fiesta de los Faroles tenemos Yuanxiao, en la Fiesta de Qingming es obligatorio comer Niangao, la Fiesta de Duanwu tiene su comida particular también, Zongzi 粽子, el pastelillo de arroz. La costumbre de comer Zongzi en el día de Duanwu empieza desde la Dinastía de Jin 晋 (265-316), y a lo largo de la historia ha ido extendiéndose a otros países asiáticos, a la vez que la variedad de Zongzi iba aumentando cada vez más. El estilo más simple y tradicional es utilizar las hojas de caña para envolver el arroz del sorgo.

2.5 La fiesta de Zhongqiu o Medio Otoño 中秋

La Fiesta del Medio Otoño se celebra el decimoquinto día del octavo mes del calendario lunar y debe su nombre a que cae precisamente a mediados de otoño. En la

antigüedad, para rogar a las divinidades celestiales buenas cosechas, los soberanos solían interpretar piezas musicales dedicadas a la luna en una noche del mes octavo. Puesto que la mejor noche para contemplar la luna es cuando está llena, esa noche siempre fue la del día quince. De ahí se formó poco a poco entre el pueblo el hábito de contemplar la luna llena en el mes octavo. Hay muchos versos o poemas preciosos sobre la adoración o admiración de la luna. Se suele utilizar el ciclo de los cambios de forma de la luna como metáfora de la vida del ser humano. Los chinos siempre creemos que la luna tiene una gran belleza por eso se han inventado muchas leyendas mitológicas sobre ella. Entre ellas, la leyenda antigua de ‘Chang’e’ 嫦娥, la diosa de la luna, es la más conocida y ha influido mucho en la literatura y la cultura china. En este sentido, la Fiesta de Medio Otoño será el mejor ejemplo, para mostrar que Chang’e es un el símbolo. En muchos lugares, la gente ofrenda a Chang’e en la noche de Medio Otoño para rogar por la reunión y la suerte de la familia.

Comer *Yuebing* 月饼, los pasteles de la luna, es una de las costumbres principales de la Fiesta de Zhongqiu. El pastel de la luna típico tiene una cara impresa de la imagen de Chang’e, hecho de harina, azúcar y huevo, y su relleno indicado con los caracteres en otra cara. Los tipos de pastel más convencionales son el pastel de ormosia, el pastel de semillas de loto, el pastel de cinco frutos secos, el pastel de sésamo, y el pastel de flores de rosa. Disfrutamos este pastel acompañando del té verde siempre para conciliar el sabor dulce y ayudar al estómago a digerir las grasas sobrantes. Los pasteles de la luna también son el regalo más adecuado para esta fiesta.

Cao Xueqin nos presenta la escena completa de ofrendar a la luna, incluyendo el contenido de ofrendas, la ornamentación del sitio, el rito detallado, incluso los movimientos corporales. El incienso, la sandía, y los pasteles son los tres más convencionales y obligatorios para la ofrenda. La ceremonia se hace bajo la luna llena encendiendo las velas rojas y disponiendo las ofrendas en un sitio alto desde donde puede verse la luna sin ningún obstáculo. El miembro más importante de la familia, como la Anciana Dama en la familia Jia, encabeza el desarrollo de esta actividad. El origen de ofrendar a la luna también deriva de una leyenda antigua, la que trata de Wu Yan 无盐, una chica muy fea, pero que fue elegida para entrar en la corte por su inteligencia y moralidad sublime. Un año en la noche de la fiesta de Medio Otoño, cuando Wu Yuan ofrendaba a la luna como todos los años anteriores, el

emperador la vio paseando tan hermosa como una diosa y se enamoró de ella, muy pronto la coronó como emperatriz. Desde luego, las chicas emularon lo que hizo Wu Yan con los deseos de ser más guapas y encontrarse con sus amores muy pronto, hasta que un día se convirtió en una tradición común de toda la sociedad.

El banquete nocturno de la familia se asocia orgánicamente a todas las fiestas tradicionales chinas como una parte esencial. No obstante, el banquete nocturno de la Fiesta de Medio Otoño es el único dispuesto al aire libre para obtener una mejor visión de la luna llena. En *Sueño en el pabellón rojo* la terraza delante del salón de la Esmeralda Convexa 凸碧山庄 sobre la cumbre de un promontorio era el sitio más adecuado según lo que declaró la Anciana Dama para este banquete familiar. Muchas cosas que aparecían eran redondas como las mesas, las sillas, los platos, los pasteles de luna y la luna llena de modo que simbolizaran la reunión.

Lo que hemos presentado en este trabajo son las cinco fiestas principales de la cultura china, que son: Fiesta de Chuxi, Fiesta de Yuanxiao, Fiesta de Qingming, Fiesta de Duanwu y Fiesta de Zhongqiu. Las demás que aparecen en esta novela son Día de Mangzhong 芒种 (seis de junio), Fiesta de Qixi 七夕 o San Valentín en China (siete de julio), Fiesta de Zhongyuan 中元 o Halloween Chino (quince de Julio), Fiesta de Chongyang 重阳 o Doble Yang (nueve de septiembre), Fiesta de Laba 腊八 (ocho de diciembre), Fiesta de Huazhao 花朝, Fiesta de Jizao 祭灶 (veinticuatro de diciembre), Día de Xiaohan 消寒, etc. Entre ellas, algunas ya no las celebran muchas personas como el Día de Mangzhong, la Fiesta de Huazhao, la Fiesta de Zhongyuan y la Fiesta de Jizao, mientras algunos nunca han sido festivales comunes como la Fiesta de Huazhao y el Día de Xiaohan. Debido a la poca influencia e importancia que tienen tales fiestas en la cultura china, en este trabajo no las analizaré.

III. Permanencia y transformación de las fiestas descritas

3.1 Defensa política de la identidad cultural

El primer *Método de descanso en fiestas anuales y días conmemorativos del país* fue promulgado por el nuevo gobierno chino el 23 de diciembre del año 1949, unos tres meses después de la proclamación de La República Popular China. Desde este año, este método se ha modificado

dos veces, la última vez fue el 1 de enero de 2008, llamando mucho la atención social. El mismo estipula con claridad aumentar el número total de los días festivos; reajusta las fiestas anuales y los días conmemorativos legales de esta forma: un día en el Año Nuevo, tres días en la Fiesta de la Primavera; reduce el Día Internacional del Trabajo de tres días a uno y mantiene el Día Nacional en tres días; añade tres días de descanso legales en las Fiestas de Qingming, de Duanwu y del Medio Otoño; además de medio día de descanso para parte de los ciudadanos en el Día Internacional de la Mujer, Día de la Juventud y Día del Ejército, y un día para los niños en el 1 de junio (Tabla 1).

Tabla 1.

Fecha	Nombre Chino	Traducción Española	Días
1 de enero	Yuandan 元旦	El Año Nuevo	3
1 de 1º mes lunar	Chuanjie 春节	Fiesta de la Primavera	7
8 de marzo	国际妇女节	Día Internacional de la Mujer	0.5
5º plazo solar	Qingming 清明节	Fiesta de Qingming	3
1 de mayo	劳动节	Día Internacional de Trabajadores	1
4 de mayo	青年节	Día de los Jóvenes	0.5
1 de junio	儿童节	Día de los Niños	0.5
5 de 5º mes lunar	Duanwu 端午	Día de Duanwu o Dragón	3
1 de agosto	建军节	Día del Ejército	0.5
15 de 8º mes lunar	Zhongqiu 中秋节	Fiesta del Medio Otoño	3
1 de octubre	国庆节	Día Nacional de China	3

Según la última promulgación del *Método de descanso en fiestas anuales y días conmemorativos del país*, todos los ciudadanos chinos tenemos siete fiestas en común y 23 días de vacaciones en total, y cuatro grupos (el de las mujeres, los jóvenes, los niños y los ejércitos) cada uno tiene medio día especial de descanso. Entre once fiestas legales, a pesar de que sólo cinco son fiestas tradicionales (El Año Nuevo, Fiesta de la Primavera, Fiesta de Qingming, Fiesta del Dragón y Fiesta del Medio Otoño que son las cinco que están analizándose en este trabajo) mientras que tres son fiestas internacionales y dos son días conmemorativos políticos, el número de días de vacaciones de las fiestas tradicionales es diecinueve, ocupando más de 80% del total.

Las fiestas populares son un fenómeno cultural que tiene una estructura complicadísima unificando la política, las religiones, la mitología, la literatura, etc. Según Ariño (1992), en la sociedad la fiesta mayor sólo tiene razón de existir si reúne una serie de principios o requisitos básicos. Eso explica por qué se destacaba muchos años El Día Nacional y la desaparición de varias fiestas tradicionales durante la primera mitad del siglo de la Nueva China. El Día Nacional y el Día de Ejército son las fiestas patrias que tiene propósito de afianzar el sentido de la nacionalidad y su motivo es en primer lugar patriótico, y contribuir al sentido de pertenencia a un determinado régimen político. El Día nacional es la fecha de mayor significación que una nación simbólicamente adopta y por medio de la cual promueve la unidad de todos sus ciudadanos. En el caso de China, El Día Nacional que recuerda la proclamación de la fundación del país por Mao en la Plaza Tian'anmen el 1 de octubre de 1949, es el renacimiento o la independencia de una nueva nación después de un grave sufrimiento de guerras y conquistas, la victoria del pueblo después de una larguísima historia feudal y el comienzo de la nueva etapa. Antes del cambio del método de descanso de las fiestas, teníamos siete días de vacaciones para El Día Nacional, y a veces junto con el fin de semana, eran en total 9 días, durante los cuales había el desfile militar en la Plaza Tian'anmen, la exposición de fuegos artificiales en todas las ciudades, y el mayor flujo turístico por todo el país. Obviamente el gobierno utiliza este día como un instrumento para construir la conciencia y el orgullo nacional de la gente. En la práctica, se nos ha establecido una identidad intensa de ser chinos modernos, al mismo tiempo la ruptura de la identidad antigua, o la separación del pasado se ha puesto cada vez más en claro en este momento que la globalización crece a un ritmo cada vez mayor. Al final del siglo XX surgieron muchas voces que pidieron al gobierno restaurar nuestra propia cultura.

El estudio de las fiestas y su relación con los procesos de identificación colectiva ha sido una de las temáticas más recurrentes. La formación de las fiestas populares es el proceso de acumulación de los elementos culturales más significativos de un estado y el espíritu nacional se manifiesta en las diversas costumbres, las que registran las leyendas antiguas, los acontecimientos sociales, los personajes históricos, etc. En las fiestas tradicionales habitamos nuestra historia y memoria, la historia pertenece a todos y se ata a las continuidades temporales, y la memoria tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto (Nora, 1984). Las fiestas son funcionales porque se identifican con la vida material,

social y espiritual de la comunidad y son vigentes porque se manifiestan con todo vigor y fuerza en la sociedad que las considera como frutos de la herencia del pasado. Muchos sabios como Cai Jiming, un catedrático de la Universidad Tsinghua, señalan que es obligatorio incluir los festivales tradicionales en las vacaciones legales para fortalecer la identidad cultural. Los instrumentos normativo, las acciones administrativas y las políticas primero deberían considerar los valores y el significado de las fiestas tradicionales, y después plantear la estrategia o establecer la estructura de las fiestas populares legales junto con las 'nuevas' fiestas. En el último Método promulgado, se ve claramente que el gobierno empieza a defender las fiestas tradicionales por el medio de la disminución del descanso de las fiestas "modernas" y el aumento del descanso de las fiestas antiguas.

3.2 El Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad

Con motivo de la finalización de la segunda guerra mundial y la consecuente desaparición del colonialismo en el mundo, se genera un proceso de fortalecimiento de la identidad de los pueblos impulsado principalmente por la Organización de Naciones Unidas y UNESCO (González Varas, 1999). Durante las últimas décadas se ha avanzado en la ampliación del conocimiento y la conservación de los bienes culturales. El Patrimonio cultural inmaterial o Patrimonio cultural intangible forma parte de las declaraciones de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural no tangible, conocido como oral o inmaterial, el que se define como "el conjunto de creaciones basadas en la tradición de una comunidad cultural expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de una comunidad en la medida en que reflejan su identidad cultural y social". En 2001 se llevó a cabo la primera Proclamación de obras maestras del patrimonio oral inmaterial de la humanidad por parte de UNESCO. Hasta este año, se han realizado cinco inscripciones con un total de 298 Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Entre ellas 113 son del ámbito de usos sociales, rituales y actos festivos, y en este ámbito nos encontramos con muchas fiestas tradicionales de distintos países, como el Carnaval de Oruro de Bolivia, el Carnaval de Binche de Bélgica, el carnaval de Barranquilla de Colombia, las celebraciones de los cantos y danzas bálticos de Estonia, Letonia y Lituania, las fiestas indígenas dedicadas a los muertos de México, Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y

Francia, la Patum de Berga de España, el Moussem de Tan-Tan de Marruecos, el rito Yeongdeunggut en Chilmeoridang (Isla de Cheju) de República de Corea, etc. La UNESCO alienta a las comunidades para identificar, documentar, proteger, promover y revitalizar ese patrimonio porque lo considera como un depósito de la diversidad cultural que puede ser vulnerable a las fuerzas de la globalización, la transformación social y la intolerancia, y el ser humano ha de proteger todo el patrimonio amenazado por los factores que tienden a homogeneizar y estandarizar en una civilización global. Se revela la importancia de las fiestas tradicionales para recuperar y difundir los valores culturales a través de la proporción ocupada en la Lista. En la Sesión del Comité intergubernamental de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial del 28 de septiembre al 2 de octubre en Abu Dabi, hay 22 elementos chinos inscritos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, y el festival del Barco del Dragón (Fiesta de Duanwu) aparece en la Lista Representativa. Por supuesto, el gobierno chino hizo la solicitud de tantas obras para ser Patrimonio Intangible de la Humanidad con el mismo motivo de proteger las tradiciones del país en una época de modernización económica. Evidentemente, el acto de la UNESCO ha producido una influencia significativa para la permanencia de prácticas culturales heterogéneas y ha atraído muchos intereses académicos, políticos y económicos de muchos países. Se está llevando a cabo con éxito desde hace años la conservación y restauración de la cultura clásica china y la identidad propia por medio de apoyar a la UNESCO y las asociaciones internacionales relativas, y modificar a políticas cada vez más apropiadas. Y se ha establecido el sistema similar de la evaluación, los criterios de la inscripción, la protección, la restauración, la difusión del Patrimonio del país. La Lista nacional ha absorbido todas las fiestas tradicionales analizadas en este trabajo. Con la teoría y las prácticas, las fiestas populares juegan un papel importante en el desarrollo del "renacimiento" de la cultura propia china.

3.3 El cambio de los motivos de las actividades festivas

Pues toda prosecución de la tradición es selectiva, y es precisamente esta selectividad la que ha de pasar hoy a través del filtro de la crítica, de una apropiación consciente de la propia historia o, por el filtro de la "conciencia de pecado" (Habermas, 2007). La fiesta funciona también como lenguaje al corresponder a una forma definida de conducta cultural que tiene

sus límites temporales y espaciales (Torrego, 2000). Los motivos para celebrar las fiestas tradicionales populares han cambiado, si en el pasado implicaban los aspectos mitológicos, supersticiosos, éticos y de la sociedad agrícola, hoy en día tienen más que ver con facilitar el encuentro y la relación con la gente, y desear la relajación, disfrute y alegría.

Las fiestas tradicionales chinas tienen una relación estrecha con los plazos solares, insertándose los elementos culturales de distintas épocas. El cambio del sentido o motivo para celebrarlas puede ser el proceso de comprensión de la gente sobre el mundo. En la antigüedad se muestra la ignorancia y la adoración a la naturaleza a través de las ceremonias rituales. Con la experiencia obtenida y acumulada de las generaciones anteriores, el misterio de la naturaleza iba perdiéndose mientras que la capacidad de manejarla y utilizarla de la gente iba aumentando. Puesto que la consciencia del ser humano empieza a ser destacada cada vez más, los motivos de las ofrendas y los ritos se han ido secularizando, pasando a ser las actividades sociales y familiares que reflejan más los valores éticos y políticos. Sin duda, este cambio revela el progreso de la humanidad que es el resultado positivo de la coordinación de la vida social con la evolución del conocimiento y la ciencia. Abandona la creencia en sujetos inexistentes, busca la esencia de los fenómenos naturales y organiza la producción y toda la vida según el saber y las necesidades de la gente misma. Hasta la actualidad, se ha establecido una nueva estructura social en la que el trabajo manual ha sido reemplazado por las máquinas, las innovaciones tecnológicas han cambiado la velocidad de producción, el transporte e incluso el desarrollo de la civilización. La aplicación de la ciencia y tecnología hace que la sociedad deje las supersticiones y religiones paulatinamente. En el caso de las fiestas tradicionales, los principales motivos antiguos de la celebración como pedir las buenas cosechas, conmemoración, aniversario, etc., dejan de ser el elemento central. Durante la Dinastía Qing, todavía hubo ofrendas al cielo y la tierra organizadas y dirigidas por los emperadores en los templos especiales para la petición de las buenas cosechas, y tales ceremonias se hicieron en todo el estado a diferentes escalas. Hoy en día han desaparecido en la mayor parte de China y sólo existen en pocos lugares de algunas etnias minoritarias donde la industria no se ha extendido mucho por la topografía. Thompson (1995) cuestiona la idea de que las sociedades modernas han provocado la pérdida de las prácticas tradicionales, ya que según este autor, las tradiciones no desaparecen todas a la vez del mundo moderno sino que sólo su estatus cambia en determinados aspectos. Ahora el gobierno intenta conservar estas ceremonias rituales como

herencia cultural, pero de verdad sus sentidos están cambiando al ser atracción turística. Al mismo tiempo, el culto a los antepasados sigue siendo la parte indispensable del ser humano para la gente china de hoy, ya que las costumbres de jizu (ofrendar a los ancestros) durante la Fiesta de la Primavera y saomu (barrer a la tumba) durante la Fiesta de Qingming siguen sucediendo inalterablemente. Algo interesante es que se encuentran muchas novedades en las ofrendas, como el modelo de coche, móvil, incluso ipad.

Si hablamos de otras actividades, en su significado debe subrayarse la faceta de la diversión en primer lugar, y además las formas de hacerlo introducen las nuevas tecnologías. Por ejemplo, durante la Fiesta de Yuanxiao y Fiesta de Otoño Medio, encendemos los faroles y hay exposiciones de faroles en todas las ciudades. La ciudad de Harbin 哈尔滨 condicionada por su clima, es una ciudad volcada en los deportes de invierno y ha recibido el apodo de 'Ciudad de Hielo'. Tiene un festival interesantísimo e impresionante que comienza el 5 de enero y dura un mes, lo llamamos 'Festival de faroles de hielo y nieve' o 'Carnaval de hielo y nieve'. Esa es la exposición más famosa y especial de los faroles en China. En algunas ciudades se ve otra forma divertida del farol que volamos al cielo mientras hacemos buenos deseos. Este tipo de faroles se llama el farol de Kongming (Kongming Deng孔明灯) porque fue inventado por Zhuge Kongming 诸葛亮(181-234), que es un pensador, político, militar y literato muy importante en la historia china. Los juegos deportivos como el concurso del bote de dragón, votar las cometas, etc., los hacemos con el mismo motivo de los antepasados. Pero algunos juegos como las danzas del dragón y tigre son una interpretación que se hace en muchas ocasiones desde hace años como por ejemplo para la inauguración de los eventos o la instauración de las empresas.

El fuego artificial era un instrumento obligatorio para mejorar el ambiente festivo. En el pasado, la gente creyó que encender el fuego artificial podía asustar y desalojar a los fantasmas. El Año Nuevo en chino es 'guonian过年' (guo过 significa pasar, nian年是 el nombre genérico de los fantasmas). El primer sonido de los fuegos artificiales a las 12:00 de la noche en la Fiesta de Chuxi es la señal de entrada en el nuevo año. Por el riesgo potencial para la seguridad y la contaminación, desde los años 90 del siglo XX, empezó la norma de prohibir encender fuegos artificiales en las ciudades, hasta el año 2006, fue modificado para restringirlo (sólo pueden encenderse durante las fiestas legales) y los gobiernos municipales hacen el

espectáculo pirotécnico. Hoy el motivo para encender fuegos artificiales no tiene nada que ver con el miedo de nian, sino que es una diversión solamente.

La fiesta es transmitida por las tradiciones que son los hechos culturales colectivos y reflejan la creencia del mundo y los acontecimientos determinados de la sociedad. En China, debido al cambio intenso de la sociedad desde hace medio siglo y la entrada de otras culturas, es imposible que los motivos de las actividades festivas sean iguales que antes. Las fiestas tradicionales tienen permanencia, evolucionan, y son propias de la sociedad que las celebra y dota de significado. En la actualidad, han obtenido otra función que está favoreciendo el desarrollo del turismo cultural.

5.4 Las fiestas tradicionales como recurso turístico

Las fiestas tradicionales hoy en día se utilizan como recurso cultural turístico, así que las tradiciones se han redefinido y valorizado desde la visión mercantilista. El turismo es una realidad cultural de nuestro tiempo y la cultura es la base de la evolución turística, el viaje es el nexo de unión entre ambos. Recientemente está incrementándose el turismo cultural que apela a la creación, a la memoria del hombre y a su historia. Tiene como uno de sus recursos fundamentales el patrimonio cultural tangible e intangible, que constituyen uno de los factores de mayor desarrollo dentro de la gama de ofertas culturales. El turismo cultural no sólo se ha visto favorecido por las tendencias del consumo, sino por la oferta de atracciones y acontecimientos culturales, que ha tenido un papel importante. Richards (2001) dice que el turismo cultural ha estado en gran medida más estimulado por la oferta que por la demanda. El turismo festivo constituye un aspecto del turismo cultural. Las fiestas tradicionales son una clara representación de la tradición cultural de los territorios, que algunos estudiosos de la actividad turística han incorporado, ya hace muchos años, dentro del catálogo de recursos que sirven de base para la competitividad de los espacios turísticos. El desarrollo actual del turismo cultural, no hace más que confirmar que estos estudiosos tienen razón (Perles, 2006).

En China desde 2000 hasta 2009, el turismo nacional ha pasado de desplazar 744 millones a más de 1.9 billones, a su vez que el coste turístico total ha aumentado de 317.5 billones de yuanes a 1018.3 billones. Según la estadística del Ministerio de Turismo de 2012, China ha sido el tercer destino del turismo internacional, el número de turistas extranjeros de

todo este año es de 27.19 millones. A causa de que la cultura es una notable atracción para el mundo exterior, ha surgido el consenso en la necesidad de gestionar el patrimonio tradicional con una perspectiva económica. Las propagandas estatales como ‘Diez pueblos antiguos más bonitos de China’, ‘El camino de seda’, ‘La ruta antigua del té y el caballo’, ‘El reino místico de Loulan’, ‘La visita de la porcelana en Jingde Zheng’, etc., se plantean y transmiten como el programa pionero de la gestión de turismo cultural. Efectivamente muchos proyectos de este programa han realizado sus objetivos y lo que han intentado y hecho puede ser útil para otros planteamientos. En el caso de la utilización de las fiestas tradicionales en la gestión del patrimonio cultural en nuestro país, llaman más la atención o han sido más conocidas algunas fiestas étnicas, como el Festival del chapoteo del agua de la etnia Dai傣族, el Festival de exponer el Buda al sol de la etnia tibetana藏族, y el Festival de la antorcha de la etnia Yi彝族. Como las fiestas analizadas en este artículo se celebran en todo el territorio chino, no hay un destino único, y por tanto es suficiente entrar en una casa de cualquier ciudad china para que puedan experimentarse. Sin embargo, si se habla de las ceremonias o actividades concretas de estas fiestas, se recomienda a la gente algunos lugares especiales. Por ejemplo, Harbin es la ciudad representativa de la exposición de los faroles por el Festival de los Faroles de hielo y nieve; en la ciudad Yuanling沅陵de la provincia Hunan, la ciudad Donggua东莞 de Cantón y la ciudad Tongren铜仁de Guizhou hay el concurso del bote de dragón más espectacular durante la Fiesta de Duanwu; en la ciudad Weifang潍坊de la provincia Shandong, se puede participar en el Festival Internacional de la cometa. Por supuesto, además se conservan los elementos históricos, culturales y tradicionales, tales actividades se readaptan a los hábitos estéticos contemporáneos y recreativos del turismo o bien se añaden muchos aspectos modernos.

Hemos observado el significado de comer durante las fiestas tradicionales populares que es la única salida de la liberación total de la seriedad, en la actualidad los alimentos festivos chinos han sido un atractivo turístico importantísimo. Se han creado numerosos documentales y programas de la televisión para presentar la comida china, como ‘China sobre la lengua’ (舌尖上的中国) que expone los dulces o platos cotidianos desde el punto de vista de los materiales, las formas de cocinar, la relación con la geografía, etc. Tales obras audiovisuales transmiten la cultura de la alimentación de China, y favorecen los restaurantes tradicionales o

antiguos y los platos típicos para convertirse en los atractivos del turismo doméstico e internacional. El segundo capítulo de ‘China sobre la lengua’ presenta la costumbre de comer Jiaozi (raviolis chinos), Niangao (pastel de harina de arroz y algunos frutos secos) y Zongzi (el pastelillo de arroz) en las fiestas tradicionales, y además nos cuenta una cifra increíble de la producción diaria de una fábrica de Zongzi en la ciudad Jiaying: más de un millón pastelillos de arroz al día. Este documental ha recibido muchas críticas favorables y ha producido una amplia influencia en la comprensión de la cultura dietética clásica de toda la sociedad. El precio de Zongzi sube un 15% de promedio, y lo mismo ocurre con los ingredientes necesarios hasta el sueldo del personal relacionado con esta industria. Se inventan y emplean las nuevas técnicas de empaquetado para que puedan conservarse más tiempo y funcionen como regalos elegantes. Así, no parece extraño que lleguen a otros países, en sus mercados, los paquetes de la estética oriental cargados de los manjares chinos.

VI. Conclusiones

La Dinastía Qing es una importante época de gran transformación de las costumbres cotidianas, en la que convivían más de cincuenta etnias. Mientras el manchú era la etnia gobernante, inevitablemente su cultura influía en la de otras etnias. Entonces las fiestas tradicionales descritas en ‘*Sueño en el pabellón rojo*’ por Cao Xueqing y Gao E se adaptaron a las situaciones políticas y económicas de aquella época, al mismo tiempo que permanecen los elementos antiguos. Si el lenguaje determina la comprensión sobre el universo, las fiestas son el fósil dinámico que muestra la conservación de tal comprensión. Con el progreso de la civilización, a lo largo de la historia las fiestas están abiertas al cambio, a nuevos sentidos, a nuevas interpretaciones, y sus sentidos también van modificándose.

En la segunda mitad del siglo XIX (los últimos años de la Dinastía Qing) la cultura y la sociedad chinas que siempre habían girado sobre sí mismas y se habían considerado autosuficientes, chocan con el mundo exterior. En el primer momento, China intenta abrirse únicamente a la técnica moderna y continuar preservando la herencia cultural, pero la cultura occidental invade, con el uso de la violencia, los espacios de la política, la economía y la cultura. Se abre un período de grandes reformas, tanto políticas como culturales. Se han añadido muchos contenidos nuevos en las fiestas tradicionales, a la vez que se han perdido muchas

prácticas culturales. Eso sigue sucediendo después de la proclamación de la República Popular China, y más intensamente. Debido al pensamiento absurdo de Mao considerando la cultura clásica como algo atrasado que debería olvidarse y el gran ‘error’ generado por él: la Revolución Cultural, ha producido una grave ruptura de la cultura. Las políticas relacionadas con las fiestas nacionales ponen el énfasis en los días conmemorativos como el Día Nacional y el Día de Ejército para construir la nueva identidad de la gente y consolidar el gobierno del partido durante unos 50 años. El método modificado en el año 2008 respecto al descanso en fiestas anuales muestra el cambio de la actitud del gobierno y un paso significativo para la conservación y reconstrucción de la cultura propia. En la práctica, desde el año 2003, comienza el Proyecto para la protección del patrimonio cultural que incluye las fiestas tradicionales, las fiestas étnicas, las prácticas folklóricas, etc. Hay unas diez fiestas tradicionales que llevamos celebrando desde hace más de dos mil años en la mayor parte del estado. Si se cuentan las fiestas de todas las etnias, son más o menos 155. Está claro que debe elegirse las que tienen más valoración cultural, histórica y estética para que se conserven y se gestione mejor este tipo de patrimonio. Al final, las cinco fiestas que analizamos en este artículo que son la Fiesta de la Primavera (desde la Fiesta de Chuxi hasta la Fiesta de Yuanxiao), la Fiesta de Qingming, la Fiesta de Duanwu y la Fiesta de Zhongqiu han sido incluidas en la lista de la fiesta nacional y han aparecido en la lista del patrimonio cultural en el primer momento.

Estas fiestas tradicionales son vistas como el factor fundamental de identidad al propiciar el encuentro con las raíces, y el espacio que convoca la memoria de la imagen del mundo que han sostenido los antepasados desde hace miles de años. No obstante, no podemos negar que sucede un cambio de los motivos o sentidos para celebrar las fiestas tradicionales que derivan desde la sociedad agrícola. En la actualidad, ante la globalización, un proceso o una tendencia hacia la integración cultural por la transmisión o difusión internacional mediante las actividades políticas, económicas y académicas, la existencia de todas las prácticas tradicionales será imposible e innecesaria, por tanto subrayamos los sentidos y los símbolos culturales incrustados en éstas. Hoy las imágenes de los dioses guardianes, las inscripciones frontales y el papel rojo recortado en forma de pez y de los doce animales zodiacos chinos, las pegamos todas las familias durante la Fiesta de la Primavera; encendemos los faroles durante la Fiesta de Yuanxiao; colgamos artemisas y espadañas sobre las puertas durante la Fiesta de Duanwu; hacemos y comemos Jiaozi, Yuanxiao, Zongzi y Yuebin cada

uno en su fiesta; ofrendamos a los antepasados; y el banquete nocturno de la familia es obligatoria para todas las fiestas, etc. Tales tradiciones pueden transmitirse hasta este siglo porque por un lado algunos sus sentidos como la transmisión de los valores morales, el regocijo popular, el deseo de la buena suerte y la salud, la construcción de los lazos entre las personas permanecen; por otro lado, se vinculan con la historia, la literatura, la filosofía, el arte y con todos los otros sectores de la cultura china que es imposible separar uno de otros y dejarlos en el pasado.

Sin duda estas fiestas tradicionales y sus componentes o actividades han obtenido una nueva función convirtiéndose en uno de los atractivos turísticos que juegan un papel muy importante para dar a conocer y difundir la cultura, y en apenas una década han propiciado un notable efecto económico. Gracias a la extraordinaria evolución que está experimentando este sector, están mejorando las circunstancias económicas en muchos lugares. El turismo se ha presentado como un eficiente motor del desarrollo económico, y tiene una gran capacidad de generar empleo, mejorar la calidad de vida de la gente local, hasta aumentar los ingresos en el país. Sin embargo, como avisa la UNESCO, no hace falta probar la afirmación de que el turismo puede ser tanto el mejor amigo como el peor enemigo del desarrollo. Millones de viajeros al año van a lugares cada vez más remotos gracias al desarrollo de los medios de transporte y las nuevas tecnologías de los medios de comunicación. Además de los beneficios económicos positivos, debe tenerse en cuenta que los impactos socioculturales detectados que producen las actividades turísticas suelen ser negativos para la sociedad anfitriona. Puede ser que la presencia incontrolada del turismo llegue a transformar de forma irreversible el valor simbólico que representa para las comunidades de destino. Las consecuencias inmediatas son la pérdida de identidad cultural y de autenticidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Mena, A.J, "Idea de salud intercultural. Una aproximación antropológica a la idea de salud intercultural, derivada de la medicina tradicional china, en contacto con diferentes culturas", *Gaceta de antropología*, no. 20, 2004, pág. 4.
- Ariño, A, *La ciudad ritual: La fiesta de las Fallas*. Barcelona, España: Anthropos, 1992.
- Arizpe, L. & Amescua Chávez, C., "El patrimonio cultural inmaterial de México: ritos y festividades", *International journal of intangible heritage*, vol. 6, 2011, págs. 110-111.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España, Alianza, 1987.
- Flores Mercado, B.G., "Las fiestas populares en la modernidad: celebración y sufrimiento en la fiesta mayor de Gracia de Barcelona", *Revista Mal-estar e Subjetividad*, vol. 6, no. 1, 2006, págs. 201-218.
- Cao, Xueqin, *Sueño en el pabellón rojo*, Galaxia Gutemberg, Granada, 2005.
- Ortiz García, Carmen, "Comida para dar y tirar. Elementos gastronómicos y consumo en las fiestas populares españolas actuales", *Tradiciones y culturas populares*, no. 15, 2008, págs. 322-331
- Carvalho, A.V. & Funari, P.P.A., "Memoria Y Patrimonio: Diversidades e Identidades", *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, no.14, 2012, págs. 99-111.
- DE, H.S., "Cómo se estudian las fiestas populares y tradicionales", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 2, no. 4, 1946, págs. 543.
- _____, "Fiestas agrícolas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 4, no. 1, 1948, pág. 15.
- F.A. Isambert, "Á le sens du sacré. Fite et religion populaire", 1982.
- Galindo, Dunia, "Fiestas, aniversarios y regocijos públicos: teatro para celebrar a la nación 'El 19 de abril o un verdadero patriota' de Pedro Pablo del Castillo", *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, vol. 51, no. 3, 1996, págs. 578-597.
- García Canclini, N., *Las culturas populares en el capitalismo*, DF: Nueva imagen, México, 1982.
- González Pérez, Marcos, *La fiesta republicana en Colombia siglo XIX*, Editorial Magisterio, Bogotá, 1998.

- González Reza, A.M., “La gastronomía como precursora del patriotismo”, *Hospitalidad ESDAI*, no. 18, 2010, págs. 139-152.
- González Varas, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- Guerrero Valdebenito, R.M., “Identidades territoriales y patrimonio cultural: la apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales”, *Faro: Revista Teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 2005.
- Habermas, J., *Identidades nacionales y postnacionales*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Li, Xing, “Chapter VI: Women's Festivals”, *Festivals of China's Ethnic Minorities*. China Intercontinental Press, 2006, págs. 124–127.
- López, A.L. & Curiel, J.d.E., “El turismo sostenible como dinamizador local/Sustainable tourism as a local dynamic factor”, *Observatorio Medioambiental*, vol. 13, 2010, págs. 109-129.
- Mariano, Salomone, “Estudios culturales o crítica de la cultura: notas sobre la dialéctica y el punto de vista de la totalidad”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 12, no. 37, 2007, págs. 51-68.
- Nora, Pierre, “Entre memoria e historia: la problemática de los lugares”, 1984. <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/historia/Pierre.pdf>
- Ortiz García, C., “La Diosa Blanca y el Real Madrid. Celebraciones deportivas y espacio urbano”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 61, no. 2, 2006, págs. 191-208.
- Perles Ribes, J. F., “Análisis del impacto económico de eventos: una aplicación a fiestas populares de proyección turística”, *Cuadernos de Turismo*, no. 17, 2006, págs. 147-166.
- Pérez-Bustamante, D.,C. & Sterling, A.Y., “El valor económico de los bienes culturales y ambientales. Cultura, desarrollo y sostenibilidad”, *Observatorio Medioambiental*, vol. 13, 2010, págs. 41-63.
- Pérez, N.H, “Tradition and postmodernity: new challenges for the management of heritage”, *Revista de antropología social*, vol. 20, 2011, págs. 293-308.
- Pineda, M., “Globalización, tecnologías de la información y diversidad cultural: homogenización vs. diferencias”, *Revista Latina de comunicación social*, no. 51, 2002.

- Querejazu Leyton, Pedro, “La apropiación social del patrimonio”. Somos patrimonio 3, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- Radford, A., “Classical Chinese Poetry: An Anthology”, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 2010.
- Requena, Yves, “Acupuntura y psicología”, Las Mil y Una Ediciones, Madrid, 1985.
- Richard, G., Cultural attractions and European tourism, CABI, Wallingford, 2001.
- Risopatrón, Carolina Merino, “La fiesta: encuentro con las raíces”, Revista Universum de la Universidad de Talca, vol.17, 2002, págs. 179-186.
- Rodríguez, M., “Las fiestas como modeladores de identidades y diferenciaciones”, Iztapalaga, vol. 25, 1992, págs.13-28.
- Roiz, M., “Fiestas, comunicación y significado. Tiempo de fiesta”, Madrid, Tres Catorce Dieciséis, 1982, págs. 95-150.
- Ruiz, B., “La Ciudad Letrada Y La Creación De La Cultura Nacional: Costumbrismo, Prensa Y Nación”, Chasquí, vol. 33, no. 2, 2004, págs. 75-89.
- Sepe, M. & Trapani, G.D., “Cultural tourism and creative regeneration: two case studies”, International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research, vol. 4, no. 3, 2010, págs. 214-227.
- Sierra Caballero, F., “Crítica cultural y cultura de masas. La institucionalización de los estudios culturales ante el cambio social”, Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación, 2005.
- Siu, K. W. Michael, “Lanterns of the Mid-Autumn Festival: A Reflection of Hong Kong Cultural Change”, The Journal of Popular Culture, vol. 33, no. 2, 1999, págs. 67–86.
- Thompson, J.B. & Ludes, P., “The media and modernity: a social theory of the media”, Blackwell Publishing Ltd., New York, 1997.
- Thompson, J. B., “The media and modernity: A social theory of the media”, UK: Polity Press, Cambridge, 1995.
- Torrego Serrano, F., “Las fiestas populares en la oferta turística cultural”, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- UNESCO, “UNESCO to Protect Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”, 2009.

- Vergara Durán, R.A., “Centros Históricos: El Patrimonio como herramienta del Desarrollo Social”, *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, vol. 6, no. 11, 2009, págs. 4-14.
- Yang, Fang, “Mid-Autumn Festival and its traditions”, Xinhua News Agency, 2011. Accesado en 2011-09-12.
- Ye, Lang, Fei, Zhengang y Wang, Tianyou, *China: Five Thousand Years of History and Civilization*, Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2007.
- Yeras, M.T.C., “Turismo urbano, alternativa sustentable para la conservación de las ciudades”, *Retos Turísticos*, vol. 5, no. 2, 2006, págs. 48-54.

BIBLIOGRAFÍA EN CHINO

- Cai, Yijiang 蔡义江, “La crítica sobre Poesía, Ci, Qu, Fu de ‘Sueño en el pabellón rojo’红楼梦诗词曲赋鉴赏”, Zhonghua Book Company 中华书局, 2004.
- Chang, Jianhua 常建华, “La construcción y la evolución del regimen ritual de ofrendar a los ancestros en la Dinastía Ming 明代宗族祠庙祭祖礼制及其演变(1368-1644)”, *Revista Académica de la Universidad de Nankai*, Vol. 3, 2001, págs. 60-68.
- Chen, Chuankang 陈传康, “La división geográfica y la tendencia del desarrollo de la cultura gastronómica china 中国饮食文化的区域分化和发展趋势”. *Acta Geographica Sinica*, vol. 49, no. 3, 1994, págs. 226-235.
- Fan, Yun 樊云, “Las diferencias entre las culturas gastronómicas china y occidental, y reflexión sobre la tradición inglesa de los platos chinos 中西饮食文化差异及中餐菜名英译初探”, *Journal of Suzhou Education Institute*, vol. 11, no. 4, 2008, págs. 121-124.
- Gan, Shian 甘世安 y Wei, Shuili 魏水利, “El análisis de los sentidos y los rasgos de la cultura festiva de China y EE.UU. 中美节庆文化的表征与内涵分析及其启示”, *Journal of Northwest University*, vol. 37, no. 1, 2007, págs. 93-97.

- Guo, Shanbing 郭善兵, “Investigación sobre el régimen imperial de ofrendar a los antepasados en el templo ancestral en la Dinastía Han 汉代皇帝宗庙祭祖制度考论”, College of History and Culture, Henan University, China, 2007.
- Hong, Xiao 洪晓, “A través de comer ver la cultura carnalesca china 从吃看中国的狂欢文化”, Journal of Leshan Teachers College, vol. 22, no. 2, 2007, págs. 139-141.
- Hu, Wenbin 胡文彬, “Dou Cao y Zan Hua en ‘Sueño en el pabellón rojo’ 《红楼梦》中的“斗草簪花”, 2009.
- Li, Aijun 李爱军 y Chen, Yi 陈毅, “La lectura estética de las fiestas tradicionales chinas 中国传统节日的审美解读”, Journal of Guangdong Polytechnic Normal University, no. 1, 2007, págs. 40-43.
- Liu, Mengxi 刘梦溪, “Sueño en el pabellón rojo’ y la China de cientos años 《红楼梦》与百年中国”, Universidad de Pekín, China, 1999.
- Liu, Zaifu 刘再复, “Los sentidos de la tragedia y la burlería 悲剧与荒诞剧的双重意蕴”, 2010. <http://www.douban.com/group/topic/12750404/>
- Wan, Jianzhong 万建中, “El proceso de la formación de la cultura gastronómica china 中国饮食文化的生成机制”, Journal of Baoji College of Arts and Science, vol. 22, no. 4, 2002, págs. 34-39.
- Wang, Ruquan, “El estudio sobre las costumbres de la sociedad de la Dinastía Qing 清朝社会神火习俗说略”, Journal of Shandong Administration Institute & Shandong Economic Management Personnel Institute, vol. 75, no. 3, 2006, págs. 126-128.
- Wang, Xiaobing 王霄冰, “Memoria cultural, renovación de la tradición y conservación de la herencia festiva 文化记忆、传统创新与节日遗产保护”, Journal of Renmin University of China, no. 1, 2007, págs. 41-49.
- Xiao, Fang 萧放, “Los elementos tradicionales y sus sentidos de las costumbres de la Fiesta de Duanwu 端午节俗的传统要素与当代意义”, Investigación de la tradición, no. 2, 2009, págs. 229-240.

- Xu, Jijun 徐吉君 y Yao, Weijun 姚伟钧, “Estudio sobre la historia de comer y beber en el Siglo XX en China 二十世纪中国饮食史研究概述”, La Historia de la Agricultura de China 中国农史, vol. 1, 2008, págs. 116-123.
- Xu, Qiaofeng 徐桥凤, “La gestión del recurso turístico de la cultura dietética del norte de Cantón 粤北饮食文化旅游资源的开发”, Economist, vol. 8, 2006, págs. 157-159.
- Yi, Lianyun 易连云, “La lectura sobre los sentidos de la vida en la ética tradicional 传统道德中的生命意义解读”, Journal of Educational Studies, vol. 1, no. 5, 2005, págs. 63-68.
- Yu, Yue 余悦, “El futuro y los sentidos culturales del cambio de las fiestas populares ser fiestas legales 传统节日成为法定假日的文化意义和未来发展”, La Socio-ciencia de Jiangxi 江西社会科学, vol. 2, 2008, p. 215-224.
- Yu, Zhaojie 于兆杰, “Actividades deportivas de las fiestas populares chinas y sus sentidos culturales 中华民族传统节日体育活动及其文化内涵”, Zhejiang Sport Science, vol. 29, no. 5, 2007, págs. 33-37.
- Zhang, Yan 张艳, “La valoración cultural y los rasgos artísticos de ‘Sueño en el pabellón rojo’ 中国古典文学名著《红楼梦》的艺术特色和文化价值”, Revista del Instituto de la Política del Partido Comunista de Qingdao 中共青岛市委党校青岛行政学院学报, no. 6, 2002, págs. 12-14.
- Zhu, Baiyue 竺柏岳, “La lectura de la descripción de apreciar la luna durante la Fiesta de Zhongqiu en ‘Sueño en el pabellón rojo’ 《红楼梦》中秋赏月描写赏析”, Lectura y Escritura 阅读与写作, no. 8, 1995.

El genio americano
José Vasconcelos

Es claro que el corazón se conforma con un internacionalismo cabal; pero en las actuales circunstancias del mundo, el internacionalismo sólo serviría para acabar de consumir el triunfo de las naciones más fuertes; serviría exclusivamente a los fines del inglés. Los mismos rusos, con sus doscientos millones de población, han tenido que aplazar su internacionalismo teórico, para dedicarse a apoyar nacionalidades oprimidas como la India y Egipto.

A la vez han forzado su propio nacionalismo para defenderse de una desintegración que sólo podría favorecer a los grandes Estados imperialistas. Resultaría, pues infantil que pueblos débiles como los nuestros se pusieran a renegar de todo lo que les es propio, en nombre de propósitos que no podrían cristalizar en realidad. El estado actual de la civilización no impone todavía el patriotismo como una necesidad de defensa de intereses materiales y

morales, pero es indispensable que ese patriotismo persiga finalidades vastas y trascendentales. Su misión se truncó en cierto sentido con la independencia, y ahora es menester de devolverlo al cauce de su destino histórico universal.

En Europa se decidió la primera etapa del profundo conflicto y nos tocó perder. Después, así que todas las ventajas estaban de nuestra parte en el Nuevo Mundo, ya que



José Vasconcelos (1852-1959), Autor de la *Raza Cósmica*

España Había dominado la América, la estupidez napoleónica fue causa de que Luisiana se entregará a los ingleses del otro lado del mar, a los yanquis, con que se decidió a favor del sajón la suerte del Nuevo Mundo. El *genio de la guerra*, no miraba más allá de las miserables disputas de fronteras entre los estaditos de Europa y no se dio cuenta de que la causa de la latinidad, que él pretendía representar, fracasó el mismo día de la proclamación del Imperio por el solo hecho de que los destinos comunes quedaron confinados a un incapaz. Por otra parte, el prejuicio europeo impidió ver que América estaba ya planteado, con caracteres de universalidad, el conflicto que Napoleón no pudo ni concebir en toda su trascendencia. La tontería napoleónica no pudo sospechar que era en el Nuevo Mundo donde iba a decidirse el destino de las razas de Europa, y al destruir la manera más inconsciente del poderío francés de la América debilitó también a los españoles; nos traicionó, nos puso a merced del enemigo común. Sin Napoleón no existirían los Estados Unidos como imperio mundial, y la Luisiana, todavía francesa, tendría que ser parte de la confederación Latinoamericana. Trafalgar entonces hubiese quedado burlado. Nada de esto se pensó siquiera, porque el destino de la raza estaba en manos de un necio; porque el cesarismo es el azote de la raza latina.

La traición de Napoleón a los destinos mundiales de Francia hirió también de muerte al imperio español de América en los instantes de su mayor debilidad. Las gentes de habla inglesa se apoderan de la Luisiana sin combatir y reservando sus pertrechos para la ya fácil conquista de Texas y California. Sin la base del Mississipi, los ingleses que se llaman así mismos yanquis por una simple riqueza de expresión, no hubieran logrado adueñarse del Pacífico, no serían hoy los amos del continente, se habrían quedado en una especie de Holanda trasplantada a la América, y el Nuevo Mundo sería español y francés. Bonaparte lo hizo sajón.

Claro que no sólo las causas externas, los tratados, la guerra y la política resuelven el destino de los pueblos. Los Napoleones no son más que membrete de vanidades y corrupciones. La decadencia de las costumbres, las pérdida de las libertades públicas y la ignorancia general causan el efecto de paralizar la energía de toda una raza en determinadas épocas.

Los españoles fueron al Nuevo Mundo con el brío que les sobraba después del éxito de la Reconquista. Los hombres libres que se llamaron Cortés y Pizarro y Alvarado y Belalcázar no eran césares ni lacayos, sino grandes capitanes que el ímpetu destructivo adunaban el genio creador. En seguida de la victoria trazaban el nuevo plano de las nuevas ciudades y redactaban

el estatus de su fundación. Más tarde, a la hora de las agrias disputas con la Metrópoli, sabían devolver la injuria por injuria, como lo hizo uno de los Pizarros en un célebre juicio. Todos ellos se sentían los grandes escritores del siglo de oro, como se sienten en las grandes épocas todos los hombres libres.

Pero a medida que la conquista se consumaba, toda la nueva organización iba quedando en manos de cortesanos y validos del monarca. Hombres incapaces ya no digo de conquistar, ni siquiera de defender lo que otros conquistaron con talento y arrojo. Palaciegos degenerados capaces de oprimir y humillar al nativo, pero sumisos al poder real, ellos y sus amos no hicieron otra cosa que echar a perder la obra del genio español en América. La obra portentosa iniciada por los férreos conquistadores y consumada por los sabios abnegados misioneros fue quedando anulada. Una serie de monarcas extranjeros, tan justicieramente pintados por Velázquez y Goya. En compañía de enanos, bufones y cortesanos, consumaron el desastre de la administración colonial. La manía de imitar al Imperio romano, que tanto daño ha causado lo mismo en España que en Italia y en Francia; el militarismo y el absolutismo, trajeron la decadencia en la misma época en que nuestros rivales, fortalecidos por la virtud, crecían y se ensanchaban en libertad.

Junto con la fortaleza se les desarrolló el ingenio práctico, la intuición del éxito. Los antiguos colonos de Nueva Inglaterra y de Virginia se separaron de Inglaterra, pero sólo para crecer mejor y hacerse más fuertes. La separación política nunca ha sido entre ellos obstáculo para que en el asunto de la común misión étnica se mantengan unidos y acordes. La emancipación, en vez de debilitar a la gran raza, la bifurcó, la multiplicó, la desbordo poderosa sobre el mundo; desde el núcleo imponente de uno de los más grandes Imperios que han conocido los tiempos. Y ya desde entonces, lo que no conquista el inglés en las islas, se lo toma y lo guarda el inglés del nuevo continente.

En cambio, nosotros los españoles, por la sangre o por la cultura a la hora de nuestra emancipación comenzamos por renegar de nuestras tradiciones; rompimos con el pasado y no faltó quien renegara la sangre diciendo que hubiera sido mejor que la conquista de nuestras regiones la hubieran consumado los ingleses. Palabras de traición que se excusan por el asco que engendra la tiranía, y la ceguera que trae la derrota. Pero perder por esta suerte el sentido histórico de una raza equivale a un absurdo, es lo mismo que negar a los padres y fuertes y sabios cuando somos nosotros mismos, no ellos, los culpables de la decadencia.

De todas maneras las prédicas desespañolizantes y el inglesamiento correlativo, hábilmente difundido por los mismos ingleses, pervirtió nuestros juicios desde el origen: nos hizo olvidar que en los agravios de Trafalgar también tenemos parte. La injerencia de oficiales ingleses en los estados mayores de los guerreros de la Independencia hubiera acabado por deshonrarnos, si no fuese porque la vieja sangre altiva revivía ante la injuria y castigaba a los piratas de Albión cada vez que se acercaban con el propósito de consumir un despojo. La rebeldía ancestral supo responder a cañonazos lo mismo en Buenos Aires que en Veracruz, en La Habana, o en Campeche y Panamá, cada vez que el corsario inglés, disfrazado de pirata para eludir las responsabilidades de un fracaso, atacaba confiado en lograr, si vencía, un puesto de honor en la nobleza británica.

A pesar de esta firme cohesión ante un enemigo invasor, nuestra guerra de independencia se vio amenguada por el provincialismo y por la ausencia de planes trascendentales. La raza que había soñado con el imperio del mundo, los supuestos descendientes de la gloria romana, cayeron en la pueril satisfacción de crear nacioncitas y soberanías de principado, alentadas por las almas de la cordillera veían un muro y no una cúspide. Glorias balcánicas soñaron nuestros emancipadores, con la ilustre excepción de Bolívar, Sucre y Petión el negro, y media docena más, a lo sumo. Pero los otros, obsesionados por el concepto local, y enredados en una confusa fraseología pseudo revolucionaria, sólo se ocuparon en empequeñecer un conflicto que pudo haber sido el principio del despertar de un continente. Dividir, despedazar el sueño de una gran poderío latino, tal parecía ser el propósito de ciertos prácticos ignorantes que colaboraron en la independencia, y dentro de ese movimiento merecen puesto de honor; pero no supieron, no quisieron ni escuchar las advertencias geniales de Bolívar.

Claro que en todo proceso social hay que tener en cuenta las causas profundas, inevitables que determinan un momento dado. Nuestra geografía, por ejemplo, era y sigue siendo un obstáculo de la unión; pero si hemos de dominarlo, será menester que antes pongamos en orden al espíritu, depurando las ideas y señalando orientaciones precisas. Mientras no logremos corregir los conceptos, no será posible que obremos sobre el medio físico en tal forma que los hagamos servir a nuestro propósito.

En México, por ejemplo, fuera de Mina, casi nadie pensó en los intereses del continente; peor aún, el patriotismo vernáculo estuvo enseñando, durante un siglo, que

triunfamos de España gracias al valor indomable de nuestros soldados, y casi ni mencionan las Cortes de Cádiz, ni el levantamiento contra Napoleón que electrizó a la raza, ni las victorias y martirios de los pueblos hermanos del continente. Este pecado común a cada una de nuestras patrias, es resultado de épocas en que la Historia se escribe para halagar déspotas. Entonces la patriotería no se conforma con presentar héroes como unidades de un movimiento continental, y los presenta autónomos, sin darse cuenta que al obrar de esta suerte los empequeñece en vez de agrandarlos.

Se explican también estas aberraciones porque el elemento indígena no se había fusionado, no se ha fusionado aún en su totalidad, con sangre española; pero esta discordia es más aparente que real. Háblese al más exaltado indianista de la conveniencia de adaptarnos a la latinidad y no opondrá el menos reparo; dígamele que nuestra cultura es española y en seguida formulara objeciones. Subsiste la huella de la sangre vertida: huella maldita que no borran los siglos, pero que el peligro común debe anular. Y no hay otro recurso. Los mismos indios puros están españolizados, están latinizados como está latinizado el ambiente. Dígame lo que se quiera, los rojos, los ilustres atlantes de quienes viene el indio, se durmieron hace millares de años para no despertar. En la historia no hay retornos, porque toda ella se transformación y novedad. Ninguna raza vuelve; cada uno plantea su misión, la cumple y se va. Esta verdad rige lo mismo en los tiempos bíblicos que en los nuestros, todos los historiadores antiguos la han formulado.

Los días de los blancos puros, los vencedores de hoy, están contados como lo estuvieron los de sus antecesores. Al cumplir su destino de mecanizar el mundo, ellos mismos han puesto sin saberlo, las bases de un periodo nuevo, el periodo de la fusión y la mezcla de todos los pueblos. El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas, y se confundirá y se perfeccionará en cada una de las variedades superiores de la especie, en cada una de las modalidades que tornan múltiple la revelación y más poderoso el genio.

De *La Raza Cósmica*, México, 1925.

José Vasconcelos (1882-1959). Ensayista y político mexicano. Participó en la Revolución en las filas de Madero. Fue el organizador de la cultura mexicana, desde el rectorado de la universidad, primero, y del Ministerio de Instrucción Pública, después. Promovió el famoso movimiento pictórico de los muralistas y es uno de los grandes intelectuales americanos.



SEMIOSFERA

Segunda época. Julio 2013. N.º1
www.uc3m.es/semiosfera

Normas de publicación

SEMIOSFERA cumple con los parámetros internacionales de acreditación y catalogación para las publicaciones de carácter científico.

1. Contenido y periodicidad: En Semiosfera, Convergencias y divergencias culturales, Segunda época, (SEMIOSFERA) se publican trabajos de investigación originales sobre las diversas materias de las ciencias humanas y sociales. Los artículos destinados a la sección “Monográfica” o “Abierta” serán acompañados por una sección de reseñas comisionada por el director de la revista. SEMIOSFERA es una publicación semestral. La convocatoria para la sección “Monográfica” se publicará oportunamente a través de los medios digitales.

2. Originalidad e idioma: Los trabajos han de ser inéditos y pueden estar escritos en cualquiera de las lenguas románicas e inglés.

3. Envío de originales. La convocatoria está abierta todo el año. Los originales deben remitirse por correo electrónico a la Secretaría de Redacción (semiosfera@uc3m.es).

4. Publicación y secciones. La publicación de los trabajos será decidida por el director de la Revista, con la participación del Consejo de Redacción y siendo consultados por el Consejo Asesor, con base en una evaluación externa, independiente y anónima. El trabajo podrá ser “aceptado”, “aceptado con modificaciones” o “rechazado”. Dependiendo de la naturaleza del trabajo, éste será incluido en la sección “Monográfica” o en la sección “Abierta”. Cada convocatoria tendrá una temática monográfica definida por el Comité de Redacción. Los autores podrán enviar trabajos para las secciones "Monográfica" y "Abierta" indistintamente.

5. Aspectos formales. En la primera página de los originales ha de constar el título, nombre del autor y filiación académica. Cada autor deberá entregar un resumen de su artículo con un máximo de 200 palabras en español e inglés y sus respectivas palabras clave (de 3 a 5), español e inglés.

6. Los artículos tendrán una extensión mínima de 15 y máxima de 20 páginas sin incluir bibliografía. El formato será DIN-A4, con un interlineado de 1,5; la letra será Garamond de cuerpo 12, y en las citas sangradas y en las notas, de cuerpo 10. Las páginas irán numeradas.

En los artículos y reseñas, el título irá centrado y en versales redondas. El nombre del autor debe ir dos líneas debajo del título, en versales y versalitas, centrado. La institución a la que pertenece el autor debe figurar debajo del nombre, en redonda. Si el trabajo tiene apartados, los títulos deben ir en cursiva y justificados a la izquierda.

Dentro del texto, la cursiva se utilizará exclusivamente para marcar palabras. Para señalar el significado de una palabra se utilizarán las comillas simples; las comillas dobles se usarán para entrecomillar citas textuales breves intercaladas en el texto. Se evitará el uso de las versales y de las negritas. Las citas que superen los tres renglones no irán entrecomilladas, sino sangradas, en redonda y en cuerpo menor. Las notas irán siempre a pie de la página, con numeración correlativa. Si hubiera agradecimientos, aclaraciones, etc., figurarán a pie de página antes de la primera nota, y la llamada se señalará con un asterisco al final del título del artículo. Las citas bibliográficas irán siempre en las notas y además se recogerá toda la bibliografía al final.

a) Artículos en revistas: nombre y apellido(s), “título del artículo”, nombre de la revista, volumen, año, págs. Ej.: Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y romancero”, Revista de Filología Española, I, 1914, págs. 357-377.

b) Artículos en actas, homenajes o volúmenes colectivos: nombre y apellido(s), “título del artículo”, nombre de las actas o del homenaje, volumen, nombre de director, editor o coordinador, abreviatura correspondiente, ciudad [tal como figure en el pie de imprenta], editorial, año, págs. Ej.: Dámaso Alonso, “El español, lengua de centenares de millones de hablantes. Sus problemas a fines del siglo XX”, Simposio Internacional de Lengua Española, I, Manuel Alvar, coord., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1981, págs. 419-426.

c) Libros: nombre y apellido(s), título del libro, ciudad, editorial, año, edición. Ej.: Ramón Menéndez Pidal, Orígenes del español. Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1926.

Cuando la referencia no sea la primera que se haga del título, se citará: nombre y apellido(s), “primeras palabras del título del artículo...”, cit., págs.

Si el original necesitara cuadros, mapas, gráficos, tablas, figuras o fotografías, estos deberán tener una calidad que permita su perfecta reproducción. Irán numerados y llevarán un breve pie o leyenda con autor, fuente y año. Se indicará en el texto el lugar aproximado de colocación.

7. Responsabilidad de los autores. Los originales recibidos se considerarán como definitivos. El contenido de los trabajos publicados en la Revista es responsabilidad exclusiva de los autores de los mismos. *Nota de copyright:* Licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/) España de Creative Commons.