

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

-EL CANTO DE LAS SIRENAS-
LA CONCEPCIÓN DE IDENTIDAD EN *CAMBIO DE PIEL*

TESIS QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE MAESTRA EN
COMUNICACIÓN PRESENTA:

LETICIA SUÁSTEGUI CERVANTES

ASESOR: DR. FRANCISO PEREDO CASTRO

MÉXICO, D.F.

JUNIO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los imprevistos de toda circunstancia podrían ser una piedra en el zapato para cualquier persona que tiene más o menos una idea clara de lo que pretende hacer con la menor complicación posible. En el caso de este trabajo los imprevistos fueron forjando la estructura de mis ideas y la novela que ejemplificaría la totalidad del tema. Así que debo reconocer que esos accidentes nunca hubieran tomado una forma consistente en la presente investigación sin que algunas personas hubieran ayudado a reconocerlas como la señal de algo sumamente valioso:

Mis padres, una vez más, me sorprenden con su paciencia y la fe que depositan en mis proyectos. Definitivamente no necesitan saberlo, lo creen.

Francisco Peredo, sin tú plática de hace un año, nunca habría terminado la maestría. Gracias por darle forma a mis búsquedas.

Roberto y Diana, mis eternos asesores de vida.

Le doy las gracias a las impertinencias, a las dudas y a la incertidumbre, porque ellas hicieron de este proyecto una ilusión de mundo y pude comprender que al accionar la ruleta de la bruja, se activa la vida sin cobardía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo Uno	
LA AMBIGÜEDAD COMO MOTOR IDENTITARIO	
Recorrido general sobre los ámbitos de identidad	16
1.1. Identidad personal: Una aproximación filosófica del sujeto	20
- Identidad e identificación (Explicación desde la psicología) ...	20
- El diálogo con el sujeto. Martin Buber	24
- La alteridad del sujeto. Paul Ricoeur	28
1.2. Identidad Colectiva	37
- Ethos o ser cultural	41
- Concepto de diáspora	46
1.3. Cultura e identidad	49
- Fragmentos de un posmoderno	52
Capítulo Dos	
SOBRE LITERATURA Y CANTOS DE SIRENAS	57
2.1. El texto como terreno de juego	61
2.2. De metáforas y símbolos	68
2.3. La apropiación de las letras	75
2.4. El arte de narrar	79
Capítulo Tres	
LA IDENTIDAD PROTEICA EN CAMBIO DE PIEL	90
3.1. Estructura de la novela	93
- Happening	98
- Art Pop Literature	100
3.2. La representación del sujeto al interior de la novela	104
- Los dobles	108
3.3. La figura del narrador	111
- Enunciación y cambio de voz	114
3.4. Identificación con <i>Cambio de piel</i>	119
- Por una renovación simbólica	123
CONCLUSIONES	131
BIBLIOGRAFÍA	140

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de las veces se concibe la idea de un texto como material de lectura, completamente definido y que enmarca en su contenido elementos propios de la escritura para ser reconocido como tal. Cuesta trabajo comprender que cambiar dicha idea de texto, remueve lo anteriormente catalogado bajo lo que se considera un objeto reconocible y palpable, y las consecuentes formas de lectura que un giro en la noción de este término trae inminutamente consigo. Lo textual, desde la perspectiva posestructuralista, conlleva un cúmulo de inferencias narrativas que toman forma a partir de un proceso de significación llevado a cabo por un sujeto que ve en un panorama abierto y plagado de elementos, imágenes en comunión que de alguna u otra forma le comunican algo. Por lo tanto, llegado el momento de la autocontemplación, la capacidad de definirse a sí mismo lo remite a un ámbito textual, en el que las posibilidades de creación son infinitas.

Si el individuo tiene esa capacidad de construcción en cuanto a su persona al asumir que su propio ser forma parte de dicha categoría textual y ve, al mismo tiempo, otros textos que ansían ser parte de ese empalme de figuras narrativas que lo constituyen, la movilidad identitaria que se gesta en el individuo tiene, necesariamente, que ser abordada conforme a dicho ámbito de estudio. La literatura, en este caso, resulta ser un ejemplo del desbordamiento textual que el hombre ve llegar hacia él y que, lejos de orillarlo a una frustrante desorientación, en tanto que se le presentan textos aparentemente ajenos a su ser, lo invitan a asumir que la distancia entre lo inimaginable se hace cada vez más difusa y logra ser parte de otros mundos, a la par que le advierten una transformación como sujeto en el proceso.

Al explicar qué se entiende por literatura, Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria* desarrolla diversas corrientes de pensamiento que, a través de la historia, han

debatido dicho término. Partiendo de que, en un inicio, la literatura era definida como mero material de ficción resultado de un proceso imaginativo, Eagleton muestra una concepción sobre la literatura mucho más completa y útil a partir del análisis realizado por los formalistas rusos, quienes definen literatura con base en su empleo característico de la lengua. Para esta escuela, la literatura reconfigura el lenguaje ordinario y lo intensifica, por lo que logra una digna distancia sobre lenguaje utilizado en la cotidianeidad.

La literatura ha usado diversas formas narrativas a través de la historia, algunas de ellas encaminadas a una retórica compleja y otras más cercanas al habla cotidiana. Las etapas históricas de la literatura arrojan textos que cambian la percepción del lector al leer una obra de su tiempo o de una época remota, así como la apreciación estética que ve llegar a él al revisar un clásico o a sus contemporáneos.

Si se pensara que todo lenguaje que sale del canon común es literatura, habría mucho material que podría ser considerado como tal por su rareza lingüística y no por su condición y valor literario. Así que Eagleton señala que «puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras, sino las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito». El autor señala que leer es rescribir pues, aun leyendo una obra antigua, los personajes son percibidos por el ahora del lector y el contexto histórico-social que lo acompañan. Así que el Hamlet de Shakespeare seguramente es diferente al Hamlet que nosotros percibimos y al que ha sido percibido en distintas etapas de la humanidad.

Dentro del contexto sociocultural, Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* señala que la principal función pragmática de la literatura es una «función ritual», algo como un acto ceremonial en el que el receptor encuentra filtrada, a través de la impresión estética que produce el texto, una profunda experiencia del mundo. Existen elementos que se le

comunican al lector, al momento en que la obra asume ciertos modelos ideológicos e históricos.

Roman Jakobson habla en el ensayo de *Lingüística y poética* de la ambigüedad en todo mensaje centrado en sí mismo, rasgo predominante en la poesía en donde la función que predomina sobre las otras es la poética. Existe un lenguaje inusual para decir ciertas cosas cuya variedad interpretativa las hace sumamente interesantes y obscuras.

Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* señala que el lector se sitúa ante una «tensión interpretativa» al asumirse como un decodificador del mensaje poético. Este pensador habla de una «ofensa al código» generada como resultado de dicha incertidumbre que, a la vez, crea una ambigüedad y una sorpresa en la interpretación. Así, la obra de arte se propone como un mensaje, cuya decodificación implica toda una aventura, ya que sorprende la organización de los signos que se proponen y que arriesgan la habitualidad del código cotidiano. A partir de este punto, señala Eco, hay un empeño por descubrir ese nuevo código –usurpador y enriquecedor- en el que el receptor se inmiscuye como parte del mensaje y hace converger ciertas premisas interpretativas de acuerdo con su horizonte de expectativas, en el que la disposición psicológica e intelectual saldrá a la luz para una realización final del mensaje.

Entonces, ¿Qué es lo que percibe el hombre al confrontar la literatura, que siente su identidad plasmada en las hojas de una novela, un cuento o un ensayo? ¿Hasta qué punto los símbolos envueltos por el delgado límite de la ficción y la realidad le permiten comprender y comprenderse en un mundo que pretende el dominio de la naturaleza a través de la completa verificación de lo que acontece?

Anteriormente se pretendía creer que el proceso de finalización de un trabajo literario tendría que enfocarse a su autor, tratando de escudriñar en lo más profundo de su obra, vida y

mente para comprender el verdadero significado de un escrito. Posteriormente se trató de ver sólo bajo el texto mismo el verdadero sentido de éste a través de su construcción. Casi nada se cuestionaba sobre el lector que, tras un proceso no tan simple de lectura, lleva a cabo una apropiación de símbolos a los que, conforme a estructuras de pensamiento diversas, dota de sentido al momento de confrontarse con el texto.

Más allá de la importancia epistemológica que han aportado diversas teorías para hacer de los estudios literarios una disciplina científica y no el mero disfrute o interpretación de mentes privilegiadas, existen algunos cuestionamientos que me gustaría abordar al estar sumamente interesada en esa relación lector-texto en la que existe una fusión de mundos distintos habiendo una repercusión para ambas partes al conformar la realidad y por ende, los procesos comunicativos ahí presentes, así como la forma de representarnos a nosotros mismos, identificándonos con figuras que, bajo otras modalidades, resultaría altamente complicado.

Me pregunto cómo dicho proceso es posible a partir de un tipo de texto que por poseer el carácter de literario se distingue de otros que, si bien pueden comprender una estructura apelativa, incitan a interpretar y conceptuar de forma completamente distinta. Asimismo, me parece importante revalorar la importancia y el sentido de ver en dicho material literario una fuente inagotable de significados que aportan un conocimiento trascendental a muchas de las preguntas que la humanidad se ha hecho históricamente.

Cuando se habla acerca del tema de la identidad, es común encontrar que las personas lo relacionen inmediatamente con su lugar de origen, que piensen en la música representativa de su país en el extranjero o hasta vengan a su mente algunos símbolos patrios, como: La bandera, el himno nacional o su selección de fútbol. Ya más entrados en el tema pueden distinguirse entre otras personas, aun a sabiendas de que pertenecen al mismo país y que, de hecho, viven bastante cerca. El individuo se descubre a sí mismo como un ente con

características propias y se ve obligado a reconocerse en circunstancias especiales, en las que se presenta la oportunidad o la necesidad de redefinirse a sí mismo frente a los demás.

Efectivamente, la cuestión de la identidad se mueve en ámbitos personales y colectivos todo el tiempo, de pasar a formar parte de un grupo se distinguen los gustos personales y, de la misma manera, de concebirse como un ser humano con una definición específica y gustos propios, se puede pasar a ser parte de una colectividad determinada, ya sea física o espiritualmente. Sin embargo, raras veces las personas identifican estos parámetros dentro de un mismo núcleo cuando se trata el asunto de la identidad. O bien se visualiza como un tema a partir del cual se constituye la unidad política y cultural de una nación o como una preocupación personal orientada a la psicología meramente individual en cuya tarea se encuentra el que se centren y aclaren los procesos identitarios de un individuo.

Ambas cuestiones, sin lugar a dudas, forman parte de procesos de estudios distintos, pero se corre el riesgo de encasillar ciertas alternativas de análisis sobre este tema, perdiendo de vista un lado complementario y tan necesario en las sociedades que han entrado a un ámbito comunicacional sorprendente. Los choques culturales enfrentados por el gran intercambio global de comunidades distintas tienen una explicación sociológica y política importante, pero también psicológica y filosófica. Los procesos psicológicos más elementales de los individuos al confrontarse ante el otro tienen un cierto tipo de explicación trascendente que, en determinados momentos, se adecuan a los grandes movimientos sociales que de alguna manera disciplinas como la sociología tienen que tomar en cuenta para conformar sus procesos metodológicos.

Yo me pregunto cuáles serán los conflictos de identidad que tienen los exiliados, un niño adoptado por franceses en Estados Unidos y llevado a vivir a México, qué pasa con el que añora su tierra, pero se siente gustoso de vivir en otro país o el que viaja tanto que se reconoce como ciudadano del mundo. Los viajes físicos o simbólicos pueden atraer al

individuo a un tipo de identidad absolutamente distinta a la que nacionalmente se nos dibuja desde el nacimiento. Una persona viene al mundo, pero no sabe qué lugares, personas, lecturas e intereses depararán en su destino, negar de entrada la posibilidad de esa confrontación personal y social, es negar también un aspecto en torno a la identidad que bien podría servir para comprender los conflictos étnicos del momento y las posibles vías para resolverlos.

Entender la identidad como un proceso cuya construcción no es finita y que requiere tanto de elementos personales como grupales para su conformación es una de las pautas que permitiría comprender los aspectos individuales, como una representación de lo que implica una concepción de la identidad más amplia socialmente. Un individuo capaz de reconocerse a sí mismo con la apertura necesaria para nutrir su proceso de identidad de forma más abierta y con posibilidades de cambios bruscos en un proceso de identificación simbólica, se convierte en un individuo más maduro y tolerante. Ello, reproducido socialmente, hablaría de un sujeto moral capaz de reconocerse en el otro, de ponerse en el lugar del otro y permitirse sentir muchos mundos, culturas y hombres en sí mismo.

Este trabajo muestra la concepción de identidad en una novela determinada. El principal objetivo es un ejercicio de reflexión en el que se pueda apreciar la construcción narrativa en *Cambio de piel*, obra escrita en 1967 por Carlos Fuentes, para apreciar el proceso identitario que se vive al interior de la novela y, de la misma forma, entender las repercusiones de dicha disposición literaria para un lector, deseoso de transportarse hacia otros escenarios para comprender una parte de su existencia.

Efectivamente, una serie de circunstancias me hicieron elegir el trabajo de un escritor de nacionalidad mexicana, en la que se cuestiona la identidad de manera explícita en un escenario como México, a la par de otras ciudades del mundo. La cuestión aquí es explicar que la posible valoración de elementos identitarios que un lector puede considerar al

comprenderse en un marco de lectura específico es el resultado de acciones conscientes e inconscientes que pueden llevarse a cabo a través de toda la literatura, se hable o no directamente acerca del tema de la identidad o de la complicada conformación del sujeto, como parte de la trama. Un aspecto, sin embargo, difícil de ignorar del todo, dado que en la mayor parte de los trabajos literarios se habla acerca de la humanidad. Lo que si sucede siempre, bajo distintos parámetros, es un cuestionamiento y una entrega del sujeto hacia lo que está leyendo, si es que esta actividad traspasa los márgenes de la formalidad, para convertirse en una empresa mágica generadora de nuevos mundos que explorar.

Por lo anterior, la construcción de estas reflexiones se remite a tres apartados. El primero ofrece el desarrollo de un recorrido teórico que permite situar las diferentes concepciones sobre identidad. Así, se habla de una aproximación psicológica y filosófica en la que el principal interés es abordar la identidad del sujeto como un ser individual donde los mecanismos que lo hacen existir se tornan a una esfera de autoconocimiento y acción a partir de la palabra.

En este caso, comprender el paso del proceso de identificación al de identidad, así como la concepción primaria del Yo y del Otro, resultan prioritarios para entender a un sujeto que se hace presente en su individualidad, sin dejar de lado el hecho de que su integración final se produce tomando en cuenta otras formas de realidad en las que convergen otros individuos. Para ello, se tomarán en cuenta algunas de las reflexiones realizadas por Martin Buber y Paul Ricoeur al respecto, como una introducción a las repercusiones de una postura epistemológica interpretativa conforme a la noción de identidad. En este mismo apartado se habla de la identidad colectiva a través de la asimilación de un «nosotros», tan integrador como castrante al asumirse como parte de una colectividad, para finalmente pasar a la idea de identidad y cultura que, de alguna manera, incluye las dos posturas anteriores para producir una conciencia identitaria enriquecedora, en la que el pensamiento profundo sobre el sujeto y las marcas culturales que le dan vida son indisociables.

En el segundo apartado se trata el tema de la apropiación del lenguaje literario que asume un lector que negocia, resemantiza y se encanta con los contenidos de un texto. Se trata de un punto intermedio que tiene por objetivo unir, tanto la concepción teórica sobre la identidad, como la capacidad simbólica generada por la literatura. Así, se explica el título de estas reflexiones «El canto de las sirenas», como eje simbólico que cubre la totalidad del estudio teórico en donde la principal intención es abordar la literatura como elemento de identidad. Un factor identitario que se debe comprender y canalizar hacia las expectativas de un sujeto-lector que se embelece con los textos y asume una potencialidad de transformación sobre sí mismo que lo transporta a universos de ficción donde éstos se vuelven parte sustancial y vital para conformar su realidad.

Para lo anterior, se retoma la idea del texto como espacio lúdico donde las posibilidades de apropiación metafórica y simbólica a través de diversos mecanismos narrativos se vuelve empresa alucinante, cuya euforia referencial, abre los caminos por los cuales le son familiares al sujeto los mundos ficticios dibujados en las páginas de una obra. Por momentos pareciera que se habla de una especie de hipnosis en la que el lector se ve inmerso al enfrentar la lectura de un texto literario, y aunque de alguna forma me gusta la idea de la entrega total hacia la lectura, se trata de momentos de goce de los cuales el lector es consciente y decide formar parte. Una porción de él se arroja a la experiencia de un lenguaje seductor y la otra lo mantiene alerta de las diversas ilusiones que se le presentan. Posterior a ello, puede elegir la locura y la magia de las letras o la aparente cordialidad de su realidad de la que, sin embargo, ya no podrán salir tan fácilmente las imágenes que se han agarrado de su ser.

El tercer y último apartado lleva por tarea ejemplificar la discusión sobre literatura e identidad a través de la novela escrita por Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, una obra que es definida por Julio Cortázar como una historia erótica por excelencia en una Latinoamérica que

buscaba nuevas vías narrativas para hablar de lo sexual. Un escrito literario leído en una primera instancia por mero divertimento para comprobar dicha aseveración cortazariana, me hizo descubrir, como irónico accidente, aunque imperiosamente argumentado más tarde, que también era una novela que respondía a una preocupación identitaria.

Efectivamente, como he mencionado más arriba y se repetirá a lo largo de este trabajo, la idea es ejemplificar un fenómeno de integración identitaria en el sujeto a través de las figuras que ofrece toda la literatura, sea cual sea el género, temática y mecanismos lingüísticos que maneje. Sin embargo, para efectos de un análisis como el presente, me pareció interesante que una obra representara la identidad, la doblitud, la confrontación con el origen y demás indagaciones humanas, de manera explícita; además de ser eróticamente edificante e irónicamente irresistible para una lectora que ha entendido que ni una tesis podrá satisfacer por completo sus dudas identitarias personales. Después de todo, estos elementos me permitieron asumirme como mi propio conejillo de indias para hacer más llevadera una empresa tan personal y académica, como enriquecedora.

El debate en torno a la concepción de la identidad no debe ser ajeno a las ciencias de la comunicación, de la misma forma, este cúmulo de ciencias comunicativas que luchan por encontrar sus propias conformaciones metodológicas no pueden evitar ser guiadas por otras disciplinas sociales para lograr dichos enfoques teóricos pertinentes a su quehacer científico. Las discusiones más trascendentales para la humanidad tienen que ver con la capacidad, disposición y vías comunicativas para entenderse a sí mismo y a los otros. La literatura, en este caso, es un medio por el cual las más profundas complejidades humanas se hacen presentes y ofrecen diversas formas de manifestación a través de la renovación continua del lenguaje y, por ende, de las estructuras de pensamiento derivadas de ello.

Si bien la literatura es por sí misma un medio de comunicación cuya capacidad simbólica incita al diálogo continuo con el texto y las posibilidades de análisis a ese respecto son

múltiples, la viabilidad de un análisis pragmático que hace necesaria la valoración de las concepciones identitarias de algunos teóricos, así como las reflexiones del propio lenguaje literario al traspasar el texto, son fundamentales. Así, este trabajo parte de la autoafirmación identitaria del sujeto a través de la enunciación del Yo.

Al interior de la novela se pueden identificar diversos momentos en la enunciación discursiva que ameritan una reflexión en torno a la subjetividad de los personajes, en tanto a las posibilidades de sus diálogos, desdoblamientos narrativos y a la acción de la palabra al momento de emitirla y de su posterior lectura. Si bien existe un proceso enunciativo que igualmente marca la ambigüedad identitaria de los personajes y principalmente la del narrador, también se hace presente un lector que enuncia, conforme a la realización de su propio acto discursivo la historia que se cuenta y lo remite a un uso de la palabra que inminentemente lo sitúa ante sus propias interpretaciones de lo que está ocurriendo al interior del texto y que, de igual forma, afecta su conciencia como sujeto, la posiciona en el tiempo y en el espacio, así como en su forma, al grado de poder multiplicarla.

Asumir que se puede llegar a un conocimiento sobre el sujeto a través de la literatura, requiere situarse en un universo imaginario que no es el propio y advertir que el proceso de identidad es ambiguo, abstracto y no llega a una concreción final o única y que, entenderlo de esa manera, hace posible la existencia de un sujeto más tolerante y abierto a la diversidad.

CAPÍTULO UNO

LA AMBIGÜEDAD COMO MOTOR IDENTITARIO Recorrido general sobre los ámbitos de la identidad

Exponer que el concepto de identidad es ambiguo tal vez no ayude a definirlo, no obstante y a pesar de las apariencias, dicho adjetivo es útil para comenzar a entenderlo. Al realizar un trabajo sobre identidad se esperaría ver que se parte de un concepto establecido, después de una ardua búsqueda realizada bajo diversos preceptos teóricos. Sin embargo, es precisamente la búsqueda con la que se emprende este trabajo, la que permitirá comprender la flexibilidad del término y los experimentos fallidos al tratar de darlo por sentado.

La palabra identidad no es exclusiva de las disciplinas sociales, aun dentro de éstas mismas, un concepto tan amplio y poco definido como éste, sugiere algunas condiciones propias con las que se permita delimitar y situar la problemática que se aborda dentro de cada ámbito de estudio. Así, no es lo mismo hablar de identidad en términos psicológicos que antropológicos, filosóficos o bien políticos, mucho menos si se trata de una cuestión matemática. Sin embargo, a grandes rasgos, la lógica que permea todas las definiciones, guarda una relación muy especial que puede rescatar el espíritu primario del concepto de identidad, aunque ello signifique ubicar la ambigüedad como principio fundamental al interior de dicho tema.

Como definición general, Howard C. Warren, en su *Diccionario de psicología*, señala que la identidad es la característica de un organismo, un dato sensible de tal índole que persiste sin cambio esencial. En la misma definición, señala que el concepto de identidad es utilizado por las matemáticas cuando se refiere a una ecuación satisfecha de todos los valores de las constantes y variables que entran a ella, para posteriormente explicar que desde la

perspectiva de la lógica, se trata de una coherencia en el uso de un término dentro de una parte determinada del discurso.

[Sin (1) mismidad contr. A diferencia; dist. Semejanza, que caracteriza dos datos separados, etc, entre los cuales no hay diferencia esencial. La identidad (2) se designa por el símbolo \equiv]
Ingl. (1) sameness, identity; (2-3) identity; fr. (1) (impresión d') identité; al. (i) Gleichheit.¹

Si bien la palabra identidad deviene en múltiples concepciones a partir de la disciplina que la aborda, etimológicamente posee un origen. Según Pascual Alonso Corominas en su *Diccionario etimológico*, "Identidad proviene del latín *idem* que significa lo mismo y expresa la calidad de idéntico. Tomado del latín tardío *identitas*, derivado artificial de *idem*, formado según el modelo de *ens* (ser) y *entias* (entidad)" ²

La idea de similitud encontrada en la raíz del término de identidad es retomada por las matemáticas para hablar de una igualdad que se verifica siempre, sea cualquiera el valor de las variables utilizadas en una ecuación. De la misma forma, una disciplina como el derecho utiliza el mismo término para referirse a la situación de que una persona o cosa resulte ser la misma que se supone que se busca. A pesar de que las anteriores definiciones no son pertinentes a este estudio, es interesante comprender cuáles son aquellos elementos que, sin importar de qué tipo de identidad se hable, se repiten siempre.

Conforme a la psicología, se trata de un conjunto de circunstancias que distinguen a una persona de las demás. Para la persona, el individuo es su subjetividad construida y configurada a través de la imaginación. La identidad, entonces, está relacionada con la idea que tiene una persona acerca de sí misma (mismidad) y que, a primera instancia, se relaciona con un proceso de identidad individual.

¹ Howard C. Warren. *Diccionario de psicología*. Pág. 170

² J. Corominas y J.A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. V. III. Pág. 437

Esta subjetividad manejada por la psicología también es analizada desde diversas visiones filosóficas. Algunos teóricos plantean la relación de Yo=Yo como punto de partida del conocimiento. Se trata de una afirmación, que presupone una negación, el «no-Yo» no es igual al «Yo». Así, el Yo sólo se reconoce en tanto que se limita. La imaginación reproduce procesos antitéticos y sintéticos sin fin que contribuyen a la construcción identitaria (Fichte) Otras aportaciones teóricas (Filosofía de la imaginación) señalan que desde la fenomenología la actividad de la imaginación significa el infinito, poner límites en el seno del Yo para su autoconciencia o autorreconocimiento. Sin embargo, se trata de límites que ella misma transgrede al saturar la división y causar el desgarramiento que implica. Este presupuesto implica que el hombre deviene humano cuando imagina simbólicamente.

Como hemos visto, la igualdad que se encuentra en estas definiciones va acompañada de una mayor subjetividad en tanto se profundiza en el tema. Podríamos ir más lejos y utilizar complejidades lógicas u ontológicas para comparar las acepciones de este término,³ pero el presente recorrido pretende enmarcar una noción general sobre la identidad dibujada en los diccionarios especializados para comprender el posterior debate teórico en torno a fundamentos básicos y nociones conceptuales empleadas.

³ En el marco de la lógica Conforme al "Principio de identidad" formulado por Zenón de Elea "*Omne est id quod est*" "Todo lo que es, es" y que en su forma negativa es "*Quod est, est id quod est*" "Todo lo que no es, no es". Es decir A es A (forma afirmativa) y No A es no A (forma negativa). El principio de identidad está sobre la base de Todo lo que es, es. En el marco ontológico la identidad expresa una completa correspondencia entre un concepto y un objeto. La identidad de los seres conduce a los propios seres. Del "esto es" pasamos al "esto es esto" lo que lleva a la generalización: "Todo ser puede predicarse de sí mismo" en virtud de que su esencia nos acerca a su mismidad" (si negáramos eso, negaríamos su esencia). A es A, lo que conlleva a entender que todo es su misma naturaleza. En Gregorio Recondo. *Identidad, integración y creación cultural en América Latina*. Pág. 101

Nociones sobre identidad

<p>Ontológica o Esencialista</p>	<p>Conjunto de notas distintivas de carácter territorial, lingüístico, histórico, político, económico y que se resuelven en un estilo cultural único</p>	<p>Crítica: Al tomar en consideración los procesos de cambio sociocultural, resulta típica manifestación de nacionalismos fundamentalistas que pretenden embalsamar o fosilizar el pasado</p>
<p>Concepciones Dinámicas</p>	<p>Concepción Dialéctica</p>	<p>La identidad no es un hecho sino una construcción y se define desde las dinámicas del cambio cultural y la oposición: En este caso, la identidad se precisa por sus opuestos, como las naciones se empeñan en sus enemigos para definirse a favor de sus contrarios o antagonistas</p> <p>Crítica: Los procesos de identificación no surgen únicamente de la oposición a otros. Así, es posible hablar de la autoafirmación que genera la cultura por la pertenencia común a grupos y sociedades globales</p>
		<p>La Identidad Temporalizada</p>
	<p>Concepción Multiforme</p>	<p>Existe una deshistorización de la experiencia. Importan lo fragmentario valorizado, frente a lo unitario totalitario y se advierten interdependencias pluridimensionales. La identidad es inestable, no permanente, no aliada ni enemiga fija de otras comunidades y sociedades globales. La tarea de toda cultura resulta un intento permanente de reorganizar identidades nuevas con desechos y reliquias</p> <p>Crítica: La Fragmentación elevada a criterio universal es tan inconsistente como el endiosamiento totalitario de la unidad</p>

1.1. Identidad Personal

Una aproximación filosófica del sujeto

El problema de la identidad se puede estudiar bajo muy diversas perspectivas, pero en la esfera de las ciencias sociales, se enfoca principalmente a partir de dos visiones que, a pesar de las diferencias teóricas que manejan, se encuentran en constante fluctuación:

- a) La autopercepción: Se trata de la identidad propia a través de una autoconciencia identitaria
- b) La heteropercepción: La percepción que se tiene sobre los otros y que recae sobre la propia conciencia

En este apartado se tratarán los ámbitos de la autopercepción y heteropercepción como parte de un acercamiento filosófico que permite reconocer las aproximaciones que el sujeto realiza sobre sí mismo. La identidad, en este caso, implica una necesidad del sujeto de poder "explicarse" ante su propia persona y el mundo que se le pone enfrente (lo otro), una cosmovisión que se inserta a su ser. Para ello, es importante explicar la manera en que dicho movimiento se hace patente en el individuo, bajo sus formas primordiales: El proceso de identificación y la construcción identitaria.

- Identidad e identificación (Explicación desde la psicología)

Según la definición de Howard Warren en su *Diccionario de psicología*, la identidad significa en psicología "igual a todos los aspectos" o "características de un organismo, dato sensible de tal índole que persiste sobre todo cambio esencial" y para ello suele utilizarse la expresión "yo soy yo". La identificación expresa un proceso por el cual una persona se circunscribe:

Identidad a diferencia del “no-yo”. Es decir, la serie de circunstancias que distingue a una persona de las demás.

La identificación se definiría como “1. Afirmación o demostración de que 2 o más caracterizaciones separadas de individuos, clases, etc, designan una realidad al mismo individuo, clase, etc. 2. (psicoanál.) Proceso psíquico inconsciente que se manifiesta en forma de vínculo emotivo en otras personas o situaciones en las que el sujeto se conduce como si fuera la persona o situación a la que le une ese vínculo. 3. (Biol.). Substitución de una clase conocida, por ej. La identificación de un organismo. [cf. (1) ideal del ego; la identificación (2) desempeña un papel importante en el desarrollo del complejo de Edipo.]”⁴

Siguiendo ahora la definición de J. Laplanche y J.B. Pontalis de su *Diccionario de Psicoanálisis*, la identificación “es un proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones.”⁵

Estos autores también dicen que la identificación reúne conceptos psicológicos como imitación, *emfühlung* (empatía), simpatía, contagio mental, proyección, etc. También señalan que al estudiar este campo se debe distinguir entre la identificación heteropática y centrípeta, en las que es el sujeto quien identifica su propia persona a otra (se ve él en el otro) y una identificación idiopática y centrífuga en la que el sujeto identifica al otro con la propia persona (ve al otro distinto a él) Así, en los casos en que existen ambos movimientos, nos hallamos en presencia de una forma de identificación más compleja y que sirve para explicar la concepción del “nosotros”.

⁴ Howard C. Warren. *Op. cit.* pág. 170

⁵ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Pág. 184

Ante la pregunta ¿Es, pues, la identidad la mera suma de identificaciones anteriores, o es meramente una serie adicional de identificaciones? Eric H. Erikson en su libro *Identidad, Juventud y Crisis* dice que el mecanismo de la identificación tiene una utilidad limitada ya que al final de la infancia el individuo se enfrenta a una amplia jerarquía de roles que se ubican, principalmente, dentro de la familia (hermanos, padres, abuelos, etc.) y que ello le proporciona ciertas expectativas de lo que será cuando sea mayor. Dentro un número amplio de aspectos, el niño establece dentro de dichas expectativas una jerarquización con la intención de realizarlas en un futuro, en el transcurso de su vida. Así, dice Erikson, el cambio cultural e histórico puede ser un evento traumático en tanto a la cuestión de identidad se refiere, ya que en este proceso se rompen las circunstancias internas de expectativas originales de un niño.⁶

Para Erikson, los pasos o etapas mediante las cuales se desarrolla el ego de un individuo son los siguientes: introyección, identificación y formación de la identidad, dando así una secuencia psicosocial que involucra una interacción cada vez más madura con los modelos de que dispone para dicha interacción.

Erikson explica que el mecanismo de introyección, la incorporación primitiva de la imagen del otro, depende, para su integración, de la satisfactoria interrelación del niño y sus padres (cuidado maternal), para ofrecer un polo seguro al individuo de sí mismo y ser guiado hacia otro polo que será el reconocimiento de sus primeros objetos amorosos.

Por su parte, las identificaciones infantiles dependen de la satisfactoria interacción del niño con representantes que serán dignos de confianza y parte de una jerarquía significativa de roles, como la proporcionada por las generaciones que viven juntas en alguna forma de familia.

⁶ Eric H. Erikson. *Identidad, Juventud y Crisis*. Pág. 136

Por último, la función de la identidad comienza cuando la identificación ya no es de utilidad. "Surge a partir del repudio selectivo y de la selección mutua de las identificaciones infantiles y de su absorción dentro de una nueva configuración, la cual depende, a su vez, del proceso mediante el cual una sociedad (con frecuencia a través de subsociedades) identifica al individuo joven, reconociéndole como a alguien que tiene que convertirse en lo que es y que, siendo lo que es, es naturalmente aceptado." ⁷ Sin embargo, la identidad no es algo innato, sino abierto, en elaboración permanente, que tiene a la imaginación como elemento constructor.

Desde un punto de vista genético, por tanto, el proceso de formación de identidad emerge como una configuración evolutiva –una configuración que es gradualmente establecida por sucesivas síntesis y resíntesis del ego a través de la infancia- Se trata de una configuración que va integrando gradualmente dotes constitucionales, necesidades libidinales idiosincrásicas, capacidades más favorecidas, identificaciones importantes, defensas eficaces, sublimaciones logradas y roles consistentes.⁸

Algunos psicólogos señalan que la cultura traza la línea divisoria entre lo interior y lo exterior y, aunque esas líneas suelen ser arbitrarias o condicionadas, una vez interiorizadas son consideradas reales. El individuo no tiene personalidad al nacer, salvo la potencialidad de desarrollarla y algunos elementos que luego se integrarán dentro de su configuración final.

El sentido de la identidad surge como organización y finalización de identificaciones con imágenes aisladas del pasado, remodeladas de acuerdo con una autodefinición a la que Pinchon Riviére y Pampliega Quiroga en *Psicología de la vida cotidiana* llaman comunitaria.⁹

⁷ *Ibidem*, pág. 137

⁸ *Ibidem*, pág. 140

⁹ Gregorio Recondo. *Op. cit.*, pág. 100

La identidad personal supone dos aspectos relacionados:

- a) Autoidentificación: la identidad del Yo frente al propio Yo.
- b) Heteroidentificación: el reconocimiento del Yo por las otras personas.

Identidad personal 1. Existencia continua de un individuo determinado a pesar de todos los cambios de sus funciones y estructura 2. Sentido subjetivo de esa existencia continua.¹⁰

De esta forma, tal como lo explica el principio de alteridad, de mi diálogo conmigo mismo dependerán mi comportamiento y mis actitudes. Con el tiempo, termino siendo lo que soy para los otros. En consecuencia, soy entonces muchos Yo, tantos como los otros ante quienes me muestro ejecutando distintos papeles.

- El diálogo con el sujeto Martin Buber

Pareciera que para el individuo, conocerse llevara automáticamente a la creación de una imagen de sí mismo que valga suficientemente la pena para engañar al propio ser individual y contemplarse. Con ello, diría Martín Buber, hay una constante pérdida del Yo y una humanidad regida por el ser individual.

Martín Buber fue uno de los grandes pensadores del siglo XX, es considerado un representante importante del pensamiento judío y en el ámbito intelectual como uno de los "filósofos de la relación". Nació en Viena en 1878 y murió en Jerusalén en 1965.

¹⁰ Howard C. Warren. *Op.cit.* Pág. 170

Para Buber, el hombre contemporáneo se encuentra sumido en una individualidad completamente ajena a la existencia y necesidades de su propio "ser", al grado de olvidar su condición humana. Así, en vez de visualizar al Otro como un individuo al que se debe respetar, dicha relación se basa en la idea de un Otro al que se puede utilizar, lo que ha llevado a perder la capacidad de diálogo entre los hombres, así como del hombre consigo mismo.

En *Yo y Tú*, Buber concibe la palabra como fundadora de un tipo de existencia. Para dicho filósofo, el ser humano se compone de una doble actitud al poder pronunciar dos pares de palabras a las que denomina "básicas" y con las cuales visualiza el mundo desde una doble perspectiva. La primera palabra básica es Yo-Tú y la segunda Yo-Ello. Sin embargo, señala el autor, el Yo del Yo-Tú es distinto al Yo del Yo-Ello. El Yo siempre está presente al mencionar cualquiera de las palabras básicas Tú / Ello, pero nunca se concibe aislado, invariablemente remite a la dualidad.

Cuando uno pronuncia alguna de las palabras básicas entra a esa palabra y se instala en ella aunque, en cada una, el mundo se percibe de manera distinta: "En cuanto experiencia, el mundo pertenece a la palabra básica Yo-Ello. La palabra básica Yo-Tú funda el mundo de la relación" ¹¹ En el reino del Ello se perciben actividades que tienen algo por objeto y en el reino del Tú no hay algo por objeto, pero se sitúa en una conexión. El mundo pertenece a la palabra básica Yo-Ello, ya que se deja experimentar, el ser humano tiene una experiencia del mundo en él, pero no entre él y el mundo.

El mundo del Ello es el mundo de la experiencia, ya que ésta es siempre experiencia de algo. Es también el reino del conocimiento objetivo y conceptual... Por el contrario, la esfera del Tú es la de aquello imposible de experimentar como objeto o de conocer a través de conceptos. El mundo del Tú es el de la "comunicación viviente", como diría Gabriel Marcel, donde el Yo

¹¹ Martin Buber. *Yo y Tú*, pág. 13

no agota al ser del Tú a través del conocimiento conceptual de su esencia ni donde el Yo impone su propio ser al del Tú para sacar provecho de él.¹²

Martín Buber señala que, para recobrar la posibilidad de diálogo entre los hombres, el acercamiento del sujeto a su palabra básica Yo-Tú debe incentivarse, ya que hay un crecimiento progresivo del mundo del Ello en el que el Yo de dicha relación no enfrenta un Tú concreto, sino que concibe diversos objetos con los que experimenta para, posteriormente, llevarlos al pasado. En cambio, en la esfera del Tú existe un diálogo constante y actual, se enfrenta a un Otro con el que hay presencia, encuentro y relación.

Si el Yo se comporta dialógicamente podrá pronunciar la palabra básica Yo-Tú, mientras que si solamente se dirige al mundo y a las personas que hacen uso de ellas pronunciará la palabra primordial Yo-Ello.¹³

En el arte, señala Buber, el ser humano tiene ante él una forma que, a su vez, quiere convertirse en "obra" a través del humano que la observa. Se trata de un fenómeno que requiere de una relación entre la forma que reclama la fuerza operante y el ser humano que, con todo su ser, hace que esa fuerza brote y el arte se origine. Después de dicho instante, en que la palabra básica Yo-Tú ha sido dicha con todo el ser (ya que es la única forma de pronunciarla), la experiencia se traslada al mundo del Ello, pero quien contempla la obra receptivamente puede presenciarla cuanto quiera en su "auténtica realidad".

Así como se lleva a cabo este diálogo con el arte es posible que exista un diálogo con el ser humano, en el que el Yo se haga consciente de su subjetividad y encuentre una relación de tipo natural con el ser humano en la esfera del Tú. No se trata de renunciar a la particularidad, sino de comprender que la percepción que tenemos de nosotros mismos es sólo nuestro punto de vista. Entrever la necesidad de un diálogo en el que en dicho punto las diversas perspectivas se amplíen, es aceptar que la identidad del individuo es parte: primero,

¹² Mariano Ure. *El diálogo Yo-Tú como teoría hermenéutica en Martín Buber*, pág. 53

¹³ *Ibidem*, pág. 54

de una dualidad con la que se enfrenta al mundo a través de una estructura lingüística conformada por un esquema doble y, segundo, que acercarse a la esfera del "Tú" permite al sujeto reconocer la multiplicidad de su Yo inserto en dicha palabra y la facultad de interactuar con el mundo que lo rodea, a manera de diálogos.

Este tipo de diálogos donde el Yo no está dispuesto a dejarse modificar por aquel ente con el que se le vincula, no lleva a nada y, mucho más aún, aleja al Yo de la realidad y de la verdad puesto que se dirige a ese ente como a un Ello. Aquí cabe recordar que el Ello es la palabra de la separación.¹⁴

Sin el Ello no puede vivir el ser humano, pero quien
solamente vive con el Ello no es ser humano
Martín Buber, *Yo y Tú*

YO-ELLO	YO-TÚ
<p>Mundo ordenado / Mundo separado</p> <p>Percibe:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cuestiones que acontecen -Simples sucesos -Acciones, en tanto sucesos -Las cosas como propiedades -Los sucesos como momentos -Las cosas limitadas por otras cosas <p>-En este reino el sujeto se pone de acuerdo con los otros. Es un espacio en el que cabe la confianza, hay densidad, duración, articulación, se puede supervisar y ser testigo de lo que ocurre en el mundo, por lo que se debe reducir</p> <p>La identidad aquí pareciera que puede ser clara y concreta. Se estructura y organiza por regiones y lenguas, al servicio de un orden social</p>	<p>Realidad, como totalidad</p> <ul style="list-style-type: none"> -Se enfrenta al devenir como lo que lo interpela -Percibe señales del orden del mundo -Tiene encuentros inciertos, no densos, no durables y que llegan a desaparecer -En este reino el ser humano se encuentra sólo consigo mismo, pero ese estado, es el que le permite encontrar a otros y mantener su encuentro -Conduce al reino del Tú por momentos. No presenta una coherencia entre espacio y tiempo <p>La identidad aquí es incierta y efímera, pero logra acercarse a dicho reino, permite la vivencia de esa identidad a partir del ser como ser completo, con una posibilidad de diálogo infinita ante los otros</p>

¹⁴ Mariano Ure. *Op.cit.*, pág. 58

- La alteridad del sujeto Paul Ricoeur

A través de “la identidad personal y la identidad narrativa” en *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur realiza una reflexión sobre la inmediatez del sujeto que permite distinguir “Sí mismo” de “Yo”, oposición dialéctica entre *mismidad* (identidad-idem) e *ipseidad* (identidad-ipse), así como la implicación en la *ipseidad* de la alteridad (sí mismo en cuanto a otro) El autor plantea que existe una confrontación constructiva entre la filosofía analítica y la hermenéutica al plantear el problema de la identidad personal, con lo que se establece también una continuidad respecto al tiempo y a la narración, conformando lo que denomina, identidad narrativa, entendida como un lugar buscado entre la historia y la ficción.

Antes de señalar los estudios de Paul Ricoeur sobre identidad, en tanto el concepto de alteridad, es necesario esbozar algunos de los preceptos filosóficos con los que estructura los diez estudios que constituyen la obra de *Sí mismo como otro*. El autor parte de una mediación reflexiva del sujeto cuando éste dice: “yo pienso” “yo soy” dado que, gramaticalmente, existe la posibilidad de oponer el “Sí mismo” al “Yo”, hasta el grado de encarar los elementos que componen cada una de estas figuras.

Ricoeur señala que dicha oposición hace necesaria la distinción entre dos tipos de “mismidad”, la que se inserta en la esfera de lo «mismo-idem» y la que lo hace en la de lo «idéntico-ipse». La identidad personal sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana. Así, Paul Ricoeur recurre a la teoría narrativa para mostrar su aportación a la «teoría del sí» y señala que la identidad personal tiene dos usos:

- 1) La identidad como *mismidad* (latín: *idem*; inglés: sameness; alemán: Gleichheit)
- 2) La identidad como *ipseidad* (latín: *ipse*; inglés: selfhood; alemán: Selbstheit)

Para este autor, aclarar la diferencia entre mismidad e ipseidad es plantear dos versiones de identidad que conforman cuestiones diferentes sobre la permanencia en el tiempo. La identidad-idem, presenta una constancia temporal al conformarse por medio de la comparación y tener en contra lo señalado como: otro, distinto, diverso, desigual o inverso. La identidad-ipse, es cambiante y variable. En esta última, la identidad no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad. Desde esta perspectiva existe un cuidado del sí, no al servicio del «mismo» sino como forma reforzada y constitutiva de la alteridad.

- **Mismidad**

A través de este término y conforme a una intención comparativa, se comprende una relación dialéctica en tanto a la reflexión del «sí», en tanto que se habla de lo “mismo”, se constituyen una serie de jerarquizaciones en la significación que permanecen en el tiempo, a través de la comparación de los términos que asume como iguales.

Se trata de un concepto de relación y una relación de relaciones:¹⁵

1. La identidad numérica: Dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, se dice que no constituyen dos cosas diferentes sino “una sola y misma cosa”. Unicidad vs. Pluralidad. A este primer componente de la noción de identidad corresponde la operación de identificación, ya que se puede identificar la misma cosa n cantidad de veces, haciendo de ésta una reidentificación de lo mismo.

2. Identidad cualitativa: Cuando dos elementos presentan una semejanza extrema y resulta indiferente intercambiarlos. A este segundo componente corresponde la operación de

¹⁵ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*, págs. 10-11

sustitución sin pérdida semántica. Ejemplo: Si X y Y llevan el mismo vestido, dada la similitud del atuendo, no es necesario escoger entre alguno de ellos. Sin embargo, dado que el tiempo está implicado en semejanzas de la misma cosa, la reidentificación de lo mismo puede suscitar vacilación o dudas, conflicto. Así, la semejanza extrema entre dos o más circunstancias puede debilitarse en el caso de una gran distancia en el tiempo. Por ejemplo, en el caso de la identificación de un agresor por una víctima, entre una serie de sospechosos que se le presentan, duda sobre la identidad del agresor, situación que es aún más dudosa con el paso del tiempo.

3. Continuidad ininterrumpida: Este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento y el envejecimiento, actúan como factores de desemejanza y, por implicación, de diversidad numérica. Se dice que un árbol es el mismo desde la bellota hasta que está totalmente desarrollado, lo mismo puede aplicarse para una persona o un animal. La demostración de esta continuidad funciona como criterio sustitutivo de la similitud. Existe una seriación ordenada de cambios débiles que, tomados de uno a uno, amenazan la semejanza sin destruirla. El tiempo es un factor de separación y diferencia.

Toda la problemática de la identidad personal va a girar en torno a esta búsqueda de un invariante relacional, dándole el significado fuerte de permanencia en el tiempo, idea trascendental de la identidad numérica.

- **Ipseidad**

Para Ricoeur debe haber una forma de pertenencia en el tiempo que sea una respuesta a la pregunta ¿Quién soy?, ello vinculado a la pregunta ¿Quién? En tanto irreductible a toda pregunta ¿Qué? Para el autor, la *ipseidad* del sí, podría acercarse a dichas respuestas.

Hay dos modelos de permanencia en el tiempo:

1. El carácter: Oculta la distancia entre idem/ipse
2. La palabra dada: Hace extrema la distancia entre idem/ipse

Entiendo aquí por carácter el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo. Por los rasgos descriptivos que vamos a expresar, acumula la identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. De ahí que designe de forma emblemática la mismidad de la persona.¹⁶

En un principio el carácter, señala Ricoeur, se le aparecía como una manera de existir, es decir, una perspectiva finita que afectaba la apertura al mundo de las cosas, de las ideas, de los valores, de las personas, etc. Así, en función de la situación del carácter dentro de la problemática de la identidad, se vuelve necesario cuestionar el estatuto de inmutabilidad del mismo. Ricoeur cambia esa primera acepción sobre el carácter para designarlo como "el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona."¹⁷

La costumbre proporciona una historia al carácter; pero es una historia en la que la sedimentación tiende a recubrir y, en último término, abolir la innovación que la ha precedido... Esta sedimentación confiere al carácter la especie de permanencia en el tiempo... Cada costumbre así construida, adquirida y convertida en disposición duradera, constituye un rasgo –un rasgo de carácter– es decir, un signo distintivo por el que se reconoce a una persona (Yo mismo, ipse), se la identifica de nuevo como la misma (ipse que se anuncia como idem) y el carácter no es más que el conjunto de estos signos distintivos.¹⁸

Identidad de una persona y comunidad:

Se conforma a partir de identificaciones con elementos ante los cuales se reconoce(n):

- Valores
- Normas
- Ideales

¹⁶ *Ibidem*, pag. 113

¹⁷ *Ibidem*, 115

¹⁸ *Ibidem*, pág. 116

- Modelos
- Héroes

El «reconocerse dentro de» contribuye a «reconocerse en» señala Paul Ricoeur. Se trata de una alteridad asumida; situando una causa por encima de la propia vida. Un elemento de lealtad, de fidelidad que se incorpora al carácter y lo hace inclinarse hacia la fidelidad, integrando a los rasgos de carácter los aspectos de preferencia evaluativa que definen el aspecto ético del mismo.

Para este autor, el carácter es verdaderamente el qué del quién ya que hay un descubrimiento del quién por el qué. “La teoría freudiana del *superego* tiene una relación con este fenómeno que da a la interiorización un aspecto de sedimentación. Así, se estabilizan las preferencias, apreciaciones, estimaciones, de tal modo que la persona se reconoce en sus disposiciones que se podrían llamar “evaluativas”. Por esto, un comportamiento que no corresponde a este género de disposiciones hace decir que no se halla en el carácter del individuo considerado, que éste ya no es el mismo, incluso que está fuera de sí.”¹⁹ El carácter debe colocarse en el movimiento de una narración, más aún cuando aquellos tienen en la mira la identidad de una comunidad histórica.

- **La Palabra**

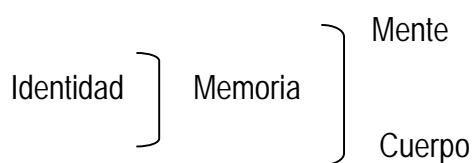
La palabra mantenida, expresa un mantenerse a sí que no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión del algo en general, sino únicamente en la del ¿Quién? Una cosa es la “preservación del carácter” y otra la “preservación de la fidelidad de la palabra dada.”

Para el autor, la promesa, parece constituir un desafío en el tiempo, una negación del cambio. Así, señala Ricoeur, aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de

¹⁹ *Ibidem*, pág. 117

inclinación, me mantendré. Basta por sí misma la justificación propiamente ética de la promesa, que se puede sacar de la obligación de salvaguardar el lenguaje y de responder a la confianza que el otro pone en mi fidelidad. No hay necesariamente una mismidad del carácter, pero sí un mantenimiento del sí mismo.²⁰

Ante esta cuestión Ricoeur plantea dentro de lo que considera las «paradojas de la identidad» un ejemplo: Un príncipe cuya memoria se transplanta al cuerpo de un zapatero remendón: ¿éste se convierte en el príncipe que él recuerda haber sido, o sigue siendo el zapatero que los demás hombres siguen viendo? Ricoeur señala que Locke decide a favor de la primera solución, pero que lectores modernos y más sensibles a la coalición entre dos criterios opuestos de identidad, concluirán en la decidibilidad del caso.



A través del ensamblaje de estos conceptos es posible entrever la existencia de una identidad general, que envuelve otros procesos de concepción identitaria latentes en el sujeto. Conforme a su cuerpo físico, las estructuras mentales que lo sitúan en la historia y la naturaleza biológica que hace posible dicha relación.

Citando a Hume, Ricoeur se pregunta: ¿Qué nos inclina tan fuertemente a suponer una identidad a estas percepciones sucesivas, y a suponer que estamos en posesión de una existencia invariable e ininterrumpida durante todo el curso de nuestras vidas?

²⁰ *Ibidem*, pág. 119

Para responder a ello propone dos nuevos conceptos:

1. Imaginación: facultad de pasar de una experiencia a otra si su diferencia es débil y gradual y así transformar la diversidad en identidad
2. Creencia: Sirve de unión llenando un déficit de la impresión

Por semejante a sí mismo que permanezca un cuerpo no es su mismidad la que constituye su ipseidad, sino su pertenencia a alguien capaz de designarse a sí mismo como el que tiene su cuerpo. Se busca continuamente una fórmula estable de la identidad precisamente porque se consideran determinables los casos que se apartan de lo normal. En un sentido, la cuestión de la identidad ha suscitado siempre el interés por casos paradójicos. La literatura de la identidad personal está llena de invenciones respecto a las creencias religiosas y teológicas relativas a la trasmigración de las almas, a la inmortalidad, a la resurrección de la carne, no han dejado de integrar a los espíritus más especulativos: Así hay temas que tratan de trasplante de cerebros, bisección, duplicación de hemisferios cerebrales, etc. (*puzzling cases*)

Si se admite que la identidad quiere decir mismidad, la conclusión es irresistible

- a) No existe nadie que sea el mismo que yo
- b) Yo soy el mismo que uno de los dos individuos surgidos de la experiencia
- c) Yo soy el mismo que los dos individuos

Para el autor, estas premisas son equivalentes a las preguntas: ¿Voy a sobrevivir? o ¿Habrà una persona que sea la misma persona que yo? Los *puzzling cases* han sido tan impactantes precisamente porque disocian los componentes que en la vida diaria consideramos como indisociables y cuyo nexo se considera no contingente, es decir,

imbricación entre la conexión psicológica (eventualmente corporal), que puede incumbir a una descripción impersonal y el sentimiento de pertenencia –en particular, recuerdos- a alguien capaz de designarse a sí mismo como su poseedor.

La alteridad, en el empleo estricto del término, es aquello que constituye al Otro, así como sus relaciones consigo mismo y con el Yo. Existe un descubrimiento que el Yo hace del Otro, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del Otro, así como del nosotros pero, más importante aun, se presenta una infinitud de visiones del Yo. Dichas imágenes, más allá de sus diferencias, coinciden en ser representaciones. Hay una alteración constante del sujeto, con lo que se convierte en otro distinto de lo que era antes.

Mientras que permanece en el círculo de la identidad-mismidad, la alteridad de cualquier otro distinto de sí no ofrece nada original: «otro» figura, como de paso ya hemos subrayado, en la lista de los antónimos de «mismo», al lado de «contrario», «distinto», «diverso», etc. Otra cosa sucede si se empareja la *alteridad* con la *ipseidad*. Una *alteridad* que no es –o no sólo es- de comparación es sugerida por nuestro título, una alteridad tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma. *Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del sí mismo implica la alteridad en un grado tan alto que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje Hegeliano.²¹

Para Ricoeur, la alteridad tiene un carácter polisémico. Se trata de un concepto que se maneja desde tres perspectivas ante el sujeto:

1. El cuerpo propio o la carne: La alteridad del Otro en cuanto extraño, otro distinto de mí y, a su vez, la carne que funda al cuerpo entre otros cuerpos que lo hacen ser un Otro entre los demás
2. La alteridad del Otro: Un Yo que se percibe a sí mismo como Otro distinto de él mismo, pero que miran y edifican al mundo de una manera común. “En la hipótesis

²¹ *Ibidem*, pág. XIV

de que yo fuera solo, esta experiencia nunca sería totalizable sin el concurso del otro que me ayuda a agruparme, a fortalecerme, a mantenerme en mi identidad”²²

3. La conciencia: En este terreno, Ricoeur entra por la puerta de lo que denomina “sospecha”. En esta forma de alteridad entran en juego factores como la buena o mala conciencia, el poder-ser a partir de aspectos como la conminación y la deuda, así como la alteridad del Otro en tanto al lugar que se le asigna a la conciencia.

Para el autor, es en este último apartado en el que hay un tipo de desconfianza ante la alteridad de la conciencia, la cual se encarga de asignar ciertos lugares a diversos elementos que se integran en una esfera ética y en la que se enfrentan constantemente el deseo de vivir bien con la idea de obligación y convicción. Así, se debe poner atención a la voz interior del sujeto y a la voz superior del mismo, con lo que se observa el grado más abstracto de alteridad en el ser, el de su propia conciencia.

La perspectiva filosófica como la esbozada tanto por Paul Ricoeur, como por Martin Buber a propósito del tema de la identidad, implica una reflexión ética del sujeto ante el Otro. Se trata de un proceso que sólo podrá llevarse cabo en tanto el individuo inserte una idea distinta de lo que implica la otredad para reconocerse a sí mismo. Si bien estos pensadores utilizan al lenguaje como un proceso intelectual y de acción latente en el sujeto que le permite comprenderse en las distintas esferas de su subjetividad, así como a su entorno bajo una disposición integral, también se trata de lograr situarse en un universo imaginario que no es el propio, por lo cual, la identidad se debe considerar como una práctica reflexiva cotidiana al servicio del ser.

²² *Ibidem*, pág. 369

1.2. Identidad Colectiva En busca del nosotros

Gabriel Zaid comienza su ensayo titulado *Nosotros* enumerando los títulos de los capítulos escritos por Nietzsche en *Ecce Homo*: "Por qué soy tan sabio", "Por qué soy tan inteligente", "Por qué escribo tan buenos libros", "Por qué soy un destino". Zaid señala que dichos títulos son la muestra de un fan de sí mismo que, a los ojos de algunos de sus lectores, podría resultar una actitud desquiciante. Sin embargo, cuando los pueblos, Estados o instituciones hacen un retrato sobre sí mismos, realizan una exaltación del ego colectivo en virtud de lo que creen que representan y no muy alejada de la del Nietzsche de aquella obra. Tal parecería que el fanatismo de un "nosotros" debería ser digno de admiración y resultara menos desquiciante que el fanatismo del "Yo".

Aquellos con quienes me identifico son mi grupo de pertenencia. Expresan la conciencia colectiva de mismidad. Los incluyo en la identidad del nosotros y los visualizo como grupo de pertenencia positivo. En cambio del otro lado de la frontera (física o mental) están quienes expresan la alteridad ("ellos" o "los otros") de quienes no me cuesta diferenciarme. Tendrán su propio grupo de pertenencia, pero representarán para mí un exogrupo que categorizaré como "grupo de pertenencia negativo", se trata de los otros.

Va de suyo que las experiencias personales, las estructuras intelectuales y la vacunación contra los estereotipos mentales permiten avanzar en la vida hacia la búsqueda del Yo como persona única e irrepetible. Éstas posibilitan, además, transponer las fronteras intelectuales y superar las elementales combinaciones binarias de "in" y "out". Se puede ser capaz de superar prejuicios y tener como grupo de referencia positivo a un exogrupo. Eso es, en definitiva, manifestación de madurez.²³ A partir de la idea de que la identidad no es un concepto estático, cabe inducir que tendremos diferentes identificaciones y diferenciaciones

²³ Gregorio Recondo. *Op. cit.* Pág. 103

en diversos momentos de nuestra vida. Cuestiones que no necesariamente estarán vinculadas con el espíritu del clan.

Gregorio Recondo explica, retomando a Eric Fromm en *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, que la vida es una larga cadena de identificaciones y que si bien, según la corriente psicoanalítica, hay distintas instituciones o personajes en la vida de un individuo que se encargan de asumir el mismo papel que, en su momento, desempeñó la madre conforme a una figura de identificación, siempre existirá el sentimiento individualista del Yo, pues al ir a la búsqueda de dicha individualidad es como se hace perceptible el verdadero sentimiento de identidad.

La identidad de la persona, dijimos, es única, irrepetible e intransferible. No expresa un punto de partida, ni siquiera un dato fijo. Tampoco es visualizada como una unidad que se contrapone originalmente a la multiplicidad. A la inversa, es la identidad la que proviene de la alteridad descubierta en la comunicación. A partir de ahí comenzamos a apropiarnos de nuestro propio yo "como sujeto de convergencia del haz relacional, como centro subjetivo que permanece como un 'yo' en su conjugación".²⁴

Recondo señala que la identidad colectiva se refiere a un pueblo, ya sea que se hable de un pueblo o una nacionalidad. Con lo cual dicha concepción se inscribe dentro del "nosotros". En este marco, señala el autor, identificar puede significar dos cosas diferentes:

- a) Singularizar: Denotar los aspectos que distinguen a un objeto de los otros objetos y así distinguir algo dentro del espacio y el tiempo.
- b) Expresar la autenticidad, identificando que se trata del mismo objeto en diferentes momentos.

²⁴ *Ibidem*, pág. 105

Los elementos que constituyen la identidad colectiva están conformados por los sistemas de creencias, actitudes y comportamientos que se le comunican a los miembros de un grupo reconociendo que pertenecen a éste.

Dentro de este marco existen dos modelos en los que se conforma la identidad de manera colectiva:²⁵

1. **Singularización:** Con dicha acepción se identifica a un pueblo en tanto que se distingue frente a los demás, conforme al reconocimiento de un estilo de vida propio o una forma de ser, que tiene las siguientes características:

- a) La identidad se alcanza por abstracción, es decir, detectando las características comunes.
- b) El conjunto de notas singulares constituye un haber colectivo, transmitido por la educación y la tradición.
- c) Las características definitorias de un pueblo permanecen a pesar de los cambios.
- d) El pasado y la historia común ordenan los cambios.

2. **Autenticidad:** Luis Villoro en "Sobre las identidades de los pueblos" señala que, en este caso, en lugar de ir tras la singularidad, se busca lo auténtico, es decir, que en oposición a una cultura imitativa o fragmentada, la identidad se basa en proyectos relacionados con necesidades y deseos colectivos fundamentales.²⁶ La identidad de una nación no se hace presente por los elementos que la hacen diferente a otras, sino por la manera en que expresa necesidades y anhelos reales, ante una situación determinada, ya sea que la elaboración de los proyectos sea o no exclusiva de ese pueblo.

²⁵ Gregorio Recondo. *Loc. cit.*, pág. 108

²⁶ *Loc. .cit.*

En este caso, dice Recondo, la identidad, más que ser un dato se convierte en una propuesta, la cual, responde a necesidades colectivas y no al debiera ser estatal, distinguiendo así entre la conciencia nacional, necesaria para la concreción de una identidad colectiva y la denominada ideología del nacionalismo.

Amartya Sen dice en "La otra gente", parafraseando a Oscar Wilde: "La mayor parte de la gente es otra gente". El autor realiza este ensayo como una invitación para reflexionar sobre la forma en que visualizamos nuestras identidades y la manera en que las imaginan los otros. Para Amartya es importante preguntarse: ¿Es necesario que nuestra identidad social se vincule precisamente con un grupo? ¿Por qué no varios grupos con los que uno se identifica de un modo u otro? ¿Elegimos nuestras identidades o simplemente las descubrimos? ²⁷ El problema, señala Sen, no es si se puede elegir cualquier identidad, sino si existen las condiciones de libertad suficientes para adoptar identidades alternas o combinadas y comprender qué prioridad se le da a aquellas que interactúan en el sujeto simultáneamente.

Las elecciones que el sujeto tiene la facultad de realizar, podrán depender de los diversos escenarios históricos, políticos, económicos o culturales que enfrente. Sin embargo, esa posibilidad lo puede conducir al descubrimiento de una especie de identidad fundamental, la cual le atañe a todo ser humano. Partir de dicha identidad al hablar de un nosotros pudiera lograr la compaginación entre las diversas identidades de los individuos ante ellos mismos y su comunidad. Finalmente, se ha demostrado que las culturas no son un conjunto monolítico y completamente definido de actitudes y creencias. Asumir dicho movimiento como una característica de la identidad fundamental, ayudaría a comprender la importancia de la libertad individual para elegir en virtud de un nosotros que también es cambiante.

²⁷ Amartya Sen "La Otra gente" Más allá de la identidad en *Letras Libres*, pág. 13

- Ethos o ser nacional

El "sentimiento de nacionalidad" ha sido definido como todo afecto (configuraciones generalizadas de emoción, pensamiento y acción) existente por la pertenencia de una persona a una nación. Esto implica la aceptación, lealtad y -muchas veces- devoción a determinadas pautas culturales: Religión, lenguaje, moral, recreación, organización del estado, entre otras, por la colectividad que la expresa.

Pero el nacionalismo de los Estados nacionales no es el antiguo nacionalismo de las naciones. Es un invento político del siglo XIX, que toma sus banderas para rebasarlo. Casi todos los estados miembros de las Naciones Unidas tienen himnos, banderas, fechas y héroes y otros símbolos nacionales, que fueron inventados o instituidos en el siglo XIX y XX, aunque hablan de la identidad de un pueblo antiquísimo, cuyas gestas épicas culminan con la creación de un Estado admirable en el concierto de las naciones.²⁸

Gregorio Recondo señala que debe distinguirse entre la "personalidad nacional" entendida como la organización dinámica de ideas y actitudes montadas como mecanismos psicofísicos y sobre las pautas culturales socialmente transmitidas (similar al mecanismo que regula la personalidad individual) y la "conciencia nacional", la cual cohesiona el imaginario social. Consiste en una especie de cenestesía (el territorio y la población) y una memoria colectiva (la tradición cultural).

Sin embargo, dicha terminología ha sido utilizada por múltiples dictaduras y regímenes totalitarios, para resaltar un ser nacional producto de una élite que niega la diversidad, asumen la identidad como algo fijo, inmutable y al servicio de una causa.

Con respecto al ego, asumir un nosotros puede ser un acto de madurez, una superación del egoísmo. También puede ser otra manera de ejercerlo: sin angustia, con buena conciencia, bajo la exaltación sagrada del nosotros. "La patria es primero" puede ser una forma de superar el "primero yo". También puede ser su continuación por otros medios, como es obvio

²⁸ Gabriel Zaid. "Nosotros" en *letras Libres*, pág. 30

en el egoísmo *á deux*, el nuestroismo de la *cosa nostra*, el nosotros *überalles*, del nosotros right or wrong.²⁹

Las pugnas históricas, conservadas por los eternos ajustes de cuentas entre los precursores de los nacionalismos, no han permitido que se aprecie lo maravilloso de la diversidad. Así es como Mario Vargas Llosa en el ensayo titulado "Extemporáneos: La amenaza de los nacionalismos", describe al nacionalismo como un acto de fe, ya que más que circunscribir las doctrinas nacionalistas al ámbito de las ideas, las ubica del lado de las afirmaciones y creencias. Para dichas doctrinas, los individuos no existen separados de la nación, lo cual es llevado a grados de ficcionalidad sorprendentes, pero con consecuencias bélicas nada irreales.

Tener una misma lengua, piel y tamaño cerebral no nos hace ser parte de un mismo proyecto de vida y, a su vez, asumir representaciones del mundo completamente diferentes nos hace formar parte del mismo sueño de ser humanos más de lo que parece. Reconocer que la base fundamental de un nosotros gira alrededor de una concepción que le atañe a la humanidad entera, ayudaría a hacer más grandes los ámbitos de tolerancia hacia el Otro.

La perspectiva nacionalista tiende a rechazar o minusvalorar toda creación del espíritu que, en vez de magnificar o privilegiar los valores locales –lo regional, lo nacional, lo folclórico-, los relegue, ridiculice, niegue o simplemente, los minimice dentro de una perspectiva cosmopolita o universal, o los refracte en lo individual, realidades humanas difícilmente identificables con lo nacional.³⁰

Como parte de las reflexiones de Vargas Llosa en el ensayo señalado, se hace alusión al considerado padre del Nacionalismo: El pastor Gottfried von Herder (1744-1803), pues a él se le atribuye haber mencionado la palabra *nationalismus* (nacionalismo) por primera vez. Sin embargo, señala Vargas Llosa, se trata de una persona que llegó a criticar fuertemente a la

²⁹ *Ibidem*, pag. 31

³⁰ Mario Vargas Llosa. "Extemporáneos" La amenaza de los nacionalismos, en *Letras Liberes*, pág. 42

filosofía de la ilustración y que tenía la misma desconfianza hacia el Estado que dicen tener los liberales en la actualidad. Para el escritor peruano, Herder defendía una realidad cultural más que a una entidad política, por lo que se le debería considerar más que el padre del nacionalismo, el padre del multiculturalismo contemporáneo.³¹

Como se ha podido comprender, el carácter nacional se encuentra conformado por costumbres y hábitos que frecuentemente han llevado a la construcción de políticas nacionalistas sumamente restringidas y que, a su vez, han creado estereotipos identificatorios que han cobrado forma en patrones de pensamiento lógico relacionados con el idioma, la percepción cognitiva, toma de decisiones, moral, sentimientos religiosos, prácticas de socialización, etc.

Concebir algunas de estas prácticas sociales como ideales para ciertos tipos de integración no las hace únicas e inmodificables. Comprender que la configuración organizada de lo que es una sociedad ha sido constituida a través de múltiples historias, mitos, lecturas de la realidad y, por tanto, representaciones mentales de sujetos individuales que las vuelven colectivas, ayuda a voltear hacia la historia y entrever el caldo de cultivo en el que el hombre se encuentra inmerso.

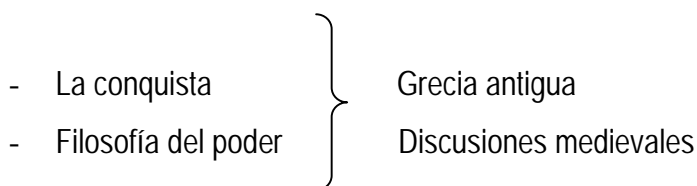
Por ejemplo, en el texto *La identidad y conciencia latinoamericana: La supervivencia futura*, los autores Daniel Flores y Mirta Gonzáles comienzan por disculparse al no poder señalar un nombre que represente realmente a los "latinoamericanos" (Citan a Julián Marías quien señala que es un término construido bajo propósitos políticos a mediados del siglo XIX, en la que nunca se incluye Québec, con lo cual se finge una unidad suficiente sin referencia a España) Ya antes se había intentado con "Iberoamericanos" (Península ibérica: Portugal y

³¹ *Ibidem*, pág. 45

Brasil), "Indoamérica", "América hispánica" o "América española". Sin embargo, como es sabido, actualmente América excluye a gran parte de la real representación de ese fragmento geográfico al enfocarse a un solo país: Estados Unidos.

Para los autores, es dicha condición de anónimos la que hace que América Latina se refleje sobre un espejo roto, en cuyas partes se visualizan imágenes separadas que agrandan las variadas diferencias entre los elementos que lo componen. Los autores tratan de hacer evidente la necesidad de reconstrucción de ese espejo resquebrajado y así lograr cohesionar una identidad basada en lo fragmentario, pero con un proyecto de desarrollo común a largo plazo, ya que en ese espejo roto, todos se visualizan totalmente distintos y usualmente mejores que los demás.

América: Ser histórico (razas, creencias, visiones del mundo)



América:



Los autores citan a Maritza Montero quien encuentra que la identidad nacional puede describirse como: "El conjunto de significaciones y representaciones relativamente permanentes a través del tiempo que permiten a los miembros de un grupo social que comparten una historia y un territorio común, así como otros elementos socioculturales, tales como un lenguaje, una religión, costumbres e instituciones sociales, relacionarnos los unos con los otros biográficamente."³² Ello ofrece la facultad de reconocer a los miembros de una identidad distinta a la propia. A pesar de que consideran que dicha definición es bastante amplia y completa, señalan que Montero deja de lado elementos que no se pueden ignorar, como:

- Personas que no cuentan con territorio definido (judíos)
- Personas que comparten una misma nacionalidad, pero poseen idiomas distintos (Québec es parte de Canadá, pero hablan francés en un territorio mayoritariamente de habla inglesa; regiones con dialectos establecidos oficial y extraoficialmente)
- Individuos que poseen una misma nacionalidad, pero no comparten la misma religión (Suiza, Estados Unidos, por mencionar algunos)

Tener oportunidad de mirarse en un espejo roto y encontrar que las fracciones que componen lo que se refleja conforman una figura muy distinta a la ilusión mostrada por un espejo sin fisuras, lejos de significar un ser coartado e incompleto, muestra la diversidad de las partes y la posibilidad de conformar nuevas formas. Si bien la conjunción de un proyecto

³² *Ibidem*, pág. 25

de nación latinoamericana podría resultar un contrapeso importante para sopesar a los grupos de naciones que se han unido para aumentar su fuerza (Unión Europea), la conciencia identitaria que pudiera cohesionar dicha formación debe cambiar de discurso y ubicar cosmovisiones identitarias más tangibles e insertas en el debate de lo universal.

- Concepto de diáspora

Al hablar de la búsqueda de un nosotros, el concepto de diáspora se aparece como un ejemplo evidente de individuos que se asumen como parte de una colectividad, sin tener precisamente el cúmulo de características establecidas que los llevan a situarse como parte de ese grupo. Al hablar de diáspora se debe concebir, necesariamente, a un sujeto (un yo) que se reconoce como contemplador y actor ante los otros sujetos. Bajo dicha perspectiva, el individuo asume la construcción de su nosotros, la patria, la cultura y toda la serie de elementos que lo hacen constituirse como un ser en relación con los demás desde sus acciones y no como un sujeto que es conformado por la comunidad, ya que él crea las condiciones que le hacen ser parte de dicha esfera social.

Etimológicamente diáspora proviene de la palabra diásporo:

"Masculino. Mineralogía. Piedra dura de alúmina, que se distingue por la propiedad de pulverizarse al fuerte calor de la llama del soplete. Griego: diasporá, diseminación; de diá, a través y speirein, sembrar: francés diaspore. Diáspora: Del gr. Diaspora = dispersión < dia = a través de * speiro = yo esparzo" ³³

La mayor parte de los diccionarios especializados, señalan el concepto de diáspora como: (diaspora, dispersión)

³³ D. Roque Borcia. *Diccionario general etimológico de la lengua española*, pág. 175

1. Acción o resultado de dispersar o dispersarse de una comunidad o pueblo
2. Conjunto de comunidades judías establecidas fuera de palestina, especialmente después del exilio del siglo VI a. J. C., debido a su salida forzada de Palestina y posterior asentamientos en otros territorios, dando lugar a la dispersión de dicho pueblo.
3. Conjunto de comunidades judías en el mundo, desde la creación del estado de Israel

Algunos autores equiparan el concepto de diáspora al del exilio, ya que éste último supone la pérdida del lugar de origen e implica interrupción, distancia y relocalización. Constituye un desplazamiento tanto físico como espiritual, así como de desarraigo. El concepto de diáspora implica un espacio más amplio, sin fronteras ni límites geográficos determinados, en el que una comunidad con el mismo origen desarrolla sus particularidades y su propia percepción de la realidad. Por ello se convierte en una reubicación y un desplazamiento con una construcción conceptual de la identidad del grupo. Si bien las condiciones de asentamiento de las comunidades de diferentes naciones llegan a ser distintas a la de los exiliados, quienes son conscientes de la imposibilidad de su retorno, ambos comparten la idea de una identidad diaspórica en su condición de relocalización y herencia cultural, ya sea que ésta se asuma, se reniegue o le suceda lo inminente, que cobre nuevas formas.

Así, la idea de un chino en Nueva York, es distinta a la de un chino de China y, a saber, de qué parte de China, con qué problemas y sueños. Lo mismo sucede con un mexicano en París que esté estudiando, a otro que lo hayan mandado a vivir por trabajo, ambos serían distintos entre sí, al igual que un «compatriota» de una de las diversas regiones de México. El hecho de que entidades de diversas culturas se asuman como parte de una colectividad, no las hace ser el mismo tipo de diáspora, pero si tienen los elementos de anclaje y mezcla que les permiten cuestionarse de manera inmediata y hasta abrupta qué es lo que los hace seguir identificándose con la idea que han construido de la comunidad a la que pertenecen y, a su vez, ser parte de un entramado de elementos nuevos.

Se trata de patrias, naciones, pueblos inventados y re-imaginados que están en ninguna parte, pero que conforman la identidad de las personas y que, por tanto, se encuentran en todos lados. Las reminiscencias culturales se valen de la literatura, la música, la danza, los mitos como símbolos fundamentales de supervivencia que, a la vez, permiten ampliar la perspectiva de esos lugares imaginados.

Marc Cheymol en "La modernidad: ¿ruptura o construcción de identidades?" habla del concepto de diáspora manejado por Arcadio Días Quiñónez y señala que dicho concepto es muy similar al del exilio, ya que introduce el plano de las identidades individuales en lo colectivo. También dice que la diáspora artística (aunque pudiera presentarse en otros momentos históricos, como en el periodo alejandrino), es uno de los hechos fundamentales de la época moderna.

Este autor explica que dicho aspecto diaspórico trajo para Latinoamérica ciertas consecuencias, como el hecho de ser parte de una conciencia europea en detrimento de sus raíces indias o caribeñas, inscribiendo el debate de la modernidad como un pleito entre sajones y latinos. Hasta que hubo un punto de acuerdo entre las vanguardias al coincidir en un triple punto de vista:³⁴

- a) Poético: La vida como una aventura poética
- b) Artístico: La dignidad de las artes primitivas como elementos que fortalecían la identidad latinoamericana
- c) Político: Impugnación ante el tutelaje del occidente colonizador y las agresiones estadounidenses

³⁴ Marc Cheymol. "La modernidad: ¿ruptura o construcción de identidades?" en *Modernización e identidades sociales* de Gilberto Giménez y Ricardo Pozas H. (Coordinadores), pág. 141

Así, para Cheymol, la generación nacida con el siglo XX aprovechó su estancia en Europa para definirse y encontrar los valores profundos de su mundo original. Señala que en lugar de que la cultura occidental actuara como una figura mimética, funcionó como una imagen antitética.

A través de la diáspora como otra forma de constitución de la identidad se puede entender la manera en que las personas se sienten implicadas con lo que sucede con el Otro. Les atañe toda cosa que, respecto a su parecer, forme parte de sus raíces, nación, vida, cultura, lazo familiar, político y demás, que lo llevan a «sentirse parte de». Al enfrentar un texto literario, por ejemplo, existe una condición de relación con lo escrito en la medida en que hay una identificación con los elementos que circunscriben el relato, mucho más si las experiencias que viven los personajes se dan en un ámbito de familiaridad con la situación del lector. Sin embargo, muchas veces no existe tal familiaridad y, aun así, la identificación con el texto es inmediata. El rompimiento de fronteras propio de la posmodernidad ha diseminado los símbolos culturales, haciéndolos diaspóricos, con lo cual es posible que los márgenes geográficos y culturales cobren nuevas perspectivas.

1.3. Cultura e identidad

La identidad forma parte de un marco cultural; sin embargo, cuando se trata de asumir una identidad en ese sentido, los pueblos son guiados por el "deber ser" que han construido sus instituciones y no por el imaginario al que apela el propio "ser". Gregorio Recondo señala que las personas introyectan las pautas culturales a través del proceso de socialización y, a su vez, transforman consciente o inconscientemente la realidad a partir de su actividad creadora. Toda la cultura está estructuralmente interconectada a través de pautas, roles e instituciones. Consiguientemente, un cambio en alguna de sus partes afecta a la totalidad.

La palabra cultura deviene del latín cultivar *-colere-* (asuntos o actividades que corresponden a trabajar la tierra). Posteriormente, con Cicerón, se habla del cultivo del espíritu *-cultura animi-* y de la capacidad de producir cultura, como lo introduce metafísicamente Aristóteles. Estos aspectos no abarcan la totalidad de lo que implica el concepto de «cultura», pues sólo se restringe a ciertas áreas del desarrollo humano. En diversas etapas históricas, han surgido una infinitud de elementos que permiten estudiar esta noción enfocada al hombre como parte de una sociedad, con lo que se han ampliado los ámbitos en los que la idea de cultura puede ser desarrollada.

La cultura es por una parte, herencia social, patrimonio; es decir, lo “dado” y, al mismo tiempo, la cultura es lo “creado”, o sea, el resultado de lo producido por los seres humanos en su interrelación con sus congéneres en el marco de una comunidad o una sociedad global. La creación cultural (toda acción o producción creadora del hombre, sean objetos materiales o expresiones artísticas) es el basamento de la identidad histórica de las comunidades.³⁵

La identidad cultural, señala Recondo, se refiere a los modos y estilos de vida que hacen que una cultura sea reconocida en el tiempo. Las culturas, al no ser estáticas y estar en continuo desarrollo, presentan diversos escenarios en los que existe una reelaboración que, forzosamente, debe traer a colación lo tradicional y lo novedoso.

Es por ello que, tal vez, es difícil imaginar dónde se encuentra el elemento puro u original de una cultura determinada, aun cuando esta muestre un rol sumamente convencional frente a otras culturas. Las mescolanzas y renovaciones se hacen patentes generación tras generación y si bien, se reconoce cuando un tipo de grupos evoca un movimiento cultural “vanguardista” o “muy propio”, dentro de ciertos contextos, se trata de expresiones humanas

³⁵ *Ibidem*, pág. 135

que han sido influenciadas, permeadas y modificadas por otras más, lo cual, en vez de ser un problema de autenticidad, hace que se enriquezca el panorama que se visualiza.

Si bien la realidad cultural es un referente de identidad al hacernos descubrir palabras, símbolos, música y demás, todo ello expresa, en última instancia, la memoria. Se trata de valores colectivos con los que las personas se identifican y que, por supuesto, pueden pertenecer a una nación o una cultura nacional, pero no solamente. No hay lealtades únicas, ya que las personas que coexisten en una sociedad global comparten su vida en distintos niveles: familia, vecindario, amigos, club deportivo, religión, pueblo, provincia, subregión, escuela, etc.

Tomar en cuenta otras culturas no implica la negación de la propia. Es a partir de la autoafirmación cultural con la que se ha vivido lo que hace posible ensanchar dicha conciencia con miras a otras regiones, valores culturales, éticos y, por tanto, sociales. La autoafirmación es un momento del proceso, quedarse ahí implicaría la petrificación de una sociedad y sus alcances como reconocedores y creadores de cultura. La identidad cultural tiene necesidad de una creatividad que vitalice el conjunto de elementos o expresiones que reflejen el ethos cultural.

El ser cultural proporciona un sistema de valores estructurados y jerarquizados que expresan la identificación con el mundo a través de la imagen que se tiene de éste. Algunos estudiosos piensan que el Estado, a través de sus diversas instituciones, es el encargado de elaborar esa construcción imaginaria, haciendo de ello una ficción organizada de la identidad, con lo que se pierde de vista que en distintos espacios y momentos, el individuo construye y reconstruye su identidad a través de actos identificatorios. Y si bien la identificación con la propia cultura será comúnmente de rigor, no siempre la persona se identificará con los otros factores, que adoptará o rechazará sincrónica o alternativamente.

Sólo las actividades creadoras constituyen las identidades nacionales sin dejar de integrarse, a su vez, a la cultura universal. Como supo decir alguna vez Antonio Gaudi, ser original es volver al origen. No, sin embargo, para volver atrás, sino para saltar hacia delante. Eso es la creación.³⁶

En estos tiempos comienzan a crearse dos nuevos niveles de identidad. Uno es el de la identidad terrícola, que expresa que “soy ciudadano del mundo” y otro definido por el fenómeno de la identidad regional (o macroregional) en la terminología europea. El primero obligaría a crear y aplicar proyectos de convivencia cultural, para garantizar el pluralismo y el diálogo intercultural y el segundo a estar muy conscientes de que la globalización cultural tiene su base en la pluralidad de los bloques regionales que la conforman y no únicamente a partir de un centralismo occidental como, hasta el momento, se ha planteado como eje rector de identidad.

La esencia de las culturas es expandirse y superar las fronteras, con el propósito de ser compartidos por todos mediante procesos de socialización y que promueven con matices propios el reconocimiento de dicha universalidad.

- Fragmentos de un posmoderno

Para el escritor Dominic Strinati en *An introduction to theories of popular culture* el postmodernismo trata el surgimiento de un orden social en el que el poder y la importancia de los medios de comunicación, así como la cultura popular han logrado delinear y dirigir

³⁶ *Ibidem*, pág. 159

todas las otras formas de relación social y que, a partir de ello, existe el dominio de imágenes que estructuran nuestro sentido de la realidad. Así, la definición de nosotros mismos (identidad) y el mundo a nuestro alrededor se manifiesta conforme a una saturación de los medios en la sociedad.

El postmodernismo va más allá de lo estético, dice Strinati, ya que se trata de la desaparición de los relatos emancipatorios y de legitimación del saber, propios de la modernidad, los relatos marxistas, idealistas, iluministas, y también el relato cristiano y el liberal. La cultura posmoderna se caracteriza por la incredulidad hacia esos relatos y la legitimación del saber se realiza de una manera distinta, por tanto:

- a) Conforme a la teoría postmoderna, ha llegado a ser muy difícil para la gente organizar e interpretar sus vidas a la luz de los metarrelatos.
- b) Dicha corriente rechaza cualquier tipo de teoría que se guíe bajo un conocimiento absoluto o cualquier tipo de práctica social que se jacte de tener una validez universal.

Dominic Strinati señala que es debido a la velocidad y alcance de los medios de comunicación, así como a su relativa sencillez y rapidez con que la gente y la información pueden viajar, que el tiempo y el espacio se vuelven cada vez menos estables y comprensibles, a la vez que más confusos e incoherentes. Así, el modernismo de la cultura popular trata de expresar estas confusiones y distorsiones.

Para Strinati la creación de identidades colectivas y personales se compone de ciertos elementos, que podrían ser sintetizados de la siguiente forma:

		-Hay una desaparición de lo tradicional y del valor en los marcos de referencia al definirse a uno mismo
	Fragmentación	-No existe un sentido de permanencia único que conforme un sentimiento de seguridad -Las identidades se conforman de lo diverso e inestable
	Marcos de referencia	La cultura popular a través de los medios trata de conformar un nuevo marco de referencia único para construir esa carencia de identidad
La Identidad en la Postmodernidad	Individualismo	El consumo fomenta el individualismo, lo que es contradictorio a lo anterior
	Declives	Existe un detrimento en las nociones de: -Familia -Clases sociales -Comunidades locales -Religión -Estado Nación

Como se ha tratado de demostrar en este capítulo, los problemas de identidad han interesado a múltiples estudiosos de diversas disciplinas sociales. Algunos otros han tratado de identificar las problemáticas en torno a la identidad, conforme a la permanencia o desaparición de los Estados-Nacionales en una era globalizada. El sentido de pertenencia que guardan las distintas sociedades frente a un territorio, un tipo de religión, diversos símbolos nacionales u oportunidades de desarrollo conforme a una lengua, así como las formas de estructurar económica y socialmente un gobierno o una sociedad en su conjunto. Ya sea a través de la función o eficacia de un régimen gubernamental o el sentir de la sociedad hacia el tipo de lineamientos que se les han impuesto o han ido conformando ellas mismas, la cuestión de la identidad se ve dibujada hacia un conjunto de personas que, por diversos motivos, se encuentran en un mismo lugar y tienen que identificarse con ese

territorio y no con otro, para poder organizarse de mejor manera y obtener beneficios de dicha unión.

Sin embargo, como se ha podido constatar, las disciplinas sociales se han visto en la necesidad de estudiar el tema desde otras perspectivas. El tipo de identidad anteriormente descrito, efectivamente existe, pero no ha servido para lograr convivir en armonía y lograr la tan anhelada tolerancia en un mundo cuyas fronteras se diluyen y en el que la información y las formas de vida de distintas comunidades se intercambian de forma abrupta.

El saberse mexicano, francés, alemán, inglés, estadounidense, chileno, etc., no es suficiente para constituir una verdadera identidad o una identidad más próxima al ser humano y menos construida por las cuestiones políticas que toque resolver en turno. Psicológica y socialmente los individuos están aptos para orientar su proceso de identidad a simbolismos mucho más ricos en tanto su variación y practicidad. Encontrar las distintas vías para poder insertarlos en los ámbitos culturales y de pensamiento será parte importante de la tarea que tendrán que realizar las ciencias sociales, preocupación que, a las Ciencias de la Comunicación no debe ser ajena.

CAPÍTULO DOS

SOBRE LITERATURA Y CANTOS DE SIRENAS

Cuando leo un libro, se me aparece como una llamada seductora que me invita a dotarla de sentido. Como un grito cantado que me atrapa, pero que depende de mí para convertirse en melodía y logre mutarme. La literatura es como un canto de sirena: seductor, mortal y vacío. Cuando abro un libro, todavía no lo comprendo y ya siento la existencia de guiños atrayentes, señales que me ofrecen la lectura de mundos que desaparecerán mientras paso cada una de las páginas, una muerte que se hace presente desde el momento en que mi mirada se apropia de los símbolos, los personajes y el sentido de los textos. Así que, irremediabilmente, también soy consciente del vacío que implica un libro sin la complicidad de mi presencia.

El mítico canto de una sirena no dice nada, pero es potencialmente prometedor de lo que vendrá después. Al referirse a esta figura, Michael Foucault dice en *El pensamiento del afuera* que "seducen no tanto por lo que dejan oír, cuanto por lo que brilla en la lejanía de sus palabras, el porvenir de lo que están diciendo."³⁷ Cuentan las historias míticas que las sirenas cantaban y atraían seductoramente a los viajeros para comerlos después. El fin del canto era atraer a los marinos a la muerte, esa era la razón de su existir. Los viajeros son atraídos por un augurio, un algo que está por mostrarse. Parecería que van en busca del sonido cuando, en realidad, se arriesgan por una promesa que se formula a través de los sueños y perversiones imaginadas por ellos mismos. Así, el sentido del canto es la imagen de los marinos cumpliendo cada uno de sus anhelos.

³⁷ Michael Foucault. *El pensamiento del afuera*, pág. 56

Ya Ulises en *La Odisea* entiende el privilegio de tener acceso a algo sin ser arrastrado por ello, al ser prevenido por Cirse (RAPSODIA XII) del momento en que él y su tripulación tendrían que pasar frente a las sirenas como parte de su travesía. Así, le aconsejó seguir de frente tapando con cera las orejas de sus guerreros para que nadie las oyera, en tanto él, si así lo quería, debía ser amarrado de pies y manos al mástil de su nave para poder escucharlas. Ulises obtiene un estatuto de poder al tener el conocimiento de un canto negado para todo aquel que no cuenta con el lazo que, literalmente, lo mantendrá en el umbral de la "realidad" y la muerte.

Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa y a sus hijos... sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va carcomiendo.³⁸

Lo mismo pasa con la literatura, el libro atrae y seduce a un viajero-lector que lleva consigo la ilusión de una promesa que sólo él podrá configurar a través de la escritura del texto. El libro no existe sin sus ojos y, a la vez, el lector es atrapado y carcomido por una trama creada por alguien, pero significada por él mismo. Un entramado de ideas que se encuentran en un vacío que clama por cobrar vida a través de lectores que deciden correr el riesgo.

¿No es el llamado de la literatura, tan seductor y mortal como el canto de una sirena? ¿No hay como una frustración en el transcurso de la vida si se le dedica tiempo a un libro en el que no ha habido una conexión mínima durante su lectura? ¿El hombre no asume una reconciliación consigo mismo o una transformación irreversible en la memoria más escondida, cuando un texto literario ha tocado y transformado al ser que se creía reconocer? Si en todo este proceso no hay un reflujo permanente de significados en el que las conexiones ante el texto hacen que se otorgue parte de la vida del sujeto para lograr

³⁸ Homero. *La Odisea*, pág. 88

dicho transe, tal vez habría que cuestionarse la existencia de tan atractivas figuras, si es que no sirven para nada.

El propósito de este apartado es encontrar en el canto de las sirenas un hilo conductor entre el debate identitario que subyace en el interior de una novela. A través de esa conexión me interesa tratar de explicar cuál es el valor comunicativo del proceso que permite la formulación de un diálogo con el texto, en el que la apropiación simbólica es tan real y tajante, que se convierte en parte del individuo. Qué tiene que pasar para asumir que un libro forma parte de nuestra vida, cómo es que podemos ser transformados por ese lenguaje literario, hasta llegar a cuestionarnos y replantear la construcción de nuestros valores, sueños y creencias. A través de qué mecanismos la literatura es un elemento de nuestra identidad.

Para Eduardo Andino Gamboa, en *Semillas de Silicio: La tradición de la identidad en los estudios comunicológicos*, la «comunidad de significado» que se puede encontrar sobre la noción de identidad en el ámbito de la comunicación es tal, precisamente, al ser ésta producto de las experiencias de identificación generadas a partir de actos comunicativos. La preocupación por encontrar o resaltar la posibilidad de identificar significados comunes, se da con el reconocimiento de los interactuantes del proceso comunicativo cuando buscan encontrar un punto de equilibrio a partir en los roles que desempeñan al tratar de comprenderse.

Lo que se juega al tratar de dilucidar el modo en que opera la noción de identidad en los presupuestos de la comunicología, es la posibilidad de interrogarse sobre el modo en que se forman los dispositivos comunicológicos de la identificación que someten al doble vínculo de la necesidad de poseer una identidad cultural sustancial e inmanente, y la imposición de una subjetividad debilitada pero trascendental. Se está poniendo en juego la transformación de los modos en que se gestan la producción y reproducción social y que nos incita a pensar a los individuos y al espacio social como realidades intensamente relacionadas y no sustantivas.³⁹

³⁹ Eduardo Andino Gamboa. *Semillas de silicio: La tradición de la identidad en los estudios comunicológicos*, pág. 125

Los actos comunicativos constituyen una unidad de sentido. Por ello es posible que la construcción de discursos que integran de manera fundamental y dogmática dichos sentidos sean usados de manera instrumental, por ejemplo, para dejar asentada la idea sobre un tipo de identidad (literatura latinoamericana) sin mucho espacio para cuestionarla. Cuando la construcción de ciertas simbologías se da de esa manera, lucha por mantenerse como parte de la Normalidad, la Verdad y la Tradición, con lo que se antepone un presupuesto identitario que descansa bajo ciertos ejes simbólicos previos a la identificación.

Gran parte de los modelos de comunidades sociales parten de dicho proceso para construir sus referentes culturales, albergan sentimientos similares respecto a las mismas cosas y la identidad que asumen, bajo el modelo comunicativo operante, va guiado a soportar un «Ideal identitario» que se encargue de resaltar ciertos elementos de la comunidad, bajo la irreflexión e inmediatez.

La concepción de un referente estabilizado, induce a comprender la identidad como una sustancia inmutable y a la identificación como un mero respaldo al servicio o desdén de dicha identidad cuando, en realidad, ésta es un operador de orden complejo, en el que está en juego el lenguaje que, a través de procesos de identificación integrados por un alto grado de imaginación, logran representar la realidad desde la arbitrariedad del ser y del lenguaje que lo temporaliza.

Su figura es la de “semilla”, ya no un espejo, que permitirá después introducir una idea de identidad diseminada y plural, ya bien como orden inmanente de los procesos de individuación de la socialidad, ya como una política de distribución de identidades relativas y acreditables. Se abre la posibilidad de retorno a la vida cotidiana como ámbito plural, a la descentralización y la acción local.⁴⁰

⁴⁰ *Ibidem*, pág.137

La identidad cultural se comprende por las negaciones que la determinan. En ella, se imaginan ausencias y se asumen totalidades virtuales, las cuales significan al comprender que somos creados por nuestros textos, a través de lecturas culturales de lo que somos o creemos ser.

Cuando los textos son literarios, los espacios en los que el lector debe hacer uso de su imaginación son enormes. El carácter ficcional y las diversas construcciones literarias, predisponen al lector para que se asuma como parte de la obra y desde ahí crear nuevas alternativas de existencia. Si la capacidad de insertar un nuevo sentido de la realidad a través de la literatura, otorga al lector la capacidad de dialogar con los textos de forma activa y apasionada, la semilla identitaria que se está generando en ese trance resulta de lo más interesante y constitutiva para el ser humano. Mariano Ure señala, a propósito de la obra de Gadamer en *Verdad y método* que:

En cuanto a la comprensión de un texto, Gadamer sostiene que se da realmente un intercambio a través de la pregunta y la respuesta entre el lector y el texto: "cuando la tarea hermenéutica se concibe como un entrar en diálogo con el texto, esto es algo más que una metáfora (...). Y en otro texto agrega: "El que intenta comprender un texto está dispuesto a que el texto le diga algo. Por eso una conciencia formada hermeneuticamente debe estar dispuesta a coger la alteridad del texto." ⁴¹

2.1. El texto como terreno de juego

Un texto es un punto de intersección entre varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales, es decir, una variedad de textos que se entrelazan y significan. Para el semiólogo francés Roland Barthes en *El placer del texto*, se puede hablar de literatura, escritura o texto, pues todas ellas se encuentran

⁴¹ Mariano Ure. *Op. cit.*, pág. 32

estructuradas bajo un tejido de significantes que constituyen la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua.

El texto, como terreno de juego, conforma diversas manifestaciones ideológicas que se deben identificar. Explicar consiste en poner de manifiesto la estructura del texto, o mejor dicho, en comentar la organización interna en el contexto del conjunto de textos que se nos presentan como uno. A su vez, comprender consiste en captar la unidad de esos conjuntos de textos y responder a sus exigencias para, posteriormente, comunicar dicha experiencia.

Para Ricoeur, los textos también son productos culturales de una época; por eso, un texto puede ayudar a que descubramos quiénes somos y hacia dónde vamos, es decir, permite que comprendamos el mundo y a nosotros mismos.⁴²

Ciertamente con esta imagen de "Texto" se aleja cada vez más la posibilidad de que cualquier tipo de literatura pueda ofrecer la ilusoria idea de encontrar en sus páginas una narración real sobre una cultura determinada. El hecho de que los relatos se encuentren estructurados bajo un discurso específico, los vuelve completamente parte de una ficción, al igual que el narrador que se sustenta como testigo fiel de los acontecimientos.

Bajo la idea contraria, fueron muy famosos los denominados «diarios de viaje» popularizados por aventureros educados del siglo XIX, en mayor parte provenientes de Europa y quienes, al ser la fuente directa de sus excursiones y descripciones, se ostentaban como científicos objetivos de los entornos sociales con los que se encontraban.

Un ejemplo de este tipo de documentos es el de Federico Maximiliano, barón de Waldeck, quien en el libro *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán 1834 y 1836* ofrece una serie de representaciones que me interesa retomar para explicar las diversas

⁴² *Ibidem*, pág. 36

funciones que se entrecruzan en la lectura de un texto cultural, entendiéndolo por éste no la encarnación de cierto código, sino la unión de diferentes sistemas que están en conflicto y los cuales se deben interpretar.

¿Por qué un diario de viaje? Precisamente porque dentro del ámbito literario es uno de los géneros que, por su condición de bitácora, podría hacer creer ilusoriamente que la narración está más apegada a la realidad. Mi interés primordial es explicar que ningún texto, leído bajo una perspectiva cultural, puede presumir de ello sin reconocer que se está interpretando una parte de dicha realidad y que, por lo mismo, se trata de una construcción ficticia.

Lo ficticio no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está en ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, ocultación absoluta del lugar donde nos encontramos. Así pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible.⁴³

En la cultura, los valores se comunican e intercambian entre los sujetos como si fueran lenguajes, es decir, a través de un sistema de lengua preestablecido. Así, un texto, visto como un lenguaje, es una parte viva de la cultura, entendiéndola como un discurso que asimila múltiples valores para construir su contenido. En este caso, somos testigos de una mirada europea preestablecida, que toma forma en la figura de este viajero apegado a sus creencias y valores occidentales,* con lo cual hace una redesccripción del texto que observa, deformando al otro desde una cierta posición ideológica.

A través de la narración de este diario, se realiza el dibujo de un lugar extraño -Yucatán- que se convierte en el objeto cultural del viajero, al cual deforma para poder redescribirlo a través

⁴³ Michael Foucault. *El pensamiento del afuera*, pág.27

* Al hablar de cultura occidental se trata de establecer la concepción del hombre sobre la base de un legado conformado por un tipo de filosofía, teología y política discutida desde la Grecia Antigua y la Europa Medieval e impuesta al resto del mundo como un modelo de sociedad para el hombre racional.

de una delimitación en su estructura. Conforme a la distinción que establece de los diversos componentes de una sociedad, determina y resume ideas concretas que delinear su objeto y lo garantizan como verdadero.

La función del viajero en el texto es definir y concretar figuras en un escenario que va a explorar. Se convierte en el personaje principal dentro del objeto cultural que desea reconocer, acorde a sus vivencias y estructura de pensamiento. Justifica la existencia de un lugar y de la sociedad que lo habita en aras de su deseo por descubrir otras cosas. Hace de Yucatán un objeto que de exótico pasa a ser vulgar para, posteriormente, resultar ser potencial y encantadoramente utilizable.

El viajero de este texto se encuentra del lado que Richard Rorty denomina sentido común. Para poder conformar sus descripciones, utiliza toda una terminología respaldada por la confianza que le confiere el uso de su léxico último: "Esas palabras con las cuales formulamos la alabanza de nuestros amigos y el desdén por nuestros enemigos, nuestros proyectos a largo plazo, nuestras dudas más profundas acerca de nosotros mismos, y nuestras esperanzas más elevadas. Son las palabras con las cuales narramos, a veces prospectivamente y a veces retrospectivamente."⁴⁴ Este sentido común se encuentra del lado opuesto para el que ironiza y duda de la consistencia de dichos vocabularios finales, pues para éste nada es evidente.

En este diario la figura del viajero es similar a la descrita por Rorty en relación con la del metafísico, ambos tienen una estratificación de los elementos que integran su universo. Al viajero, en la medida en que reconoce esa distinción y se dedica a jerarquizarla, le es posible colocarse en un plano de superioridad absoluta, con la capacidad de realizar "la redesccripción correcta" de lo que observa, desde lo que considera una estructura original con

⁴⁴ Richard Rorty. *Contingencia, ironía y solidaridad*, pág. 91

la cual compara todo lo demás, califica de "correcto" o "apropiado", así como de "incorrecto" o "absurdo".

En sus recorridos se puede identificar el papel de su «Yo» en una situación de inmovilidad, ya que nunca pone en conflicto las figuras que está comparando. Para el viajero es muy claro que él proviene de un lugar genuino y que, a partir de ese hecho, lo demás se percibirá semejante o ajeno a lo propio, de ahí su necesidad por hacer encajar las figuras que define como extrañas a su modelo.

Hay un orden natural en las creencias que justifican la permanencia del viajero en un lugar que por momentos pareciera odiar, pero ve una falta de coherencia en la actitud y función que presentan las personas, los sectores y edificios que integran una sociedad que percibe como parte de una cultura bárbara. Al parecer, necesita encontrar lazos de unión con ese otro escenario que le permitan entender la existencia de esas otras culturas. Así, construye, a través de su léxico final, elementos que en su imaginario logran que la descripción de sí mismo y de lo que ve, se encuentren en el mismo plano de existencia y lógica.

El viajero redescubre en nombre de la razón, de lo científicamente palpable en su ilusión de tocar y descubrir las formas genuinas de cuanto encuentra a su paso. Así, proporciona argumentos y datos -gráficas, dibujos, estadísticas- de lo observado. De esa forma, el viajero se sitúa en lo que Rorty denomina "un argumento en apoyo de la redesccripción", con lo cual, el viajero no sólo ofrece un testimonio sino que "educa".

Se trata de un viajero que lleva consigo la idea de cultura formulada en los siglos XVIII y XIX, cuando cultura correspondía al sinónimo de civilización, la cual es posible conformar a través de un progreso intelectual, espiritual y material. Un comportamiento educado que recae en la concepción de una conducta ética ante el mundo.

Lo bonito de ser soberano es que uno no se tiene que preocupar de quién es, puesto que, de forma engañosa, uno cree que ya lo sabe. Lo diferente son las otras culturas, mientras que tu propia forma de vida es la norma y, por tanto, no es una «cultura», sino el patrón con el que otras formas de vida aparecen como culturas, con toda su fascinante e inquietante singularidad... La imaginación, o lo que es lo mismo, el colonialismo, significa que otras culturas sólo saben de sí mismas, mientras que nosotros sabemos de ellas. Esto nos vuelve más inseguros que esas culturas, pero también nos da una ventaja cognitiva y política sobre ellas.⁴⁵

A través de diversos fragmentos, el viajero Waldeck redescubre actitudes, contextos, objetos, estructuras y ofrece una figura de "Los Yucatecos", "Los Indios", "México" y la "América Española". Todos estos nombres con mayúsculas, que simbólicamente representan los trofeos de sus viajes, por lo demás llenos de aventura y sumamente interesantes.

Todo ello conforma un texto elaborado a través de múltiples textos: políticos, económicos, culturales, ideológicos, artísticos, geográficos, estadísticos y lingüísticos, de los cuales el narrador se impregna de un tipo de discurso multifacético, sin preocuparse por una gran estructura que lo envista, saltando de un tema a otro, de un discurso a otro, como cronológicamente sus notas de viaje se van suscitando.

A través de la narración del viajero Waldeck, en la que relata sus excursiones por las ruinas de Itzalana en Yucatán, se nos da la oportunidad como lectores de reconocer no sólo a un viajero que, con su testimonio, ofrece diversas aportaciones en el plano antropológico, lingüístico, arqueológico y político de una porción geográfica de México, sino todas las deformaciones que las lecturas de dichos elementos implican en una sociedad con trece años de vida independiente después de haber estado como colonia trescientos años. Así, el interés por mostrar qué tan grande era el sentido de aventura de un hombre con el fin de revelar las maravillas de otras tierras, terminó en LA DESCRIPCIÓN de una forma de vida conforme a una gran carga política y social, ocasionando un fuerte desprecio por el viajero

⁴⁵ Terry, Eagleton. *La idea de cultura*, pág. 75

de parte de individuos que pertenecían a diversos sectores religiosos, políticos y académicos.

Aquí se ve una de las claves del pensamiento de Gadamer: La alteridad. Sólo comprendemos mientras respetamos al otro en su ser y, no haciendo uso de él como si fuera un objeto, recibimos el mensaje que nos envía. Pero no sólo debemos respetar al ser del otro que se presenta frente a mí, sino que, también, debemos respetar nuestro propio ser. La fusión no significa para Gadamer aniquilación de aquellos que se fusionan, sino solamente su encuentro, que hace posible la comprensión.⁴⁶

Que el narrador de este diario sea parte de una sociedad guiada bajo la lógica imperial, es decir, de aquellas naciones que imponen sus intereses a otras y que por lo tanto necesitan y creen poseer una conciencia sobre sí mismos muy específica y clara, permite entender su facilidad para diferenciarse entre lo que es él y los demás. Un "nosotros" occidental que se encuentra en el polo positivo del esquema, bajo los adjetivos de "buenos", "guiados por Dios", "civilizados", "poseedores del Destino Manifiesto", "aventureros", lo cual implica que todos los que salen de dicho discurso se encuentran en el polo opuesto con "los otros", preñados de valores negativos, se convierten en personajes a los que les va bien la denominación de "salvajes", "subdesarrollados", "infieles", "crueles", "bárbaros", "cobardes", "ignorantes" y demás.

La literatura tiene la posibilidad de crear un campo cultural propio. El texto en sí construye su propia idea de cultura, pues las estructuras narrativas que la conforman y los elementos que, a través del análisis, permiten su posicionamiento al interior y al exterior del relato, permiten conformar nuevos textos en el lector, incluyendo el de su propio ser. En el texto se plasman una serie de mecanismos sumamente dinámicos, en los que el lector tiene que emplear

⁴⁶ Mariano Ure. *Op.cit.*, pág. 30

todos sus sentidos para experimentarse como parte de la obra y construir su propia ficción. A través de los elementos dispuestos en su horizonte de expectativas,⁴⁷ el grado de fusión que puede lograr con el horizonte del texto, se vuelve infinito.

2.2. De metáforas y símbolos

Cuando nos damos a la tarea de reflexionar sobre lo que resulta trascendente para nosotros al grado de entender que con ello construimos los referentes con los que nos desenvolvemos día a día, podemos encontrar que se trata de elementos de la cotidianidad que se han transformado en otra cosa más contundente dentro de nuestro imaginario. El lenguaje literario es, por demás, el más necesitado de lograr dicho efecto en los seres humanos. El ensamblaje de elementos que parecieran no tener nada que ver entre sí, resulta sorprendentemente natural al comprender de lleno un texto después de la lectura de sus partes.

Poder relacionar el contenido de una novela con las vivencias personales, e incluso más, convertir en símbolos que trascienden y explican el desarrollo de una vida a partir del material literario, es parte de la experiencia de sentirse conformado por una obra a través de las apropiaciones figurativas procuradas en ésta.

⁴⁷ "El horizonte de expectativas de una obra, reconstruible de esa manera, permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su afecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nueva obra –cuya recepción puede tener como consecuencia un cambio de horizonte debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez- como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público" Así, tiene que ver el conocimiento previo del género, de la forma y la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre el lenguaje poético y lenguaje práctico, así como todo conocimiento que le permita al lector tener una cierta experiencia de lectura e interpretación. Hans Robert Jauss "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria" en *En busca del texto*, Dietrich Rall (Compilador), pág. 57

Existen, según Jean Le Galliot, dos formas de entender la palabra símbolo. La primera es amplia e identifica la función simbólica de manera muy general. Según esta percepción, el espíritu humano construye todos sus universos de percepción y discurso, con lo que descubre dentro de la construcción simbólica toda representación, sentido de lo real, lenguaje, religión o ciencia. La otra concepción es la restrictiva, ésta ve en el símbolo a un signo que quiere expresar una cosa diferente de lo que expresa. El autor lo explica como un signo con doble sentido que, independientemente de la relación del significante con el significado (función de significación) y de la relación del signo con su referente (función de designación), añade otro sentido al sentido manifiesto.⁴⁸

El concepto restrictivo, que parte de un sentido literal, es el que obliga al esfuerzo de un trabajo posterior de interpretación, con lo que se provoca un «efecto» en la persona que interpreta algo, ya que debe tener una lectura diferente sobre una misma cosa.

El símbolo tiene la particularidad de poseer dos sentidos, uno literal y otro alegórico. Ahora bien, comprender significa apropiarse del sentido del símbolo; pero, ¿cuál de ellos? Para interpretar realmente es necesario apropiarse de los dos sentidos, ya que el sentido segundo o alegórico está ligado al primero en tanto se oculta en él y solamente se devela a través de la interpretación.⁴⁹

La metáfora, explica Jean Le Galliot, se da como una relación de equivalencia entre dos sustancias (x es y) Por su parte, Roman Jakobson anota en *Ensayos de lingüística general*, que la metáfora corresponde al eje paradigmático, que se sustenta por medio de la selección. Se tiene una gran gama de elementos comunes entre sí, por analogía u oposición, que se pueden escoger para, posteriormente, lograr relacionarlos en el eje sintagmático, el cual, corresponde a la combinación y la contigüidad (metonimia). La equivalencia entre ambos ejes es el fundamento de la función poética.⁵⁰

⁴⁸ Jean Le Galliot. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, pág. 83

⁴⁹ Mario Ure. *Op. cit.*, pág. 36-37

⁵⁰ Roman Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. "Función poética"

Así, en cada palabra, por el sólo efecto de la actitud poética, realiza las metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja de fósforos.⁵¹

Helena Beristáin señala que existen dos tipos de metáfora:⁵²

- 1) La metáfora "en presencia" ("*in prasentia*") en la que se hacen explícitos los términos que se comparan y, con ello, las aproximaciones más insólitas, creando similitudes a partir de lo desemejante
- 2) La metáfora "en ausencia" ("*in absentia*"), que no está a medio camino, es decir, entre la comparación y la metáfora, y que, según la tradición, constituye la verdadera metáfora.

En el último caso, la metáfora observa una relación natural entre los elementos que se suplen. Por ello, no hay necesidad de ubicarlos en calidad comparativa, al mencionar uno, el otro se encuentra ahí por derecho. Así es como el poeta concibe formas alucinantes, sin tener la necesidad de verificarlas más tarde.

Paul Ricoeur también comprende a la metáfora a partir de dos formas, las llamadas «metáforas de sustitución», las cuales se pueden traducir para mostrar sus respectivas equivalencias léxicas y las «metáforas de tensión», que no son traducibles al crear ellas mismas su propio sentido. Si bien, señala Ricoeur, también pueden ser parafraseadas, su sentido es inagotable e innovador. Así, las metáforas al interior de un discurso no sólo cumplen una función meramente estética, sino que ofrecen información nueva sobre la realidad.⁵³

⁵¹ Jean-Paul Sartre. *¿Qué es la literatura?*, pág. 51

⁵² Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, pág. 315

⁵³ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, pág. 65

El símbolo "implica" una relación de equivalencia entre dos sustancias que nunca hace explícita. La metáfora, por el contrario, sí establece esa noción de equivalencia por lo que cobra un valor en sí misma. El símbolo logra ese valor a partir de su repetición, ya que sólo un uso reiterativo le permite decir algo diferente de lo que dice y confirmar ese decir, lo que constituye el indicio y la garantía de una emergencia del inconsciente y es, en este punto, en el que su carácter difuso aumenta.

El desciframiento de los símbolos de la imaginación poética contribuye a hacer fructuoso un modo singular de la lectura de los textos. Jean Le Galliot señala que no hay símbolo sin lenguaje, ya que es de éste que derivan, pero el «sentido» del símbolo se ubica en un «prelenguaje» que es como el «discurso del deseo», es decir, un lenguaje que todavía no es formulado.

Para Galliot, la semiología comprende la idea de símbolo desde una perspectiva restringida, al definirlo como un «signo», cuyo sentido deberá ser aprehendido en una red diferencial conforme a un sistema de oposiciones. El símbolo es uno de los elementos del sistema signifiante que sostiene dentro de sí mismo una coherencia, así como su unidad estructural. Por otro lado, la teoría de la interpretación, dice el autor, implica una concepción psicoanalítica amplia sobre el mismo término, al comprenderlo como lo que se traduce de una dinámica expresiva que tiene su fuente en otra parte "la psique" y que transgrede las categorías habituales de la conciencia cognitiva, así como reflexiva.⁵⁴

Paul Ricoeur explica en *Teoría de la Interpretación* la diferencia entre metáfora y símbolo, a partir de la «Teoría de la metáfora», con lo cual pretende comprender el funcionamiento de la Significación de las obras literarias, un funcionamiento que se presenta de manera distinta

⁵⁴ Jean Le Galliot. *Ibidem*, pág. 89

cuando se trata de un texto científico, en el que la interpretación se inclina hacia el sentido literal.

Ricoeur parte del entendido de que las obras literarias tienen un excedente de sentido y se pregunta si dicho excedente debe visualizarse dentro del proceso cognoscitivo o se trata de un factor externo, meramente emocional. La obra literaria, se sabe, evidencia un discurso en el que se vincula un sentido explícito junto con otro implícito. Algunos teóricos han llamado a esa distinción el proceso de denotación y connotación, respectivamente, o bien, el llamado sentido literal y sentido figurativo que componen la construcción metafórica básica.

Podemos decir que lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria, y donde ambas significaciones caen dentro del campo semántico. Y la literatura en ese uso del discurso en donde varias cosas son significadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad.⁵⁵

¿Cuál es la función de figuras como las metáforas y los símbolos? Si bien se habla de llenar una laguna semántica o de hacer de un discurso un acto placentero al disfrutar de una especie de ornamentación en la construcción discursiva, también las interpretaciones necesarias sobre dicha figuras requieren de una interpretación literal que se destruye en una contradicción significativa. Así, Ricoeur llama a la metáfora una «impertinencia semántica» y explica que Shakespeare, al imaginar al tiempo como un pordiosero, realmente enseña a ver al tiempo como un pordiosero, pues logra hacer partícipes figuras que, anteriores a dicha construcción, parecerían de lo más distantes.

Muchos campos de investigación recurren al estudio de los símbolos con intencionalidades diferentes, como es el caso del psicoanálisis, la poética, la historia de las religiones, entre otras, con lo cual, su definición se vuelve más complicada. Ricoeur señala que se puede

⁵⁵ Paul Ricoeur. *Op.cit.*, pág. 60

partir de la doble estructura que compone toda representación simbólica para entender su diferencia con las metáforas, construidas también por una doblitud, pero asumida de forma diferente.

Símbolo	Dimensión lingüística	Estructura en términos de sentido y significación
	Dimensión no lingüística	El símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa

La significación simbólica en sus dos dimensiones, únicamente es posible a través de la significación primaria, con la cual, se puede llegar a la secundaria pues, según Ricoeur, el símbolo sólo da origen al pensamiento si primero da origen al habla. Es en la dimensión lingüística a partir de la cual se puede apreciar el excedente de sentido y, por tanto, el lado no semántico de los signos que componen al símbolo.

A diferencia de la metáfora, la cual se asume al interior de la palabra (*logos*), el símbolo se encuentra en una línea divisoria entre la vida y la palabra (*bios* y *logos*). El símbolo emerge de un universo sagrado, en el que la vida se encuentra en todos lados, señala Ricoeur. Así, mientras la metáfora es parte de una inmersión libre del discurso, el símbolo corresponde a una triple correspondencia entre el cuerpo, las cosas y el cosmos. A partir de dicho entendimiento pre-lingüístico es posible, así como necesaria, la interpretación de la estructura simbólica, pues sin ello no se podría reconocer su función, el de un poder generado que pide ser llevado en símbolos al lenguaje.

El poder de los impulsos que persiguen nuestras fantasías, el de formas imaginarias de ser que encienden la palabra poética, y el de ese enorme y poderosísimo algo que nos amenaza siempre que nos sentimos carentes de amor: en todos estos registros y tal vez igualmente en

otros, la dialéctica entre el poder y la forma toma lugar, lo cual asegura que el lenguaje solamente capture la espuma que asoma a la superficie de la vida.⁵⁶

Al unir las concepciones bidimensionales que componen, tanto a la metáfora como al símbolo, es posible comprender el mundo propio creado por la poesía. La suspensión de la función referencial afecta al lenguaje ordinario para lograr una referencia en otro plano. Si bien el sentido literal debe ser abandonado en ese segundo grado, la redescrición de la realidad que se hace posible a partir de dicho desplome literal, hace de la ficción su más absoluto goce.

Ricoeur señala que el lenguaje poético está encargado no de decir cómo es que son las cosas, sino qué es lo que parecen. Así, afirma el autor, para explicar la distinción entre símbolo y metáfora sólo hay algo que decir y es que "Por un lado, hay más en la metáfora que en el símbolo; y por otro, hay más en el símbolo que en la metáfora" ⁵⁷

La primera aseveración se hace, precisamente, porque la metáfora implica al lenguaje y a la semántica implícita en el símbolo, originando una correspondencia entre los elementos que la componen; la segunda, porque mientras la metáfora se queda en un procedimiento lingüístico, el símbolo recurre a su anclaje bidimensional para poder comprenderse como tal, siendo así necesaria su parte semántica para concebir la no semántica y ser, ésta última, la causante de los poderes de apropiación más recónditos en los individuos. Por ello, a veces resulta que explicar un símbolo es en realidad reducir su poder efectivo ya que no son un discurso de la realidad, sino una experiencia manifestada por medios no intelectuales.

⁵⁶ *Ibidem*, pág.76

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 81

2.3. La apropiación de las letras

Michael Foucault ha escrito que una teoría del sujeto debe ser sobre todo una teoría de los juegos de verdad a través de los cuales se da a pensar el propio ser cuando reflexiona sobre sí mismo y se constituye como una experiencia del sí. Foucault se refiere al «afuera» como un no-lugar donde la palabra literaria se desarrolla a sí misma en un espacio de neutralidad, lo cual implica que no hay límites, ni tiempo, ya que se aleja de la espacialidad clásica y cerrada, propia de la representación.

En *lenguaje y literatura* Foucault señala que se debe entender la distinción entre lenguaje, obra y literatura. El «lenguaje», explica, es un sistema transparente en el que se procura que cuando hablamos se nos entienda, con lo cual, representa todas las “hablas” acumuladas a través de la historia, así como el “sistema” que de forma general las rige. Por otra parte, la «obra» se encuentra en el interior del lenguaje para construir un espacio propio y que hace posible que la transparencia del lenguaje se vuelva espesa. Finalmente, explica que la «literatura» no es exactamente ni obra ni lenguaje sino un tercer término que pasa por los dos anteriores y que construye un vértice triangular, con lo que crea un espacio en blanco, que implica algo que está por decir y que se convertirá en lenguaje.⁵⁸

Para este pensador, la literatura se trata de un lenguaje alejado de su propia interioridad, con lo que se pone “fuera de sí mismo”, en el que el sujeto que habla de literatura y de quien se habla en la literatura, está ausente. Un Yo que finca su existencia en el “Yo hablo” como contrapeso a la posición filosófica del “Yo pienso” (*Cogito* Cartesiano), vuelve a reflexionar, según Foucault, sobre el ser del lenguaje. “Este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra el pensamiento del afuera”⁵⁹

⁵⁸ Michael Foucault. *Lenguaje y literatura*, págs. 64-66

⁵⁹ Michael Foucault *El pensamiento del afuera*, pág. 17

Para Foucault, ser atraído implica la experimentación del pensamiento del afuera, bajo el hecho de que el sujeto está, irremediamente, en el afuera del afuera. Sin embargo, se trata de un no-lugar que está ahí, abierto y brillante, pero sin poder acceder a él. Con ello, pareciera que la contemplación de esa abertura, es el ofrecimiento de dicha atracción. Así, señala el autor, para poder ser atraído, el hombre necesita ser «negligente» y no conceder ninguna importancia a lo que está haciendo, para dejarse cautivar por la atracción, así como por la incertidumbre.

De esa manera es como volvemos a la idea del título de este apartado, la literatura es un canto de sirenas que atrae y ante el cual se debe tener un alto grado de negligencia para aceptar la seducción de la palabra o, como diría Foucault, del lenguaje alejado de sí, un pensamiento que está afuera y que es, precisamente, su condición de exterioridad la que lo hace tan atrayente para el individuo.

En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma –menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado- que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, lo desaparece de su derecho inmediato de decir *Yo* y alza contra su discurso una palabra que es indisolublemente eco y denegación.⁶⁰

La atracción se da como un compañero oculto que se vuelve uno mismo, una presencia que se encuentra alrededor del sujeto y, al mismo tiempo, se le mantiene a distancia, es decir “Se es atraído por una lejanía inaccesible”. Se trata de una atracción que puede absorbernos por completo hasta llegar a la confusión sin límites pero, a la vez, por ciertos momentos, pareciera que no es nada mala la idea de quedarse en ella.

Cada uno es iniciado en un hábito que resulta fundamental para la conciencia de sí y para la interrogación que culmina en la síntesis del Yo: es la práctica de la apropiación individual de

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 64

los enunciados significativos a través de la lectura, y de su asociación indirecta a través de la escritura, con lo que se logra hacer propio, lo que antes era extraño.

Apropiación significa captar el sentido del texto y su referencia al mundo. Comprender es apropiarse o recibir el mundo que se me abre, en el cual puedo realizar el sentido de mi propia existencia.⁶¹

Al enfrentar la escritura existe una nueva facultad de raciocinio: el pensar. Se reflexiona sobre el mundo de las ideas. "Agrega algo al espíritu placentero pero alienado que debía todo a la experiencia sensorial." ⁶² Por tanto, surge un Yo reflexivo, conformando una autoconciencia, a la que Foucault denomina "Artes de la conciencia". A través de la escritura se hace presente un tipo de análisis desde el punto de vista lógico, sintáctico y estilístico. Al mismo tiempo, ocasiona una especie de impulso hacia la introspección y el análisis detallado de los estados interiores de la psique que son constitutivos del sujeto, ya que permiten una participación social en esa interioridad

En el discurso se realiza todo un sistema de evidencias y significaciones percibidas (Formaciones metafóricas preconstruidas, que producen la evidencia del sujeto a través de una serie de operaciones de sustitución). Con todo esto se produce una profunda transformación en los ámbitos de experiencia del sujeto. Se ha llamado a esa operación de contigüidad en la formación discursiva y la sustitución metafórica "el carácter natural del sentido" por las que cada uno "sabe" que ciertas cosas "son". También hay formaciones discursivas que dominan: Cuestión que conforma una unidad imaginaria del Yo.⁶³

Para una correcta apreciación de la realidad del lenguaje, dice Ricoeur, es necesario recobrar el papel fundamental que ocupa el discurso en el lenguaje, puesto que el lenguaje se da

⁶¹ Paul Ricoeur. *Op. cit.*, pág. 103

⁶² Sergio Pérez Cortés. "La escritura y la experiencia del sí" en *Crítica del sujeto*, pág 123

⁶³ *Ibidem*, pág. 127

como discurso: "el discurso es el acontecimiento del lenguaje". Según Ricoeur, se le ha prestado oídos a la estructura del lenguaje y no a su mensaje o contenido (Sentido).⁶⁴

Para Foucault, la literatura es polisémica no como un lenguaje que emana varias significaciones y por las cuales es ambiguo, sino porque para decir mucho o nada, tiene que recurrir a varios «sedimentos semiológicos», de los cuáles, asevera, se deben tomar en cuenta por lo menos cuatro, que permitan comprender cómo es significada la literatura.⁶⁵

1) Región significativa de la literatura: En este sedimento se trataría de establecer cuál es el sistema de signos que funciona en una cultura determinada, con lo que cabe la pregunta: ¿dónde se sitúa el mundo de los signos de una sociedad? La respuesta a ello, es un entorno en el que lo religioso, lo social, lo económico y demás, logran significar la literatura de cierta forma, al situarla en un contexto donde los signos que la componen (dado que la literatura es principalmente lengua) conforman dicho universo conceptual, el cual, va dando primacía a ciertas "estructuras culturales", cuya construcción depende de la época en la que se sitúen.

2) Análisis del signo verbal: Aquí habría que tomar en cuenta un aspecto semiológico, pero desde el lado lingüístico, es decir, al interior de la propia obra, al entender las elecciones que se han hecho para estructurar un texto de tal o cual manera.

3) Escritura: Son los signos utilizados por la literatura para significarse a sí misma, lo que lo hace ser un acto-ritual creador de signos que se encuentran fuera de una comunicación inmediata. Utiliza los «signos de la escritura» con sus propias reglas y la profundidad de las estructuras lingüísticas a la que dicho acto de entrega conlleva y que hacen de lo común, relatos literarios.

⁶⁴ Mariano Ure. *Op. cit.*, pág. 38

⁶⁵ Michael Foucault. *Lenguaje y literatura*, pág. 90-93

4) Implicación o autoimplicación: Son los signos por los que una obra se designa en el interior de sí misma y se re-presenta bajo cierta forma, ya sea a través de la obra o de la imbricación de los personajes al interior del relato.

Foucault habla de estos sedimentos semiológicos como aspectos que no se toman en cuenta al hablar de obras literarias, ya que muchas veces éstas son consideradas como «hechos brutos» del lenguaje, sin entrever el uso particular de significantes que se hunden en signos que aún no son signos verbales y que los vuelve mucho más complejos, sumamente espesos y con la capacidad de generar la polisemia descrita anteriormente.

2.4. El arte de narrar

Para algunos autores el encuentro con el lenguaje se presenta de diversas maneras dependiendo de la forma en que éste se maneje al conformar un discurso. Así, para Foucault, la entrega del ser se suscita de manera distinta en la «oralidad» que en la «escritura». De la misma forma, para otros autores, es la encarnación del género en cuestión el encargado de trazar las implicaciones del que escribe, quien, a su vez, definirá un rol fundamental en el lector.

Para Jean-Paul Sartre, el escritor tiene una responsabilidad social desde el momento en que la literatura también tiene una función social que, según el autor, se ha ido perdiendo con el tiempo. Si bien Sartre habla de la necesidad de una escritura literaria que se encargue de rescatar y denunciar las voces de los sectores sociales a quien nadie escucha, también ofrece una serie de argumentos para explicar qué es la literatura, los cuales logran rebasar los ideales del político comprometido, para insertarse en los principios fundamentales de toda obra literaria y poética, en el sentido del lenguaje.

Para Sartre es imprescindible que la literatura cambie la condición social del hombre, con lo cual, entraría de lleno la responsabilidad denunciatoria del escritor a través de las temáticas a tratar. Sin embargo, también cree que la literatura debe cambiar la concepción que el hombre tiene de sí mismo, con lo cual, las temáticas a esbozar pueden ser de cualquier tipo pero, el lenguaje con el cual dichas formas existen, implicaría la participación de un sujeto capaz de mutarse y de comprenderse bajo otros parámetros de razonamiento.

A partir de estas reflexiones, se comprende la necesidad de que la literatura no tenga fronteras geográficas, la lucha por nuevas formas de constitución en torno al lenguaje es una tarea narrativa general que no corresponde a un solo tipo de lengua, nación o trama. Poner etiquetas nacionales a los libros resulta útil para el librero, pero no para el aprendizaje de las formas e inserciones literarias, mucho menos poéticas, si se entiende por ello, no la construcción propia del género de la poesía, sino la opacidad y el ritmo narrativo de cualquier lenguaje cansado de lo ordinario y deseoso de experimentar nuevos ámbitos de acción.

El respeto que se testimonia a un escritor recuerda extrañamente el que se le atribuye a las damas caritativas y los agentes del gobierno. Un personaje me decía un día de Dullin: "Es un bien nacional". Esto no me ha hecho reír; tengo miedo de que se busque hoy, mediante una maniobra sutil, la transformación de los escritores y los artistas en bienes nacionales.⁶⁶

Para Sartre, resulta una cuestión decadente el que se diga de las obras literarias que son "Importantes" al tiempo que la emoción, sensación de placidez y hermosura de un texto poético salga sobrando. La gente está pendiente de la influencia y posibilidad de posteridad de las obras creadas y se alejan cada vez más de su valor estético en tanto la interconexión lograda con lo escrito. Pareciera una obviedad hablar de los afectos y alucinaciones causados por un libro, cuando dicho alcance es fundamental para reconocer el cambio interior del sujeto.

⁶⁶ Jean-Paul Sartre. *Op. cit.*, pág. 27

Decir las cosas de cierta manera es lo que hace del escritor un ser que se encuentra preñado del estilo, para con ello, darle valor a su prosa y ser testigo miope de su propia interioridad. De la misma forma, cuando se lee, ya se tiene una idea de lo que se va a encontrar. La ilusión de verificar o desmentir los textos, hace de la lectura un objeto atrayente como ya se señalaba anteriormente, pues ésta “se compone de una multitud de hipótesis, de sueños, de despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen” ⁶⁷

La operación comunicativa que surge entre el escritor y el lector es completamente dialéctica. El escritor apela a la libertad creadora del lector para realizar la obra y, al mismo tiempo, requiere un llamamiento constante para ampliar su libertad como generador de ideas. Sartre señala que mientras más se experimenta la libertad (tanto del escritor como del lector) más se reconoce la del otro y se exige en igualdad de términos.

Quando disfruto de un paisaje, se muy bien que no soy yo quien lo ha creado, pero se también que, sin mi, las relaciones que se establecen ante mis ojos entre los árboles, los follajes, la tierra y la hierba no existiría en modo alguno.⁶⁸

Mnemosyne es la entidad griega conocida como la «rememoradora». Así, siendo el recuerdo el elemento que le otorga a la novela la musicalidad propia de la narración épica, Mnemosyne se convierte por excelencia en una musa de lo épico. El narrador, es el encargado de producir esa armonía épica, ya que el recuerdo de sus historias y aventuras logran salir de su memoria personal, para convertirse en experiencias que se transmiten generación tras generación, haciendo una especie de sonidos cadenciosos que, a manera de red, entrelazan las historias.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 69

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 77

Walter Benjamín habla, a propósito del escritor ruso Nicolai Lesskow (1831-1895), con gran nostalgia de la figura cada vez más evaporizada del narrador y del cambio en sus funciones al pasar de la oralidad a la escritura. Si bien Benjamín equipara la figura del narrador al del autor de las historias, dado que está hablando de un narrador directo que charla con audacia de sus encuentros y desventuras, es importante insistir en la separación entre quien escribe una obra y el narrador que se sustenta al interior del relato, siendo éste último el que nos compete analizar, aún cuando las apariencias nos ilusionen con la representación corporal, más o menos cercana, del escritor u orador.

A pesar de la anterior advertencia, el arte de narrar sigue teniendo una serie de características que, más allá de promover la identificación con las voces narrativas que componen el relato, tiene una razón de existir y prevalecer por sí mismo. Así, Walter Benjamín señala que al narrador se le percibe con plenitud a través de la distancia ya que éste, al narrar en interacción directa con los oyentes, presenta la facultad de intercambiar experiencias, así como una corporeidad plena al encarnar en un mismo tiempo la oralidad y la escritura.

El mensaje o sentido del discurso nos dice algo sobre el mundo (puesto que a él se refiere) y algo sobre nosotros mismos. Al comprender ya sea un texto (fijación del discurso) o una situación, establecemos una relación con el ser y descubrimos un nuevo modo de orientarnos en el mundo. La comprensión modifica existencialmente al intérprete abriéndole un mundo que puede ser habitado por él y donde puede desarrollar sus propias posibilidades de existencia.⁶⁹

Algunas veces se cree que las narraciones que pueden decir más cosas son aquellas que han sido construidas a través de las experiencias o imaginarios del hombre de mundo, un ser que se adjudica la idea de lugares remotos y maravillosos que vienen al encuentro de lecturas en busca de lo nuevo y la fascinación de la lejanía. Para dicha imagen, Benjamín propone la figura del viajero (marino mercante), con el que se percibe al narrador como

⁶⁹ Mariano Ure. *Op.cit.*, pág. 40-41

alguien que viene de lejos. Sin embargo, señala, también existe la figura local (campesino sedentario), quien no propone una visión de saltimbanqui al no abandonar la tierra de origen, pero que conoce perfectamente sus tradiciones e historias, juega con ellas y las transforma en imaginarios complejos, llenos de saberes nuevos. Lo ideal es cuando llega a darse una compenetración entre ambas figuras, con lo que es posible reconocer los viajes físicos e interiores propuestos por cada narrador.

Para Walter Benjamín existe una decadencia en el arte de narrar al estar en declive la cotización de la experiencia. En tono amargo anuncia la extinción de la sabiduría,⁷⁰ ya que al ser los consejos el principal objetivo del narrar, la capacidad de poder ofrecerlos, tras una vida impregnada de enseñanzas, se ha vuelto prácticamente nula. Para Benjamín, la narrativa es la forma artesanal de la comunicación y muestra su decadencia al estar en pos de la información inmediata, sin entrever lo que ocurre con la vida del comunicante para recuperarlo y, como narrador, dejar su huella. Tal como sucede con toda artesanía, el creador deja parte de sí en lo que construye. Si lo narrado se ha hecho con la premura de la información que acontece, dicho cuidado ante la obra se desvanece.

Benjamín puntualiza lo anterior a través del que considera el primer narrador de los griegos «Herodoto», quien en el capítulo 14 de su libro titulado *Historias*, narra un relato a partir del personaje de Psamenito, rey de los egipcios, derrotado por el rey Persa Cambises. Después de que Psamenito ha perdido su reino, debe ver desfilar, como un acto de humillación, a toda su familia como si fueran criados, así como a la marcha triunfal de los persas. El rey egipcio presencia el evento sin inmutación alguna, pero cuando pasa frente de sí su criado, un hombre pobre y viejo, no puede evitar expresar la más profunda pena.

⁷⁰ Walter Benjamín. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, pág. 115

Benjamín se pregunta, citando las reflexiones de Montaigne sobre la misma historia ¿Por qué el rey sólo comienza a lamentarse al ver desfilar ante él a su criado? Con lo que ofrece varias hipótesis para responder a ello: Porque estando tan saturado de pena, sólo requería el más mínimo agregado para derribar las presas que la contenía. Otra más decía que no era el destino de los personajes de la realeza lo que le conmovía al rey, por ser el suyo propio, o bien, que mucho de lo que nos conmueve en el escenario nos conmueve en la vida; para el rey este criado no es más que un actor. Otra posibilidad podría ser que el gran dolor se acumula y sólo irrumpe al relajarnos: La visión de ese criado significó la relajación. Y así se podrían formular varias hipótesis más, pero lo importante es comprender el efecto de dicho relato en el lector.⁷¹

En tanto la información es nueva, es posible que ésta cobre su recompensa a partir del instante en que se manifiesta y, por tanto, debe entregarse totalmente a él. Benjamín señala que Herodoto no explica nada, la sorpresa y el grado de reflexión que provoca la historia tiene que ser justificada por el lector, con lo cual, hay una mayor posibilidad de que lo narrado se quede en la memoria del oyente.

Nicolai Lesskow tiene para Benjamín esa cualidad, la de ser un maestro de la precisión más no de la imposición de contextos psicológicos. A partir de ello, el lector puede llegar a interpretar bajo su propio entendimiento. Así, la narración alcanza una amplitud de vibración de la cual carece la información por sí sola.

La memoria en estos casos se da como una musa de la narración, ya que se encuentra dispersa entre varios acontecimientos. Para Benjamín, el lector de novelas busca personas en las que pueda efectuar "El sentido de la vida" y, por tanto, debe de tener la certeza de asistir a su muerte, aunque ésta sea figurada, al entrever que hay un fin en la novela.

⁷¹ *Ibidem*, 118

La novela tiene la facultad de presentar destinos ajenos, cuya fuerza de las llamas que los consumen, dice Benjamín, transfieren el calor que jamás se obtendrá del propio. "Lo que atrae al lector de la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee." ⁷²

Es lo que Sartre llama «alegría estética», con la cual se hacen parte del sujeto experiencias que no le corresponden de manera directa, pero que le ofrecen la posibilidad de disfrutarlas cual si él mismo encarnara los personajes y escenarios que se le proponen.

La alegría estética procede a ese nivel de la conciencia en la que yo trato de recuperar e interiorizar lo que es el no-yo por excelencia, ya que transforma lo dado en imperativo hecho en valor: el mundo es mi tarea, es decir, que la función esencial y libremente consentida de mi libertad es hacer del ser, en un movimiento incondicionado, el objeto único y absoluto del universo.⁷³

Para Sartre, la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. Hay una quiebra de las formas estético-verbales y, por tanto, de las disposiciones que estructuran al mundo. El escritor llama a las libertades creadores del lector y, de la misma forma, los lectores exigen obras cada vez más abiertas a los escritores. Si éstos ya han ocasionado una revolución mental en los individuos, la marcha atrás es castigada con el silencio o se hace necesaria la búsqueda de otras formas de consuelo.

Como señala Foucault, la literatura no sólo dice lo que quiere decir a través de las historias que cuenta, sino que dice lo que es la literatura, todo ello en una unidad a través de lo que denomina un "lenguaje desdoblado" que, ante la desaparición de la retórica, tiene la labor de hacer emerger lo que antes era considerado la belleza del lenguaje. ⁷⁴ Así, dicho lenguaje, presenta una condición doble, al provocar el encuentro frente a frente de la obra y la

⁷² *Ibidem*, pág.127

⁷³ *Ibidem*, pág. 83

⁷⁴ Michael Foucault. *Op. cit.*, pág. 72

literatura, a pesar de que lo hagan sin reconocerse, conforme a un lenguaje que cuenta algo y que, a través de ese algo, es que habla sobre las implicaciones de lo que es el «ser de la literatura».

Al igual que el símbolo, la literatura depende de dos estructuras para su configuración que se encuentran en una permanente tensión. Así, requiere de un lenguaje primario que acerca la noción de literatura a algo explícito y entendible (positivo), lo cual hace posible la escritura; y un lenguaje segundo, que se da en el acto de escribir, en el cual se conforman redes de significación sumamente imprecisas y que hacen de éste un lenguaje neutral, necesitado del primer lenguaje para lograr un efecto de significación.

Para Foucault, ciertas aproximaciones a la crítica literaria se pueden dar mediante el discurso de los dobles, a través del análisis de las distancias y las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje. En este ámbito, se pueden descubrir todas las transformaciones que surgen a partir de la pluralidad evocada por una obra, con lo que el análisis de “las identidades” es posible, a través de los diversos sentidos propuestos por la gama de figuras descritas al interior de la obra.

Es necesario, entonces, comprender las implicaciones de un verdadero diálogo con las obras literarias, en las que éste se presenta conforme a una doble perspectiva. Un diálogo del sujeto con lo escrito a manera de locutor e interlocutor y un diálogo consigo mismo, lo que ocasiona la formación de una dimensión doble ante el mundo y la intimidad del sujeto. La reflexión sobre la conciencia propia que, a través del diálogo, es posible compartir con los demás.

A través de los relatos que se presentan en la literatura, no sólo se evocan historias, sino que se hace patente toda una situación comunicativa, a través del narrador y del narratario. Ya antes se hablaba del diálogo entre autor y lector, así como del proceso comunicativo a

partir de la interacción de los actores inmersos en la acción. Al interior del relato, la situación comunicativa que se gesta dentro de la trama, da lugar a comprender los distintos procesos narrativos que conforman la significación de la obra.

María Isabel Filinich, en *La voz y la mirada*, señala que el hecho de que un narrador le cuente una historia a un narratario, implica la necesidad de articular un discurso. Al ser necesario hablar para poner en acción dicho discurso, necesariamente nos dirigimos a otro, aun cuando se trate de uno mismo y dicha acción necesite de un desdoblamiento del sujeto para comprenderse.

Entonces, el espacio de enunciación, explica Filinich, como terreno de exploración para las posibilidades de narrar que ofrece el lenguaje, concede la oportunidad de realizar diversas reflexiones al mismo tiempo, ocasionadas por la construcción del relato que, a su vez, logra su consistencia por las diversas inflexiones de la voz del narrador, tal es el caso al dilucidar:

- Interés mayor por las posibilidades del narrar: Distintas voces narrativas y estructuras textuales
- Las pasiones del Yo: Conformación ambigua y constante de la identidad
- El desinterés por los hechos que constituyen la historia: Interés por el cómo se constituyen
- La interiorización de lo narrado: Apropiación de la obra, de la literatura, del lenguaje
- La modificación de la distancia temporal entre el relato-discurso narrativo y la historia: Compenetración de un lenguaje en espacio y tiempo

Es necesario, por consiguiente, tomar en cuenta la voz narrativa (quién habla y a quién) y la perspectiva del relato (ángulo –visual o axiológico- a partir del cual los acontecimientos se

hacen presentes), para poder recuperar las implicaciones de las distintas situaciones narrativas que están dispuestas a formar parte del diálogo.

La recuperación de dichas situaciones narrativas permite a la teoría comprender algunos de los aspectos que logran que los individuos se puedan llegar a sentir tan cercanos a las obras que leen, a pesar de que ello se obtenga sin conocimiento de causa -llámese catarsis, alegría estética, canto de sirenas, atracción del afuera, intertextualidad- existe un quehacer instintivo del sujeto por crear y recuperar atmósferas, aparentemente alejadas de sí, que llega a considerar como propias y útiles, al realizar reflexiones sobre sí mismo (diálogo interno) y otras que se desea compartir con los demás (diálogo social).

Lograr la imbricación de ambos diálogos, es comprender que la identidad múltiple del sujeto se desenvuelve en un entorno también múltiple, pero con una capacidad comunicativa enorme que, incentivada al máximo, expande las posibilidades de apropiación, aprendizaje, humor y juega. Después de todo, nadie ha dicho que las sirenas no sean también divertidas.

CAPÍTULO TRES

LA IDENTIDAD PROTEICA EN *CAMBIO DE PIEL*

“El ser mexicano del siglo XX es ser contemporáneo de todos los hombres” plantea Carlos Fuentes -citando a Octavio Paz- en una entrevista realizada por Luis Harss. Si bien la ambigüedad anunciada al inicio de este trabajo como principio fundamental del concepto de identidad no ha tenido la intención de ser abocada a México, para colmo o ventura de quien escribe estas reflexiones ha llegado el momento de asumir el hecho de que, al cuestionar los principios rectores que normalmente se asumen como forjadores de la identidad, se está poniendo en duda al lugar de origen (geográfico) como esfera fundamental para cimentar dicho reconocimiento sobre uno mismo, lo cual, sin embargo, resulta un elemento inminente para todo aquel que ha surgido en algún punto del planeta, ya sea por destino supremo o mera coincidencia.

Así que *Cambio de piel* resulta un pretexto idóneo, a través del cual es posible evidenciar algunos de los puntos sobre el reconocimiento del sujeto y la apropiación del mundo novelístico explorados en los apartados anteriores, al tiempo que se hacen presentes los mecanismos internos de la novela para lograr explayar el tema de la identidad conforme al desarrollo de los personajes, a partir de los desdoblamientos narrativos que le dan forma.

Entender que una novela como *Cambio de piel* resulta, para esta lectora, un material plagado de erotismo y que, a partir de concebir las escenas de amor y deseo entre los personajes, fue posible descubrir que, al mismo tiempo, existía una búsqueda incesante del “Yo” a través de los “Otros”, para estructurar una forma narrativa alterna, así como una temática que aludía explícitamente a la confrontación de la identidad del sujeto, tiene que ser

el resultado del mero azar o de aceptar que se tiene un fuerte problema de identidad, el cual se busca comprender con todo tipo de material llegado a las manos.

Lo anterior, de ninguna manera representa un factor "grave" que afrontar, pero sí difícil de entender por completo. Así que la experimentación a través de una novela que se leyó conforme a otros fines, resulta de lo más entretenida al utilizarla como un ejemplo de lo que, me parece, sucede con todo material literario, siempre y cuando se esté en la disposición de ser mutado por el "Otro", en este caso, un libro.

La construcción de *Cambio de piel* ofrece múltiples alternativas para poder ser explicada a partir de un trabajo teórico. Los personajes principales de la novela intercambian sus lugares todo el tiempo y la voz del narrador se entromete abruptamente entre los diálogos. Les habla directamente a los personajes asumiendo la identidad global de todos ellos, mientras se define su participación en la historia. Me parece que, asombrosamente, resultó que la organización interna de la novela se prestaba encantadoramente para esbozar las reflexiones pertinentes sobre la literatura como un elemento de identidad. Un componente entre muchos otros, uno entre aquellos que gustan de las ficciones que se asumen desde un inicio como tales, un elemento que, sin darnos cuenta, se inserta en el ser para repensarnos y responder a muchos cuestionamientos que parecieran alejados de la condición humana, uno que nos hace imaginar, por lo menos por instantes, que nos reconocemos en los otros, en la invención de un otro que somos nosotros mismos. Así, *Cambio de piel* lleva a un México mágico y peligroso: al lugar del otro, aquel que nos despoja de la máscara.

La capacidad de percepción llega a ser más compleja cuando el objeto de la percepción, el "informador" se multiplica en imágenes heterogéneas, contradictorias; sin embargo, todas las imágenes se reúnen en la mira del mismo observador. La narrativa desplaza su centro, y la constante actividad perceptiva del sujeto que teje una red de suposiciones, que constituye mundos imaginarios, importa más que una certeza definitiva sobre el imaginario.⁷⁵

⁷⁵ María Isabel Filinich. *Op. cit.*, pág. 204

A través de *La región más transparente*, Carlos Fuentes buscaba una definición identitaria más cercana a lo que empezaba a ser el México en aquella época, justo cuando se pensaba que el país se encontraba en una especie de fijación temporal, incapaz de evolucionar hacia formas de autoconcepción más plurales. Sin embargo, en dicha obra, la búsqueda por concebir una forma de identidad más compleja, sigue siendo enfocada a una cuestión muy local, tal vez por estar concentrada en una etapa de conocimiento sobre el "ser mexicano", como ya había sido esbozado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

Como resultado de la búsqueda anterior, una obra como *Cambio de piel*, permite dar un salto importante al armar nociones identitarias a través de la mescolanza de historias, mitos, narraciones y todo tipo de empalmado conceptual que se forma sobre una búsqueda que, si bien tiene su origen en un lugar específico como México y patria natal de su autor, también se apodera de regiones distantes para lograr asumirse plenamente.

Fuentes hace moderno el nacionalismo identificándolo con esas vanguardias: en su lenguaje, Juárez y André Breton se dieron el abrazo en el Museo de Antropología. La historia de México sería teatro de la crueldad (de acuerdo, Artaud lo dijo), monólogo esquizofrénico, pesadilla de Apocalipsis y dioses volcánicos como fárrago surrealista. Sería cultura de lo absurdo, de los cósmico, de lo irracional, de lo cubista (Picasso es superado por las jícaras michoacanas). Sería happenings, living theatre ("misterios" de Semana Santa), universo camp, visión de Andy Warhol.⁷⁶

Una realidad novelística de esta naturaleza, probablemente esté más cercana a una disposición de lectura que incorpora dichos anclajes contextuales para la reflexión de su intersubjetividad. No hay que olvidar que una de las protagonistas de la novela anuncia que su generación ya ha nacido psicoanalizada. Así, yo creo que mi generación ya ha nacido cosmopolitizada y *Cambio de piel* permite una interpretación de la vida contemporánea, conforme a una modernidad tan rica como conflictiva. Ello no niega la trascendencia y apropiación de una literatura creada bajo otras perspectivas, cuyo valor estético y temático

⁷⁶ José Joaquín Blanco. *La paja en el ojo*, pág. 250

es parte de la conformación del sujeto. Sin embargo, las historias que parten discursivamente de una realidad intertextual, probablemente logran debatir acerca de la identidad del sujeto bajo mecanismos más tangibles y temáticamente más próximos a las discusiones de un individuo que ha nacido en el apogeo de lo fragmentado.

3.1. Estructura de la novela

Me parece necesario señalar que, entender cómo es que *Cambio de piel* está construida, no hace más sencillo el explicarla o asumir una única manera de leerla. Como muchas novelas de su época, la complejidad narrativa que le da forma es evidente, así como las discusiones en torno al lenguaje, la concepción estética de la literatura y su función social, forman parte del repertorio intelectual que la acompaña y que hace gala de un amplio conocimiento sobre cine, teatro, música y corrientes artísticas "alternativas" que se encontraban en boga. *Cambio de piel* es fruto de dichas discusiones filosóficas, políticas y artísticas. Se trata de una novela que, a través de representaciones, simulacros y alusiones de lo literario, logra crear una circularidad que embellece los lineamientos de la historia y da cabida a la interpretación de múltiples elementos, así como a la elucubración de diversas hipótesis sobre el devenir de los personajes y de la novela misma. Sin embargo, a pesar de tan alucinante desarrollo cíclico y proteico en la novela, se puede comenzar por decir que *Cambio de piel* se divide en tres partes:

Un primer momento lleva por título "Una fiesta imposible" (Pp. 9-26). La novela ocurre un Domingo de Ramos, el 11 de abril de 1965, cuando dos parejas que van rumbo a Veracruz se quedan atrapadas en un pueblo de paso, Cholula. Javier y Elizabeth, Franz e Isabel, visitan el templo azteca de Cholula, que es una pirámide sepultada, en vista de que se ha

predestinado el que no puedan salir de dicho lugar, aunque los cuatro personajes no sean conscientes de ello todavía.

A lo largo de la novela se sabe que Javier es un escritor frustrado de nacionalidad mexicana, pero una beca para publicar un libro, así como sus estudios, lo llevan a viajar a Estados Unidos. Su oficio de aventurero lo empuja más tarde a Europa y Sudamérica para, finalmente, regresar a México. En el *City College* de Nueva York conoce a Franz Jellinek, un arquitecto alemán que ha construido uno de los campos de concentración del nazismo y quien posteriormente se muda a México, donde vende autos para ganarse la vida. Elizabeth Jonas es una judía de Nueva York, esposa de Javier y amante de Franz, quien tuvo una niñez sórdida marcada por la herencia del holocausto. En su juventud, es "rescatada" por Javier para llenar su vida de pasión y sueños, siempre conforme a la prioridad de los ideales de Javier. Isabel es la más joven de los tres, proviene de una familia mexicana acomodada y es amante de Javier, a quien conoció cuando éste era su profesor de literatura en la Universidad.

Todos viajan en el mismo Volkswagen y son conscientes de sus relaciones de pareja, aunque no pueden evitar sentirse amedrentados por los otros. Así, desde un inicio, la novela está hecha en una serie progresiva de duplicaciones y desdoblamientos. Comienza con la entrada de los personajes a Cholula, alternado por el ingreso del conquistador Hernán Cortés a la misma ciudad hace más de cuatrocientos años. Un párrafo alude a la intromisión de esta mezcla de nacionalidades, fisonomías, historias y miedos; cuando en el párrafo siguiente se hace referencia al pueblo azteca ante el asombro y la desconfianza de los españoles colonizadores. Somos testigos de las estrategias y conveniencias que se tejen alrededor de personajes legendarios para lograr su imposición ante el otro o la mera sobrevivencia, tal vez, a costa de la propia identidad.

La noche en Cholula es callada y tensa, las fogatas se apagan. Una vieja desdentada penetra en el aposento de los españoles y aparta a Marina. Le ofrece escapar con vida de la venganza de Moctezuma y, además, le promete a su hijo en matrimonio. Todo está preparado para dar muerte a los Teúles. Marina agradece, pide a la vieja aguardar y llegar hasta Cortés. Revela lo que sabe.

Caminaron sin hablar, cansados, contagiados por la vida muerta de este pueblo, acentuada por el intento falso de bullicio que venía del altoparlante con su twist repetido una y otra vez, en honor de la señorita Lucila Hernández, en honor de la simpática Dolores Padilla, en honor de la bella Iris Alonso. (*C de P*, 16-17) *

Diversas historias aparecen en la narración a la par que la "modernidad" se relaciona con el "pasado", lo cual hace entrever, por algunos momentos, una dimensión alterna en la que Cholula se vuelve un lugar congelado en el tiempo, a través del cual, los mecanismos narrativos permiten una fusión alucinante entre diálogos comunes, en los que se empieza a percibir la relación de los personajes, y las sangrientas batallas aztecas por defender su territorio y honor.

También en esta primera parte hacen su aparición los *beatniks* cuya traducción al español sería la de algo parecido a unos "bohemos viajeros" y que en la novela representan a unos saltimbanquis alternativos ligados al *performance*, el *happening* y el *camp*, formas de expresión artística que se hacen aun más evidentes en la tercera parte de la novela. Se trata de seis personajes estafalarios que viajan en un viejo Lincoln convertible y que se hacen llamar los *Monks*, quienes desaparecerán luego de entrar a la segunda parte de la novela, para tener un papel decisivo en la confusión final de esta aventura.

Todo este juego y farsa es presentado por un narrador que se vuelve personaje durante la trama. Al parecer, se trata de alguien que conoce a todos los demás personajes y goza de charlar con algunos de ellos sobre épocas pasadas. Este narrador firma el enramado de ficciones albergadas en la novela como Freddy Lambert, pero también es víctima de una

* A partir de este momento se hará referencia a la novela *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, edición Punto de Lectura, como *C de P*, anexando el número de página

serie de complejidades ocasionadas por los personajes, los *Monks* y su propia identidad confusa y múltiple como escritor, narrador y personaje de la historia. Este otro miembro de la trama viaja por una carretera moderna en un autobús de lujo, mientras lee el periódico del día, reflexiona e ironiza sobre todos los demás.

El narrador termina de narrar una noche de septiembre en La Coupole y decide emplear el apostillado recurso del epígrafe... Terminado, el libro empieza. Imposible fiesta. Y el Narrador, como el personaje del corrido, para empezar a cantar pide permiso primero. (*C de P*, 9)

La segunda parte de la novela se llama "En cuerpo y alma" (Pp. 27-515). Aquí, es posible conocer lo que ha sido la vida de cada uno de los cuatro personajes principales. Sus historias cuando niños, de adolescentes, sus amores más recordados y los encuentros que tuvieron en el camino para, finalmente, terminar en México y de ahí en un pueblo como Cholula.

En este segundo momento, los personajes recuerdan sus vidas a través de las memorias familiares con sus padres, compañeros de escuela, hermanos, amores y demás. Javier narra su relación con su padre Raúl y su madre Ofelia, una figura impositiva y sofocante en su vida. Elizabeth habla de su pasado en los barrios de emigrantes pobres en Nueva York, también recuerda a sus padres Gerson y Becky, así como a su hermano Jake, muerto por unos adolescentes negros en Central Park. Arroja en todo momento su percepción de lo que fue la vida al lado Javier, así como de los viajes hechos por los dos a Grecia –Falaraki- y Argentina -Buenos Aires-. Ambos narran sus experiencias en México, la forma en que vivían este país y la manera en que les hizo ver cómo perdían parte de su identidad para entregarla a los anhelos del otro. La utilización de la pareja para una realización personal.

Isabel cuenta principalmente la forma en que conoció a Javier y cómo es que su generación ve las frustraciones de los que ya han pasado a otra etapa de sus vidas. Ella representa lo

que fueron Javier, Elizabeth y Franz en su juventud y ellos lo que, a grandes rasgos, le depara en un futuro a Isabel. Su desenvolvimiento ante la vida está lleno de arrebatos e ilusiones, juega a ser desenfadada y ella misma se sorprende con ello. Su historia no es tan importante como su presente. Por su parte, Franz, cuenta con culpa el haber construido un *ghetto* nazi en Therezin, alejado de sus ideales como estudiante de arquitectura. Platica diversas anécdotas que experimentó en compañía de su amigo Ulrich en el departamento que compartían como estudiantes en Checoslovaquia y recuerda con gran frustración y remordimiento cómo dejó morir a Hanna Werner, su amor de juventud, por salvar el pellejo ante los nazis.

En realidad, hasta este momento y a pesar de los enredos amorosos que disfrutaban los cuatro personajes, no hay una gran complejidad en la trama. Los recuerdos de los personajes son muchos y contienen una gran carga emocional, en la que la culpa aparece continuamente pero, simplemente, son cuatro personas que quieren llegar a la playa y que por razones de extravío tienen que pasar la noche en un lugar que no tenían contemplado y que les sirve de pretexto para enfrentar sus más recónditos fantasmas.

La tercera y última parte es nombrada "Visite nuestros subterráneos" (Pp. 517-627) En esta parte final cuya conexión con el inicio evidencia fundamentalmente el que se ha estado leyendo una farsa, vuelven a hacer su aparición los *beatniks*. Los seis extravagantes personajes asumen la identidad de Elizabeth, Franz y Javier para realizar una parodia de los mismos. La idea es teatralizar un juicio en el que los personajes de edad madura serán juzgados y completamente caricaturizados. En esta teatralización los tres personajes representados asumen sus culpas y revelan sus miedos e ilusiones perdidas, con lo que entran a una verdadera esfera de locura, llena de desplazamientos en torno a su identidad, los sueños y la farsa de la vida que se aferra a una realidad aparente y desbocada.

- Happening

En el ensayo titulado "Happenings: Un arte de radical yuxtaposición" Susan Sontag habla de un nuevo género de espectáculo que empezaba a verse en Nueva York, así como en otros lugares del mundo, en los que se hacía una mezcla entre emplazamientos de exposición artística y teatrales, de carácter esotérico. Tal vez ahora, bajo el influjo de los denominados *performance* o a través del arte-objeto e instalaciones que se pueden encontrar en diferentes museos que se dedican a la difusión de nuevas formas de expresión artística, el *happening* resultaría una forma más de hacer arte. Sin embargo, Susan Sontag escribe este ensayo en 1962, justo en la época en la que *Cambio de piel* estaba siendo ideada y cuando dichas aberraciones creativas comenzaban a apropiarse de los escenarios y a crear los propios.

Utilizar formas vanguardistas del teatro, la pintura, la música y demás para escribir una novela, resultaba de lo más experimental para un escritor como Carlos Fuentes. Incluso ahora, dichos ímpetus creativos son sumamente criticados, a mi parecer, por una generalidad que ha optado por dichas manifestaciones artísticas en desapego de las artes constitutivas y no como formas evolucionadas de éstas. Lo que me parece importante resaltar es que, si bien dichos recursos expresivos resultan, por sí mismos, mecanismos alternativos para expresar algo y replantear la magnitud estética en el lector; al interior de la novela y como fundamental en la estructura de la misma, también están ayudando a irrumpir los márgenes estéticos del lenguaje. No sólo porque implique la utilización de formas confusas para contar una historia o relatar la misma representación de un *happening*, sino porque hacen uso de un lector con una disposición distinta de lectura y negociación ante otra forma de narración (si es que quiere entender lo que está pasando) y, a la vez, se denuncia un uso utilitario del espectador-lector para lograr el efecto deseado.

En los *happenings* las personas aparecen frecuentemente como objetos; son encerrados en sacos de arpillera, en envolturas de papel ya preparadas, en mortajas o máscaras... Gran parte de la acción, violenta entre otras cosas, exige este uso de la persona como objeto material.⁷⁷

En la última parte de la novela, como ya se ha descrito, los seis *beatniks* hacen la representación de tres personajes de la historia y adoptan su identidad transformándola sin consideración alguna, con lo que no sólo se pone en juego lo que, hasta el momento, se nos ha dicho de los personajes, sino de las conformaciones narrativas que, como lectores, nos hemos planteado hasta entonces.

Empiezo a reír, dragona. No sé si los seis monjes están infectados por lo mismo que condenan. Te juro que ya no sé si sus desplantes teatrales son auténticos o si son caricatura de la vida que les atribuyen a ustedes. Sólo sé que las razones no son convincentes. Y que yo soy el Narrador y que puedo cambiar a mi gusto los destinos. Ellos avanzan hacia la puerta. Yo les cierro el paso con dramatismo, con desenfado. (*C de P*, 612)

En esta última parte de la novela se rompen los mecanismos narrativos e igualmente complejos utilizados en la primera y segunda parte de la novela, para entrar a un desfogue sin medida de recursos y rearmado de historias, que logran conformar la circularidad propia del relato y el sentido de la búsqueda identitaria de los personajes. Los monjes (*the Monks*) cambian y cuestionan sus diálogos, los escenarios son diversos y la representación se funde con la locura y la aparente realidad: Un teatro, un juego, una novela, algunos personajes que se creían personajes, un sueño, ¿qué es esto? resulta inminente preguntarse... Un *happening* literario. Otra forma de narrar la irrealidad para darle un sentido onírico y sumamente humano.

⁷⁷ Susan Sontang. "Happening: Un arte de radical yuxtaposición" en *Contra la interpretación*, pág. 314

El happening opera mediante la creación de un retículo asimétrico de sorpresas, sin cenit ni corolario... como su nombre sugiere los happenings juegan siempre en tiempo presente. Las mismas palabras, si las hay, son repetidas una y otra vez; el discurso queda repetido como un tartamudeo. Las mismas acciones, también, son reiteradamente repetidas a lo largo de un mismo happening... en ocasiones todo el happening adopta una forma circular o concluyendo con el mismo acto o gesto.⁷⁸

- Art Pop Literature

La literatura denominada *pop* implica la existencia de una novela fabricada, artificial, que participa de lo real pero que no es una reproducción. "Una novela que es «representativa» del mundo, pero con un objeto más de ese mundo. La impasibilidad del documento, la técnica del espejo quedan rechazadas." ⁷⁹ Se trata de un simulacro literario y narrativo que experimenta las formas y conceptos con los cuales se constituye como obra literaria y, a través de las cuales, transforma la percepción estética sobre ésta, así como la denominación entre el "buen" y "mal" gusto en torno a la esfera de la creación artística.

A través de las páginas de *Cambio de piel* se hace referencia a diversas figuras musicales, desde las consideradas magnificencias jazzísticas (Ella Fitzgerald, Charlie Parker) hasta los no menos honorables y representantes de la cultura *pop* en los sesenta como los *Beatles*, la cultura del comic, el caló citadino, etc. Así, la utilización de elementos instaurados en el ámbito de "la moda" tiene en la novela una participación constitutiva. El arte como forma de consumo es evidente al interior del relato y se utiliza para construir la realización final de la obra. Para el narrador, toda novela es una traición y un acto de mala fe pues, al parecer, la gente está muy contenta con lo que parece ser. La verdad se presenta como un principio anterior a la duda y a toda contaminación. Ahí es cuando la mentira literaria supuestamente

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 312-313

⁷⁹ Andrés O. Avellaneda. "Función de la complejidad en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes" en Homenaje a Carlos Fuentes. Helmy F. Giacomani (ed), pág. 453

traiciona a la verdad, cuando en realidad, ambas son parte de una misma moneda, al ser la verdad la alternativa más amenazante y la mentira la que se atreve a ponerla en duda cuando podría no hacerlo. Por ello es que los juegos con la cultura del consumo y los *mass media* irrumpen el considerado “buen gusto”, que al parecer debe acompañar toda novela crítica, para mostrar otras formas de construcción narrativa y poner en duda los cánones establecidos de lo estético.

¿A qué viene esa puñalada traspera de escribir un libro para decir que la única realidad que importa es falsa y se nos va a morir si no la protegemos con más mentiras, más apariencias y locas aspiraciones: con la desmesura de un libro? La verdad nos amenaza por los cuatro costados. No es la mentira el peligro; es la verdad la que espera adormecernos y contentarnos para volver a imponerse. (*C de P*, 578)

El lector tiene en sus manos una concepción novelística nueva. Se puede apreciar con destreza y hasta con deleite, todo un laberinto de voces, técnicas y recursos. Esta novela está animada por la capacidad proteica de un género abierto y cambiante, así como por la energía creativa de una escritura feraz, tal y como si se tuviera enfrente a un ilusionista de las letras, que deslumbra y encanta. Carlos Fuentes señaló en una entrevista con Emanuel Carballo, a propósito de *Cambio de piel*, que había tenido que enfrentar al español a un hecho evidente, el que las palabras que lo conformaban no correspondían al español múltiple que vivimos y que, por tanto, se había quedado atrás.

Como una maniobra de contrapeso a lo anterior, Fuentes señaló la necesidad de agarrarse a bofetadas con las palabras hasta destriparlas para realmente sacarles el jugo que sirviera para renovar el lenguaje, así como transformarlas continuamente para encontrar la expresión justa de la realidad. Tal vez por ello Elizabeth, la dragona, es nombrada y renombrada por Javier para mostrar la multiplicidad de su identidad y la renovación continua que le procura su gran imaginación, alimentada por el cine, los viajes, sus amores y lo que prefiere reconocer como parte de la realidad. Así, a esta gran inventora de sueños se le conoce como: Liz, Betele, Lisbeth, Lizzie. Betty, Liza... Ligeia.

Otro artilugio narrativo que se puede apreciar como parte de esta novela llena de plasticidad, pero alucinante en tanto a su complejidad e innovación novelística, es el uso del *camp*. Este tipo de expresión artística es descrito por Susan Sontang en "Notas sobre «camp»" como un modo que no es de sensibilidad natural y que convierte lo serio en frívolo, con lo que evidencia la flexibilidad del gusto en tanto a lo visual, emocional y moral respecto a una obra de arte. Se mueve entre el artificio y la exageración, "es esotérico; tiene algo de código privado, un símbolo de personalidad incluso entre otros círculos urbanos."⁸⁰

El cine, característicamente masivo y ligado a la cultura pop de los sesentas es el arte que sigue de modelo a la composición y a la definición del punto de vista del autor en la segunda parte de la novela. Se trata, desde luego, a un tipo de cine que obedeció a la sensibilidad "camp", muy en boga en los medios artísticos norteamericanos de estos años.⁸¹

Sontang señala que el *camp* es una forma de mirar el mundo. Es una manera distinta de percibir las cosas a la par que se tiene una actitud ante éstas, es decir, el mundo se mira de esa manera dado que la percepción estética que comprende dichas cosas es diferente. Asimismo, señala la escritora estadounidense, el arte *camp* es principalmente decorativo. Desde el punto de vista convencional y grave se trataría de un arte muy malo, pero al cambiar las reglas establecidas acerca de lo «bello», se vuelven grandes obras de arte.

Dicho concepto, como se puede apreciar, es lo que actualmente se considera *kitsch*^{*}, el cual es un término que surgió en Alemania y que en México se identifica como característico de los objetos que en épocas pasadas eran modernas y delicadas, pero que con el paso del

⁸⁰ Susan Sontang. "Notas sobre «camp»" en *Contra la interpretación*, pág. 323

⁸¹ Jorge Ruiz Basto. *De la modernidad y otras creencias*, pág. 56

* En el *Diccionario de términos de arte* Luis Monreal y R.G. Haggar describen el término *Kitsch* como: "Voz alemana que se aplica a las realizaciones de mal gusto que pretenden ser artísticas, por su realismo ramplón y su pretenciosa vulgaridad.", pág. 224. De la misma forma, María Dolores Arroyo Fernández en el *Diccionario de términos artísticos* señala que dicho término es un "sucedáneo de arte. Objeto o acontecimiento de mal gusto aunque con aspiraciones artísticas.", pág. 158

tiempo muestran su falsa constitución, exageración en las formas o resultan sumamente ridículas (simulación de oro, peluches, colores fuertes o pastel, etc) Sin embargo, lo *Kitsch* conforma toda una corriente artística a través de la música, novelas, pinturas y objetos. El hecho de que la cultura *pop* asuma y comercialice las nuevas formas de creación y las ubique inminentemente como parte de una industria cultural globalizada, no quiere decir que no sean propuestas formales en torno al arte. El "mal gusto" que se podría considerar como parte de lo *camp* o lo *Kitsch* ha sido, para muchos creadores, formas de evolución artística o complementos sumamente divertidos para expresar sus ideas en un mundo cuyas estructuras de comunicación e imaginario han cambiado abruptamente.

Analizar las formas que se consideran *camp* implica no reducir el valor de la obra únicamente a ello, pero sí descubrir el doble sentido ante el cual se pueden asumir las cosas. En este sentido, es posible considerar un significado que emana a partir de todos los elementos que constituyen la obra y, de la misma forma, tener una percepción de la misma en tanto mero artificio. Reconocer esta diferencia, permite tomar en cuenta la profundidad de una construcción artística, con todas las aportaciones estéticas y conceptuales a las que conlleva y, desde otra perspectiva, entender su valor bajo una óptica *camp* que, prácticamente, bloquea dicho contenido y acepta o aprecia un cierto tipo de vulgaridad en el manejo de dicho objeto en el contexto que se disponga.

No todo lo artísticamente reprobable es automáticamente *camp*, puede tratarse únicamente de una obra que es mediocre en sus pretensiones estéticas o creativas. De la misma forma, no todo lo *camp*, es artísticamente agradecido, existen obras muy malas, pero con claros indicios del *camp* que se pueden rescatar, así como asumir la belleza que proponen. En *Cambio de piel* se pueden reconocer elementos que corresponden a esta expresión artística, como los vestuarios de los *beatniks*, diversos objetos, escenarios y escenas que aparecen durante la novela. De la misma forma, todo el aspecto mítico con relación a las pirámides y cuya aportación simbólica es reconocida, también puede enmarcarse dentro de lo *camp*, al

ser, precisamente, las formas más exageradas de lo prehispánico las que tienen lugar en dicho contexto novelístico. Así, otra lectura podría considerar como un formulismo mítico aquellas figuras incuestionables en el imaginario indígena-mexicano-cosmopolita que, en algunas ocasiones, es llevado a la exageración.

En las novelas de Fuentes la mitología nacional es a los personajes lo que el Estado a los ciudadanos: una dominación despótica que no los considera como personas, sino como meros detalles serviles e impotentes de su enormidad exclusiva.⁸²

Y si como señala Susan Sontag, el *camp* es una seriedad que fracasa, en el caso de los elementos míticos insertados en *Cambio de piel* se podría llegar a esa interpretación, claro está, bajo una lupa crítica que se permita encontrar los clisés narrativos en la literatura no sólo de México, sino de gran parte de Latinoamérica, mucho más si corresponden a la época enmarcada como literatura nacionalista del siglo XIX*, así como algunos trabajos pertenecientes al *boom* latinoamericano. Por otro lado, las aportaciones al percibir esas concepciones míticas como símbolos de gran valor histórico o cósmico, también resultan parte de la misma obra, sólo que no excluyen la posibilidad de una lectura bajo la sensibilidad de lo *camp* a través de sus propios códigos conceptuales.

3.2. La representación del sujeto al interior de la novela

Los personajes principales de la novela pierden y refuerzan la idea de ellos mismos a través de los demás, saben que viven a costa de las ilusiones que han puesto en los Otros y, al

⁸² José Joaquín Blanco. *La paja en el ojo*, pág. 257

* Ignacio Díaz Ruiz en *El nacionalismo en la literatura latinoamericana* señala que a partir de la segunda década del siglo XIX se estructuró un momento literario en Latinoamérica que tenía como eje principal toda una serie de expresiones bañadas de americanidad que dibujaban la exigencia de conformar una identidad latinoamericana que llevaba, finalmente, al quehacer de una literatura de carácter nacional. Así, bajo una tendencia que apuntaba esencialmente a lo local, se mostraron signos de nacionalismo bajo diversas formas: temas, anécdotas, personajes, lenguaje, situaciones, preocupaciones, ambiente y demás. Mucho de ello como respuesta a ciertas situaciones políticas, geográficas y culturales que empujaron a reestructurar las nociones literarias hacia un sentimiento autonómico de lo regional.

mismo tiempo, reclaman la pérdida de su Yo al haber dedicado su vida a un proceso esperanzador en el que su identidad individual se ha ido consumiendo al entregarse por completo a esperanzas que, a la luz del tiempo, les parecen ajenas.

-¿Qué más he sido? –murmuraste-. ¿Crees que soy Elizabeth Jonas, la que conociste en Nueva York? ¿No ves que soy tú, tu representación, que ya no hablo ni pienso como Elizabeth Jonas, que soy y hablo y pienso en nombre tuyo, sin personalidad? (*C de P*, 455)

Se trata de individuos que provienen de distintas tradiciones, hablan diferentes lenguas, viven deterioros y desconciertos. Pierden la razón en la aventura y alimentan la ambición del lenguaje de dar forma al mundo. Todo ese despliegue permite representar el carácter dinámico y conflictivo de una modernidad trágica, marcada por el nazismo, la miseria y la violencia física y mental generada a raíz de esa tragedia histórica, cuestiones que no son ajenas a México y a toda Latinoamérica, pues ya somos parte real y dolorosa de dicha decadencia humana. Los personajes asumen que son hijos de la historia contemporánea, principalmente porque se trata del hombre encarnado a través de la pareja. Un sujeto que se busca a sí mismo entre fantasmas del pasado, las culpas acumuladas por el tiempo y que arrastra a su presente con posibilidad de redención, todo ello bajo la “promesa” de un renacimiento posible, algo que no se ve, pero que está por venir, una esperanza para su salvación y liberación final.

Elizabeth, es un símbolo de la fusión. Quiere fundirse con el mar, que ella asocia con Javier y con la posesión física, con la serpiente de piedra en la base de la pirámide de Xochicalco cuyo poder simboliza el de ella misma, y con la naturaleza en Falaraki. Quiere perder su Yo mientras que Javier, que ejemplifica la fisión, la ruptura de lazos con la familia, con Elizabeth, y con la sociedad, quiere definir y reforzar el Yo.⁸³

El título es un evidente anuncio de las relaciones que se observan entre los personajes. Todos están en busca de un cambio de piel para renovarse y encontrar su verdadera

⁸³ Lanin A. Gyurko “El Yo y su imagen en *Cambio de Piel* de Carlos Fuentes” en *Revista Iberoamericana*, pág. 695

identidad, sin darse cuenta de que no necesitan ese cambio de piel, es decir, el despellejamiento de una coraza, para adentrarse en lo más íntimo de su ser, sino que requieren de verse a sí mismos para contemplar que, para bien o para mal, ya son los otros.

Elizabeth, se excede al robar las ideas de Vasco Montero, el poeta que es una identidad alternativa de Javier, una representación del éxito artístico que Javier nunca alcanzará. Elizabeth se aprovecha de las ideas ajenas para dar de comer a la imaginación agotada de su esposo.⁸⁴

Javier, es un personaje que representa una apropiación identitaria a partir de elementos que, reconoce, pueden ejercer la función de reforzadores de la idea que tiene sobre sí mismo. No le interesa acumular un conocimiento que lo haga dudar sobre sus «léxicos finales», aun cuando su profesión de escritor requiera de esa constante renovación, al suponerse como un ser guiado por el «lenguaje literario». Es por ello que se encuentra frustrado y busca la absorción de los otros para beneplácito de su individualidad. Las consideraciones que se procura a sí mismo son evidentes, “no sólo en su empleo de papel rayado y en el cuidado minucioso de sus calcetines sino también en el hecho de que permite que el mundo exterior sólo incida en su Yo cuando coincide con sus preconcepciones de lo que debe ser el universo.”⁸⁵

Algunos de los personajes en la novela asumen su libertad a partir del aislamiento, pues ven como una especie de contaminación la fusión con los otros. Les cuesta trabajo comprender que el involucramiento con el otro no implica la disminución o pérdida de la identidad personal, sino que clama por la posibilidad de asumirla tomando en cuenta a ese otro ser, a partir de dicha individualidad. Tal es el caso del enano Herr Urs von Schnepelbrucke, vecino de Franz y Ulrich en Checoslovaquia en su época de estudiantes, quien se suicida después de una vida solitaria para lograr un poder similar al de Dios (parodia de Hitler).

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 692

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 698

Mi libertad es mi aislamiento. Mi triunfo es mantenerme separado, sin contactos, sin identificaciones. Soy una esfera de luz negra que vaga solitaria por el espacio. Desde mi aislamiento, ejerzo el poder de una lejana contaminación. Si me dejara tocar por las otras esferas de la vida, las que se mezclan y corrompen unas a otras, dejaría de ser quien soy. Soy una tentación porque nadie me reconoce. Muero en el instante en que alguien cree descubrirme, también, en ese caos afectivo en que los hombres se consuelan de su miseria y de mi lejanía. Yo hice lo que ninguno de ellos ha osado hacer. Y ninguno sabe si mi castigo fue mi premio. (*C de P*, 599)

El personaje de Herr Urs, al igual que Javier, está absorto en un individualismo sofocador que asume a partir de una soledad evidente, con lo que promueve un engrandecimiento de su persona como única forma de lograr su libertad, la cual resulta ser ilusoria. El hombre no se encuentra aislado en el mundo y es lo que el resto de los personajes tienen que comprender durante el desarrollo de la novela. El enano Herr Urs reparaba diminutas muñecas de colección, pintaba cuadros para dejar el testimonio de su tiempo en lo que denominaba "ilustrar" y su prepotencia tenía como fin la consagración de su diminuto y caricaturesco ser en la historia. Así, en algún momento señala sin motivación alguna:

«¿No somos un pueblo bueno?—preguntó sorpresivamente. A veces hasta aburrido. Pero sólo porque somos inocentes. Por eso nuestros actos son a menudo desmesurados, porque son emprendidos sin una experiencia que sepa dictarnos los límites de la acción y por eso después de un exceso reclamamos el perdón y la compasión que nuestra inocencia merece. (*C de P*, 142)

En la última parte de la novela, somos testigos de una completa mofa a las identidades de los personajes. A veces pareciera que los Monjes (los *Monks*) que los representan van sobre un guión y piden perdón por las atrocidades dichas en éste. Otras ocasiones improvisan y se sorprenden entre ellos. Franz, representado por uno de los *beatniks*, termina contando a un policía como dejó a Hanna a su suerte mientras llevaba a su hijo en el vientre, a la par que el oficial sólo trata por todos los medios que éste entienda que quiere ser sobornado.

-Usted sabe, como quien no quiere la cosa, caray, nos ayudamos unos a otros, ¿Qué no?, haga que se calle su amigo, nomás enreda las cosas, ¿quién sale perdiendo?, uno tiene la autoridad de su lado, usted me entiende, ¿quihubo? (*C de P*, 584)

Al emprender la entrada de los personajes al subterráneo, la fusión entre Javier y Franz es inminente. Se describe un pleito entre ambos al interior del laberinto de la pirámide, a donde han descendido los cuatro personajes para finalmente entregarse a lo inevitable: el desenmascaramiento final. Durante la pelea, lejos de asumir sus diferencias y el enojo que representa cada uno hacia distintos aspectos de la vida, se fusionan en un abrazo pasional que los hace reconocerse como uno. Una sola persona con cargas históricas y decisiones personales que los han hecho sufrir como hombres y amarse como seres humanos. Una dualidad que hace que la tierra tiemble y se descubra.

Asistían a su negación y su reverso, a un abrazo sensual, excitado, de los dos hombres que al cabo empezaron a separarse pero sólo con las manos y el tórax y los pies, no en ese centro, no en esas piernas abiertas y unidas mientras arrojaban atrás las cabezas, cada uno rendido por sí mismo y por el contacto, cada uno separado y unido por el contacto imprevisto del racimo de pijas, dragona, cada uno un sonámbulo en esta galería sofocada y húmeda. (*C de P*, 525)

- Los dobles

Los personajes que aparecen en la novela presentan una doblitud importante que los constituye como individuos. Se trata de seres que enfrentan una geografía a través del pasado latente en construcciones ancestrales, en este caso Cholula y las historias de cada uno de ellos, acompañadas de su propia simbología. Así, los personajes se incorporan a una ficción que mueve su conciencia como individuos a partir de aspectos contrarios, que Lanin A. Gyurko visualiza entre la realidad y el sueño, la bondad y la maldad, la libertad y la necesidad.⁸⁶

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 689

Cada quien lleva la máscara de la transformación en que busca trascender su pasado. Javier podría ser el doble de Franz e Isabel la doble de Elizabeth. Así, cada individuo podría ser otro, hecho y rehecho por la historia, el deseo, y las opciones vitales que le otorgan y le niegan un rostro propio. El sujeto no se reconoce en el espejo: su verdadero rostro está en los ojos del otro, de su semejante y hasta de su adversario. Esta inquietud profunda sobre la identidad, hace de la pareja una alianza precaria y esporádica. Se asume al otro de forma completamente utilitaria y no como un ser humano. Los hombres y las mujeres se buscan porque no se conocen y se encuentran porque creen reconocerse, pero no son una suma plena o una interrelación constante, sino una coincidencia pasajera, en cuanto ésta se acaba, sobrevienen las dudas y cuestionamientos acerca de la realidad que se ha vivido, como cuando Javier le reclama a Elizabeth:

-Eras una reina con mirada de toro. Hacías el amor como una leona dando a luz. Y me has convertido en una ruina estéril... Me casé con una tigresa, no con una mujer; con una tigresa de la imaginación, de las palabras, de las exigencias imposibles... (*C de P*, 459)

Así, Elizabeth de ojos grises y mediana edad podría ser confundida con la joven Isabel de ojos verdes. Ambas presentan nombres muy parecidos y representan lo que una fue y lo que la otra será. Su vida gira en torno a Javier, el escritor con eterna gastritis y quien, a su vez, podría fundirse con Franz, los dos buscan liberar su conciencia y ser disculpados por las decisiones de vida que han tomado, al ser obvia la búsqueda por la trascendencia de su persona sobre la del otro.

La paradoja y la parábola se instauran por eso, con agónica rebeldía, en Javier, que persigue el doble del amor en Isabel, el doble de la realidad en una novela que no escribe, el doble de sí mismo en Franz. Y también se instauran en el Narrador, en esa máscara total.⁸⁷

Tanto el espacio como el tiempo de la novela se mueven de manera dual. Al inicio convergen dos mundos que irrumpen físicamente un lugar para transformarlo con la lectura

⁸⁷ Julio Ortega. "Carlos Fuentes: *Cambio de Piel*" en *Homenaje a Carlos Fuentes*. Helmy F. Giacomani (ed), pág. 117

que se tendrá sobre éste. Tanto los colonizadores como los cuatro personajes creen tener claro que es lo que hacen ahí, cuando en realidad, el transcurso de un día les irá diciendo a qué espacio de realidad han entrado, uno en el que oscilarán todo el tiempo entre la máscara y la verdadera personalidad.

La doblitud de los personajes se da a partir de una estructura doble en la novela, pues los acontecimientos se ofrecen conforme a planos duales que se mueven entre el mito y la historia, un tiempo subjetivo y otro objetivo, lo pasado y el presente, la identidad personal y la colectiva, la idea de una vida interna y las relaciones sociales, además de que todo ello cobra vida a través de la concepción de la pareja. Todos esos planos dobles se mezclan para responder a una pregunta sencilla de dudosa respuesta ¿Quién soy yo?

Porque ese día descubrí (y fui descubriendo mi descubrimiento en el taxi y en el restaurante al que me llevaste) esa dualidad de tu rostro, mitad ángel, mitad demonio: tu rostro enmarcado por el pelo lacio y negro. (*C de P*, 204)

Algunas veces pareciera que la figura de Isabel se pierde en el relato. En uno de los fragmentos, Elizabeth le regala a Isabel su reboso negro. Ésta se lo pone, después de insistir en que no era necesario. Entre los puestos del mercado Javier logra observarla "casi sin rostro". Para él, ambas son la misma persona, dos representaciones que se esmeran en entregarse completamente a un sueño, el de ser amadas por alguien grandioso, aunque haya que inventarlo. Así, durante toda la novela, los dobles hacen su aparición de una u otra forma y en alguna parte del relato se hace alusión a este hecho.

La virtud sin testigo, y el mal sin testigo, son impensables y cuando Dios dejó de ser el espectador del hombre, hubo que inventar otro testigo: el alter ego, Mr. Hyde; el doble, William Wilson. A ver si Blake no era muy ponchado... Caéte cadáver: cada personaje es otro, él y su máscara, a y su contrasentido, él y su propio testigo y victimario dentro de él. (*C de P*, 439)

Ellos están ahí para robarse su "identidad solitaria", su "máscara secreta". El límite de dicha dualidad es cuando se logra desplazar hacia quienes pretenden representarlos y jugar con

su identidad a la par que manipulan y arrastran por los suelos la propia, hasta la diseminación total de su ser y de quien representan. Así, en el *happening* teatral, el negro con traje de charro, El Hermano Tomás, encarna “la defensa”. El güero barbudo que manejaba el viejo Lincoln convertible, El Güero o Boston Boy, se vuelve “Franz”. La del sombrero con alas anchas y caídas, La Pálida, representa a “Elizabeth”. La negra por el color de los pantalones, el suéter y las botas, La Morgana, decide ser “la juez”. El rosa con mallas de saltimbanqui, La Correosa, se asume como “Javier”. Por último, el joven con el saco de Tweed, los pantalones de franela y portafolio, Jacob Werner (hijo nunca nacido de Franz), asume la posición del “fiscal”. Mientras estos humoristas de la identidad dialogan, transforman las historias y ofrecen mayor información sobre la parte oculta que han tratado de defender los personajes. Paradójicamente, es cuando al lector le es posible comprender muchos de los temores, anhelos y frustraciones que guiaron en un pasado las acciones de los personajes y sus desenlaces como ficciones de una teatralización que es llevada a la locura, la confusión y la reconstrucción de empalmes de vida... tal y como podría explicarse lo que es la concepción de la identidad en el ser, una dualidad que no cesa de multiplicarse y desdoblarse hasta que el imaginario otorga.

3.3. Figura del narrador

Josefina García Fajardo en *De los sonidos a los sentidos* señala que la lengua materializa las relaciones sociales. Existe un sujeto que habla o que escribe y se coloca en un lugar en el tiempo y el espacio. De la misma forma, posiciona al “otro”, a la par que reconoce una ubicación de las cosas en el mundo.⁸⁸

⁸⁸ Josefina García Fajardo. *De los sonidos a los sentidos*, pág. 125

La figura del narrador es trascendental para comprender la estructura y simbología identitaria esbozada en *Cambio de piel*. Este otro personaje de la historia, alberga la identidad de todos los demás protagonistas de la novela. Por algunos momentos pareciera ser Javier y en otros un ser completamente ajeno a la situación que enfrentan los personajes. En otro momento, todo hace pensar que quien realmente lo conoce es Isabel quien, junto con los *beatniks*, arregla lo necesario para hacer la representación del juicio de Elizabeth, Javier y Franz al interior del laberinto enterrado (pirámide de Cholula). Las voces narrativas se confunden a partir de un relato que es narrado por un tal Freddy Lambert quien, a su vez, cuenta la historia escrita por Javier en la "caja de Pandora" y posiblemente imaginada por Elizabeth, quien, al final de la novela, cambia la referencia de sus memorias. Finalmente, es ésta dragona de la palabra la que es capaz de imaginar sus propias referencias de vida.

El narrador decide ponderar largamente este poema. Avergonzado, se pregunta por qué los poemas saben decirlo todo en tan pocas líneas, y Baudelaire le contesta -cree- que sólo la poesía es inteligente. El narrador, Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, cambia de piel. (*C de P*, 517)

Sólo tenía los títulos *El vellocino de oro*, un poema sobre Grecia como punto de partida y de retorno; *La caja de Pandora*, una novela sobre el secreto amoroso. Y a veces, las excursiones, el regreso a Rodas. (*C de P*, 326)

Rieron a carcajadas. Javier escribió en la primera cuartilla de *La caja de Pandora*: «Una novela manifiesta lo que el mundo aún no descubre y quizás jamás descubra a sí mismo». (*C de P*, 368)

Si bien es muy interesante comprender la complejidad de la figura del narrador en la novela, lo interesante es evidenciar cómo la posibilidad mutante de la voz narrativa permite comprender la fragmentación del sujeto patente en *Cambio de piel*, ya que "la enunciación narrativa o el acto de narrar por el cual el narrador asume la posición del sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, al narratario, determina la configuración del universo ficticio."⁸⁹

⁸⁹ María Isabel Filinich. *Op. cit.*, pág. 52

Se habla de una enunciación que hace posible la puesta en escena del sujeto a través del discurso y que, por tanto, evidencia la figura de un «yo-locutor» que habla a un otro que es un «yo-alocutario». Así, sobre la base del proceso de enunciación esbozado por Emile Benveniste, la disparidad de las figuras narrativas siempre tendrá que comprenderse conforme al diálogo establecido entre un «narrador» y un «narratario» *, aun cuando dichas voces se comprendan a partir de un proceso dialógico que las vuelva parte de una narración compleja, sus formas primordiales como figuras gramaticales (Yo-él-Tú) las hace reconocerse dentro de la enunciación discursiva y, por tanto, como parte de la estructura lingüística básica de la subjetividad y que se enmarca como:

El proceso de los hechos discursivos que dan cuenta de lo enunciado. También suele emplearse como acto discursivo del emisor, producido en circunstancias espacio/temporalmente precisas; acto de utilización de la lengua –durante el cual se actualizan sus expresiones–; acto que convierte la lengua en un instrumento para comunicar algo al receptor. La enunciación vincula a los interlocutores y estos son elementos constitutivos de su proceso. La enunciación y lo enunciados son pues dos planos presentes en el enunciado.⁹⁰

Al comprender el posicionamiento de los personajes de la novela en torno a la enunciación, es posible considerar su primordial subjetividad a partir del discurso que ponen en acción a través de los monólogos y los diálogos que, a su vez, son retomados por el lector conforme a una interiorización de la lectura en la que se esboza la complejidad del Yo enunciada al interior del texto y que, a su vez, reconfigura al Yo del lector al conformar su propio acto de enunciación a través de su lectura, pues con ésta, le es posible valorar, tras un proceso de negociación e inserción del contenido de la novela, las disposiciones literarias que tiene que rearmar para comprender la historia y asumirse como parte de ésta, o bien, como creador final de la misma.

* “De manera análoga como el narrador se reconoce por ser el que asume el YO subyacente a todo discurso, el narratario se reconoce por ser aquel al cual se le atribuye el TÚ de la narración” en María Isabel Filinich. *Op. cit.*, pág. 69

⁹⁰ Helena Beristáin. *Op.cit.*, pág. 178

- Enunciación y cambio de voz

Emile Benveniste comprende la enunciación como una realidad lingüística. Este teórico forma parte de la corriente perteneciente al «Estructuralismo Francés» (1946) y tiene como precedentes los cursos de gramática de Ferdinand de Saussure (Padre de la lingüística) y a discípulos de éste como Antoine Meillet y Maurice Grammont, que se habían interesado por la sociología y el reconocimiento del lenguaje como hecho social a partir del marco sociológico de Durkheim. En dicho contexto, aparece Benveniste, quien enfocó la enunciación como un acto discursivo en el que “emergen los sujetos participantes y las huellas de la inmersión en un aquí y ahora, como indicios inscritos en los signos. A partir de los años setenta, Oswald Ducrot continúa con la línea de enunciación, desarrollando una teoría de la polifonía de los sujetos de la enunciación en un mismo enunciado, inspirado en la idea de polifonía textual, de Mijail Bajtin.”⁹¹

Lo que en realidad motiva las discusiones que giran en torno al concepto de identidad, bajo los diversos niveles en los que éste puede ser manejado (personal / psicológico, nacional / colectivo) es poder tener un mayor conocimiento sobre el sujeto (quién es, qué busca y cómo se relaciona con el otro). Así, es importante comprender a partir de qué se da esta preocupación del reconocimiento del individuo al conformar su identidad de una u otra forma, es decir, de manera cerrada o abierta, de modo concreto o en construcción permanente.

En esta investigación parto de la enunciación del “Yo” como un elemento de autoafirmación identitaria del sujeto. Anteriormente se señalaba que Martin Buber, en su ensayo titulado *Yo y Tú* ofrece una base muy importante para comprender la doble dimensión que tiene el sujeto sobre sí mismo y el mundo que le rodea a partir de la enunciación de dos palabras básicas inherentes a él, que son: “Yo-Tú” y “Yo-Ello”. Por su parte, Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, muestra la complejidad del tema de la identidad a partir de diversas premisas

⁹¹ Josefina García Fajardo. *De los sonidos a los sentidos*, pág. 126

filosóficas. Ricoeur parte del cambio en el *Cogito* "Yo pienso" "Yo soy" por "Yo enuncio" "Yo soy" para poder hablar de la identidad narrativa y del concepto de alteridad propia en el sujeto.

Alteridad: descubrimiento que el yo hace del otro, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del nosotros, así como visiones del yo. Tales imágenes, más allá de múltiples diferencias, coinciden todas en ser representaciones, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos del mismo planeta.⁹²

Emile Benveniste dice en *Problemas de lingüística general II* que la enunciación es poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización y que el discurso es la manifestación de dicha enunciación. Antes de ello la lengua es únicamente una posibilidad, mientras que con la enunciación es una realidad. También señala que este proceso puede ser estudiado, por lo menos, de tres formas:

- 1) Realización vocal de la lengua: Sonidos emitidos y percibidos a través de actos individuales en los que nunca podrá existir un sonido igual, lo que genera una noción de identidad sólo aproximada.
- 2) Mecanismo de esta producción: Entender cómo el sentido se forma en palabras a través de una semantización de la lengua. Esta forma ha sido abordada a través de estudios como los propuestos por la "gramática transformacional" que tiene por intención codificar y formalizar los significados a partir del funcionamiento de la mente.
- 3) Definir la enunciación en el marco formal de su realización: Yo-Tú-Otro:

⁹² *Diccionario de filosofía latinoamericana*, pág. 17-18

Locutor (Yo) Alocutario (Tú)	Referente (Él) "De lo que se habla" (Universo)
ACTO DE ALOCUCIÓN (Discurso que pretende un efecto) Yo – Otro	
Yo-Locutor: Sujeto que enuncia y refiere por el discurso, apropiándose de la lengua. El tener respuesta hace de todo locutor un colocutor	Tú-Alocutario: Sujeto de la enunciación. Un Otro con capacidad de correferir, apropiándose de la lengua y enunciando un discurso

Bajo esta última perspectiva, la enunciación se analiza desde el acto mismo, las situaciones donde se realiza y los instrumentos que la consuman. El locutor al enunciar construye un centro de referencia interna, pues hace evidente el habla en su habla (estilo) El locutor refiere por el discurso y el otro tiene la posibilidad de correferir idénticamente (aunque se trate de uno mismo, un diálogo interno)

El proceso de enunciación, a su vez, crea la categoría del presente –inherente a toda enunciación- y con ello conforma las otras categorías del tiempo:

- Presente formal: Cuando se enuncia
- Pasado: Lo que ya no es presente y se enunció
- Futuro: Lo que será enunciado, pero todavía no lo es

Los sujetos hacen posible la enunciación de los discursos y los utilizan, para enunciar continuamente su "Yo" y reformular su identidad. Cada vez que un sujeto enuncia, cambia las posibilidades de su propio discurso. En el caso de la escritura de una obra literaria, existe un proceso de enunciación interno que se transforma cada vez que el sujeto de la

enunciación lee y relea lo enunciado, haciendo que el lector se convierta en enunciador de lo leído previamente.

* El narrador mundo

A través de la enunciación existe la capacidad del locutor de plantearse como sujeto. En *Cambio de piel* el narrador -Freddy Lambert- hace una transformación final hacia la figura de Xipe Totec, con lo que anuncia la falacia en la que, hasta ese momento, se había insertado el relato, además de que, al parecer, alberga en su persona todas las representaciones abocadas a los demás personajes. Él sabe cosas de los demás que ellos mismos ignoran, se confunden las voces narrativas de éste con la de algunos de los otros personajes y dialoga en diversos tonos con ellos. Así, no habla de la misma forma con Elizabeth, a quien se refiere como la «dragona» que con Isabel, a quien llama «novillera» para distinguirlas.

Se besan dos jóvenes frente a la cerca de nopales que rodea mi casa y por un momento pierdo mi virginal distancia, mi helada compostura, soy Javier, Elizabeth y Franz: en nombre de ellos retengo la cólera de mi destino, para siempre alejado de esa posibilidad, de ese beso maldito. (*C de P*, 588-589)

Conforme a esos cambios constantes en la enunciación, ya sea por su multiplicidad como narrador o cuando delega la voz narrativa a los personajes, se proliferan todos los acontecimientos del relato, con lo que crea un ambiente en torno a la identidad de los personajes que se desplaza todo el tiempo y que, a su vez, obligan al lector a cuestionarse constantemente quién habla y a quién, así como de qué se está hablando.

El yo de la enunciación ficcional no se confunde con el yo (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El narrador adopta el lugar del sujeto de la enunciación en el interior del universo de la ficción... Con respecto a la figura del autor ficcionalizado como narrador, en la medida en que se trata de una figura transformada en ente de ficción, la superposición de

funciones es evidente. El autor-narrador, al referirse a la historia que narra, alude a ella unas veces como texto de ficción y otras como narración absolutamente verídica.⁹³

En *Cambio de Piel* se podría hablar de un narrador que corresponde a una presencia implícita ya que, si bien en algunas ocasiones se puede distinguir perfectamente su voz de cuando la delega a los diálogos de los personajes (cambia el sujeto de la enunciación), en otras ocasiones es completamente ambivalente y confusa, se mezcla con la voz y personalidad (carácter) de los demás y, como señala Filinich, crea una identidad ambigua, ya que es característico en esta forma narrativa el encontrar que “los personajes son nombrados con el pronombre de tercera persona o con su nombre propio, lo cual, acusa la presencia de una voz ajena que relata las palabras del personaje. En estos casos, decimos que hay un narrador implícito con una voz ambivalente, puesto que remite al propio narrador como al personaje.”⁹⁴ Así, en la novela, podemos encontrar esta forma narrativa en diversos momentos. Para luego ser testigos de cambios abruptos en las intervenciones del narrador.

Me ibas a contar algún día, Elizabeth, que el caracol avanzó por la pared y tú, desde la cama, levantaste la cabeza y primero viste la estela plateada del molusco... Javier había manipulado las persianas y el cuarto estaba en penumbras. (*C de P*, 29)

Paseaste la mirada por la recámara de paredes húmedas y cristales rotos. Some pad. Sinistro. Javier tomó con las dos manos los calcetines seleccionados para hacer juego con los pantalones y sus camisas.

-Hace diez años era un hotel moderno. Me imagino que lo han gastado todas las gentes que debieron detenerse aquí, como nosotros, contra su voluntad.

El habla así. Oh, seguro que él habla así. Apuesto lo que quieras, dragona. Pregúntale:

-¿Cuándo estará listo el auto? -para que él te conteste, muy sutil, él:

-Pregúntale a Franz (*C de P*, pág. 31)

Filinich explica que, la segunda persona gramatical en el narrador es una de las más ambiguas ya que lleva por tarea relatar, tanto su conciencia como personaje, en tanto que enuncia sus percepciones sobre lo que está pasando, como las del personaje que las lleva a

⁹³ María Isabel Filinich. *Op. cit.*,pág. 62-63

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 65

cabo. El YO de la narración se desplaza a un yo que hace uso del tú. De la misma forma, el TÚ de la narración se desplaza como contrapartida del yo, ocasionando un desdoblamiento que implica la existencia de un diálogo interno y, por tanto, la conciencia desdoblada de quien narra.⁹⁵

Tenías que referirla a tu propia actitud de no conformarte con la pasión inmediata que se dieron al conocerse, sino exigir de esa pasión que revelara, la más cara quebrada y oculta. Tenías que creer, entonces, que esta era la razón detrás de los silencios nuevos y la nueva felicidad. (*C de P*, 448)

A través de la figura del narrador, *Cambio de piel* revela los límites de la negociación establecida al asumir con optimismo y confianza lo dicho en un texto literario y pone en duda su propia versión de los hechos. Se dibuja a un narrador que no busca la verdad universal a través de los personajes, sino la versión poética del instante, con lo que se hace presente una fuerza renovadora conforme a nuevas preguntas, ante la supuesta certeza de nuestras lecturas.

3.4. Identificación con *Cambio de piel*

Como se ha podido constatar a lo largo de este apartado, para leer *Cambio de piel* podría resultar necesario acudir a los diccionarios especializados, volver a visitar los libros de historia o la enciclopedia, así como traducir algunos de los párrafos escritos en latín, inglés, francés o italiano. Tener referencia de la música popular, el cine norteamericano (Orson Wells), el teatro alemán (Bertolt Brecht, Peter Weiss) Asumir una cercanía con la filosofía clásica y moderna. Es decir, comprender todas las alusiones a la cultura secular del siglo XX de Europa y América. Sin embargo, a pesar de lo mucho que puede ayudar tener esa serie de referencias culturales para lograr una lectura cada vez más completa de los diversos

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 66

textos que la componen, *Cambio de piel*, al igual que toda literatura, se puede disfrutar con el horizonte contextual acumulado hasta el momento y encontrar que hay una serie de elementos que incitan a la apropiación de toda la obra.

Este paisaje cultural, por lo demás, remite al eje de la pirámide narrativa: La novela es de México en el mundo contemporáneo, a la par de un encuentro del pasado europeo y prehispánico, en conjunción con referencias estadounidenses y sudamericanas. En *Cambio de piel* se dibuja una América Latina que se encontraba en el optimismo de su rápida modernización urbana y nuevas clases medias. La sociedad experimenta con entusiasmo el repertorio de la liberación, tanto en las costumbres y el consumo, como en las ideas. La novela es el género de toda una suma de crítica y rebeldía, todo un discurso de comunicación internacional, en aras de una ciudadanía que empezaba a imaginarse en un contexto mundial.

En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes señala que Latinoamérica se comprende por países muy dominados por cierta idea de armonía y positivismo, pero que la vida popular y, sobre todo la urbana, ha ido generando realidades subterráneamente y que se está tratando de descubrir la manera de enchufarlas con la "realidad más viva de nuestro mundo: categorías como lo *pop*, como lo *camp*, como lo *beat*, existen en América Latina, en la vida urbana de América Latina."⁹⁶ De nada sirve, señalan entrevistador y entrevistado, asumirse dentro de un *ghetto* cultural más o menos imaginario que no permita romper con el aislamiento y emprender relaciones abiertas con la cultura.

Por lo mismo, conforme a un período de indagación y autocrítica, la novela se convierte en el lugar de un debate más grande y, a la vez, sumamente individual: el de la identidad cultural.

⁹⁶ Emir Rodríguez Monegal. *El arte de narrar*, pág116

La novela tiene la pretensión de ser una visión totalizante del mundo, como una representación de su tiempo en el que es necesario una interpretación del pasado y la puesta en duda del orden social y, más que nada, de los referentes simbólicos que los constituyen. El material literario se asume como un elemento de gran valor individual y social, para poder comprender los mecanismos tras los cuales se pueden crear nuevas formas de autoconocimiento y la tan anhelada tolerancia entre los individuos.

En *Cambio de piel*, como en toda novela, se crean mundos paralelos con sus propias reglas. Al momento que se decide acceder a ese otro mundo, automáticamente tenemos que jugar con las leyes de ese universo paralelo, a veces hasta percibir un cierto sometimiento por ello. Siempre se está consciente de que se puede regresar a la "realidad mundana", lo cual, hasta cierto punto, hace tomar un libro con alegría, cierta ligereza, para terminar con algo de nostalgia. No por nada "chiquitear" un libro cuando el final es inminente se convierte en una acción normal para quien entreve una despedida inminente de quien ha sido un gran compañero de camino.

En esta novela, pareciera que todos los lugares esbozados a lo largo de sus páginas, como: Praga, Nueva York, Buenos Aires, México, Grecia, pudieran intercambiar las anécdotas contenidas en su espacio geográfico y crear una esfera simbólica que albergara todos los acontecimientos. Es por ello que la identificación con cada uno de los lugares y de las circunstancias que se ubican en cada espacio, es casi inmediata. No importa dónde están los personajes, se mueven por una serie de condiciones humanas que los hacen crear y justificarse de cierta manera. Una condición humana que no es ajena a la del lector. Tal vez, es la «identidad profunda» sobre la cual nos quiere hacer recapacitar Carlos Fuentes y todo texto literario.

Estamos metidos hasta el cogote en la carrera de las ratas, estamos tan sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las comparencias y los símbolos de *status*, al

mundo de las luces neón y los Sears-Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbell. Murió la graciosa epifanía del arte. Vivimos en sociedades modernas maltratadas, inundada de objetos mitos y aspiraciones de plástico y aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad.⁹⁷

Así como el personaje de Elizabeth imagina toda una historia y conforma su identidad a partir de la oleada de cine argentino de los años treinta (John Garfield), la literatura puede ayudar a renovar nuestras propias ficciones de manera muy divertida. Elizabeth construye toda una mitología a partir de películas que contienen una forma de vestir y caminar, calles, objetos, diálogos y todo un mundo de cosas que están enfrente, pero que no se pueden tocar, son opacas y espesas, pero con las cuales ha podido elaborar toda una serie de argumentos que la hacen ser una judía neoyorkina, cuando hubiera podido elegir ser cualquier otra cosa, porque los elementos que la constituyen los eligió ella a través del cine. Así, conforme a la ficción cinematográfica creó otra ficción de vida y entonces, al final, puede decidir volver a cambiarla. Elizabeth se da el lujo de escoger los elementos que conformarán su identidad, tal y como lo hace con los guijarros de colores del mar de Falaraki.

Pero fuera del mar, como juguetes o adornos, se vuelven opacos y al cabo se pierden y se olvidan: eso dicen las mujeres de Rodas. Son piedras que sólo al ser lavadas por el mar muestran todos sus detalles secretos. Habría que pasarse la vida con los ojos abiertos bajo el agua para admirar los guijarros de Falaraki en su verdadero esplendor de pequeños palacios redondos, de cetos anónimos de las islas, de joyas sin nombre ni codicia. Tú no sabes cuál escoger, nunca; son tantos y tan bellos mientras yacen en ese fondo suelto donde la playa entra al mar. (*C de P*, 200-201)

Los escritores que permiten que su literatura sea comprendida como parte de una cosmovisión actual, no lo logran porque plasmen en su escritura temas del momento o explayen debates sobre problemáticas sumamente novedosas, sino porque se cuestionaron algo que se debe seguir cuestionando "la lengua". Cuáles son aquellas palabras, aquellas frases, aquellas estructuras lingüísticas que deben renacer, desaparecer, ser volteadas de

⁹⁷ Carlos Fuentes en una entrevista realizada por Emir Rodríguez en *El arte de narrar*, pág. 132

cabeza o empalmadas con otras para que digan algo. Un algo que realmente se quiera decir y que el lenguaje que se ha tenido hasta entonces resulta insuficiente para lograrlo. Asumir la literatura como un lenguaje en plena invención es encontrar la posibilidad de textos que son precursores de una problemática actual, la renovación eterna de la lengua y, por tanto, de la escritura y, por tanto, del ser. Para Carlos Fuentes en nuestros días «La realidad es palabra».

A través de *Cambio de piel* se muestra la historia de un conflicto entre el individuo y la sociedad, toda una serie de historias personales y encarnadas, negadas por el mundo. Para Fuentes, vivimos en países donde todo está por decirse, pero en donde habría que empezar por cuestionarse cómo decir ese todo.

Una novela que cuestiona el lenguaje, cuestiona las estructuras de pensamiento llevadas hasta entonces como guías prácticas del conocimiento adquirido. Si ello se pone en duda, también debiera pensarse si el conocimiento que nos ha hecho reconocernos como individuos no ha sido el equivocado o ha sido desgastado hasta el grado de dejar fuera elementos constitutivos de la identidad de seres que se presuponen humanos.

- Por una renovación simbólica

Para José Joaquín Blanco, gran parte de la obra escrita por Carlos Fuentes se dedica a hablar de un tipo de mitología*, a la que le adjudica el calificativo de lastre y que se ha adoptado en países latinoamericanos como uno de los tantos temas de los cuales se "debe

* Fernando Escalante Gonzalbo explica en *Una idea de las ciencias sociales* a propósito del conocimiento mítico que: "Los mitos ofrecen un tipo de conocimiento *sui generis* que explica lo que una comunidad necesita saber de sí misma y del mundo, pero que no requiere ni la fe ni una demostración experimental. No pretenden dar una descripción de hechos que hayan ocurrido efectivamente, ni una explicación material del funcionamiento del mundo, sino que presentan, digamos, una organización simbólica del orden humano en conexión con el orden cósmico; dicho muy sencillamente, sirven para poner las cosas en su sitio, pág. 48-49

hablar". Para Blanco, se asume un carácter surrealista o dadaísta como propio de los países subdesarrollados, en comparación con la gran modernidad Europea, en donde la cotidianeidad se vuelve irresistible para los escritores que la contemplan y la viven. Así, Blanco cita a Gide y señala que es necesario perder la identidad mexicana para recobrarlos como mexicanos reales. "Il faut se perdre pour se retrouver" ⁹⁸

Blanco recobra lo dicho por Borges de que la mayor prueba de que el Corán era un libro árabe, consistía en que jamás aparecía en su texto la palabra "camello", pues era tan natural la relación con dicha figura que no necesitaba escribirse y que, en cambio, los libros no árabes sobre Arabia si necesitaban poblar sus páginas con mezquitas, jeques, turbantes, caravanas y, por supuesto, cantidades ilimitadas de "camellos". Lo mismo sucede con la literatura que se esfuerza por obtener el título de mexicana o latinoamericana, bajo el dibujo de elementos que se identifican como característicos. Los nopales, los charros, las fiestas religiosas y exóticas, la cosmovisión indígena, se hace patente en obras que han sido trascendentales, pero que han optado por formulismos literarios con los cuales abordar diferentes tipos de realidad para encasillarla en lo que, creen, debe ser la literatura latinoamericana.

Como señala Borges, si dichos vínculos fueran tan naturales, se partiría de la evidencia de su existencia para tratarlos desde perspectivas más mundanas y próximas al individuo, ya sea que se viva en México o en la India, en Polonia o en Canadá. Por supuesto que resulta importante el rescate mítico de los diversos sectores que integran una comunidad. El intercambio de formas de ver la vida y las diferentes referencias que se hacen partícipes a través del lenguaje literario no sólo resulta enriquecedor, sino que apela a nuevas formas de enfrentar la escritura como líneas exploradoras de los universos que se han olvidado o que siempre fueron ignorados y que, tras un proceso de revaloración, se opta por darles voz. El problema aquí y que me parece es a lo que se refiere Blanco, es cuando se ha decidido,

⁹⁸ José Joaquín Blanco. *Op. cit.*, pág. 254

como escritor, consagrar un esquema o formulario mítico para obtener el éxito en los lectores.

Cambio de piel no es ajeno a esta disyuntiva. Logra reunir no sólo mitos mexicanos, sino europeos y estadounidenses. Me parece que dicha mezcla puede salvar a esta novela de la crítica anterior, sin renunciar por completo a ella. Fuentes no pudo evitar introducir templos aztecas, huesos y carne podrida como parte de la historia y, por supuesto, no tendría por qué no hacerlo, con lo que tampoco puede evitar que yo me pregunte qué pensaba lograr con ello, cuando al interior de la historia se hace evidente la crítica a la visión occidental sobre el exotismo de un lugar como México. Así que como lectora también puedo ponerme en la disposición de leerlo con ironía.

Para el mismo Carlos Fuentes, la parodia mítica en la novela es una forma de lectura. Así señala que "Tenemos que encontrar las nuevas tensiones, los nuevos símbolos, la nueva imaginación, a partir del chicle Wrigleys y la telenovela y el drug y el bolero y *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Antes que en la cultura, el mexicano o el bonarense o el limeño actuales somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas, ¿no es cierto? Participamos apócrifamente de la modernidad como Elizabeth, o nos agotamos en el sueño de la armonía helénica, como Javier."⁹⁹

Lo interesante en esta historia, es que se fusionan las realidades creadas por los seres que deambulan en sus páginas hasta volver los mitos parte de una misma cosa: un cúmulo de diversas ficciones creadas por los personajes de la novela, que les son necesarias para comprenderse a sí mismos. Es por ello que al final, Elizabeth Jonas, quien se creía era una judía neoyorkina casada con un mexicano, resulta que es una mexicana con un padre vendedor de la merced.

⁹⁹ Carlos Fuentes en una entrevista realizada por Emir Rodríguez en *El arte de narrar*, pág. 132

- Podría haber dicho que nací en México, de una familia de inmigrantes rusos. ¿Qué tiene de raro? Hay muchísimos, ¿sabes? Son banqueros y productores de cine y biólogos y matemáticos y dueños de almacenes. Nada mal. Que crecí en México y todo lo que he contado es, en cierto modo, falso... - Si, mi madre era así, ¿pero en la colonia Hipódromo, no en el Bronx? Mi padre también, ¿pero en los puestos del mercado de la merced, no en Nueva York? Y mi hermano murió en el parque España y lo mataron unos pelados mexicanos, unos nacos hijos de la chinganda, no unos negros. (*C de P*, 588)

Al parecer, los personajes de *Cambio de piel*, se revelan ante la idea de una mitología que no asume la vivencia que el ser humano tiene ante él y lo contempla como mero partícipe de una realidad nacional y cultural. La libertad que buscan está íntimamente relacionada con la liberación que puedan lograr sobre dichos mitos. Las historias de los otros también les pertenecen. Durante el transcurso de la novela se hace presente un entusiasmo por lo erótico, la magia, la crueldad, los sueños relegados o traspasados. Bajo distintos contextos, los personajes quieren liberarse de sus distintos lastres conforme a una vida construida con su propia imaginación, con lo que dicho quehacer se instaura en una esfera artística que puede salvar a la sociedad, plagada de pobreza, ostentación, orgullo excesivo, crueldad y mediocridad, para concentrarse en un ímpetu de renovación inagotable.

O sea: que también hay un no ser al que quisiéramos jugar y que en cada instante, llenos de terror, o risa, o locura, nos está convocando. Porque, quién quita, de repente sólo seríamos desempeñando el papel de nuestro no ser, nuestra posibilidad eternamente presente y eternamente negada. Hay que tener algo para dar el paso mortal. Te lleva el carajo o te llamas Rimbaud. (*C de P*, 76)

Para Fuentes, tanto la barbarie azteca, como el fascismo, el stalinismo y demás, son formas de crueldad y violencia en las que el ser humano se ha visto envuelto y ha representado una parte constitutiva de su ser. Ello, a su vez, ha sido fuente creadora de mitos, pero también de grandes atrocidades históricas. Así, el lector es testigo de "Cuatro personajes que pueden ser muchedumbre o la conciencia confusa de un loco nietzscheano-balzaciano que ha espumarajos narra una historia de ruidos y furia." Esos personajes son la conciencia de una época en la que había una necesidad de emancipaciones vagas, alusiones a lugares tan

extraños como exóticos, en los que las referencias etnográficas se vuelven parte de la travesía, así como la añoranza a tiempos mejores, remontándose a las antiguas civilizaciones griega y romana.

Cholula tiene sus pirámides con violentos subterráneos: es el nudo de lo prehispánico con lo español, de la costa con el centro, de lo moderno y tecnológico con lo mítico y lo mineral; pero también es la sede de un famoso manicomio... Cholula es el lugar de la revolución mágica y donde los personajes purgan las penas de la tierra: descubren la identidad de la frustración y enloquecen.¹⁰⁰

El templo de Cholula es una pirámide, el centro de las ceremonias religiosas aztecas*, pero también de los sacrificios humanos. El laberinto es la imagen del subconsciente, pero es al mismo tiempo la forma del caos, su orden momentáneo. Desde el inicio de la novela, se propone la idea de una construcción de lo nuevo a través de lo viejo. Para lograr su tan anhelada renovación, los personajes deben bajar a las ruinas que conforman el laberinto y desde ahí morir para renacer bajo una nueva mentalidad, un cambio de piel simbólico en el que han dejado atrás las culpas del pasado -como cargas abrumadoras-, sin olvidar que éstas han servido para lograr dicha renovación.

Para Claude Fell, *Cambio de piel* es un paciente acercamiento por medio de lo fantástico, la ficción, el humor y el sarcasmo a los "grandes mitos mexicanos" y, por encima de ello, a los grandes mitos humanos, como la idea del «sacrificio».¹⁰¹ Esa intemporalidad propia de los mitos es lo que permite reactualizar el pasado y disolverlo en un presente que clama por una constante renovación simbólica. Ello supone plasmar de manera continua no sólo la identidad de las personas, evidenciada frecuentemente por Fuentes mediante los dobles, sino de los lugares y del tiempo.

¹⁰⁰ José Joaquín Blanco. *Op. cit.*, pág. 261

* Cholula también fue capital de los Toltecas, así como una ciudad sagrada para los Chichimecas

¹⁰¹ Claude Fell. "Mito y realidad" en *Homenaje a Carlos Fuentes*. Helmy F. Giacomani (ed), pág. 374

Al final de la novela, Elizabeth y Javier descubren en la cajuela del Lincoln un bulto que está atado y envuelto como si se tratara de unos huesos maltrechos que despedían un chirrido aturridor. Tal y como son los absurdos de la condición humana que se mueven en una atmósfera trágica, de bultos enormes sobre los hombros; muertos y fantasmas de los que no nos queremos librar. Por ello es que Elizabeth y Javier guardan el cadáver de Franz en la cajuela, como uno de los posibles finales en la historia, al tiempo que dejan el bulto enfrente del manicomio que se llama Lázaro "El señor de las resurrecciones", en el que supuestamente se encuentra el narrador.

La multiplicidad de finales que se pueden construir con las alternativas que se ofrecen en el relato, es enorme. Precisamente el juicio de los *beatniks* a los personajes, permite reconocerlos sin sus máscaras, pero siempre bajo la representación que se intenta hacer sobre éstos. Así, no se conoce su identidad a través de dicho juego de personalidades, sino las posibilidades identitarias que adquieren, toda vez que se han permitido ser juzgados, ironizados y hasta maltratados hasta la muerte ¿Quién muere en estos casos? ¿La persona? o ¿la idea que se tenía de ese quien se creía ser? En las últimas páginas, el narrador pone en duda absolutamente todo, hasta a él mismo. Se asume como un loco, que se encuentra en un lugar de iniciación, en el que volverá a nacer. Primero se nos presenta una jugera teatral, similar a la locura y después se hace explícita dicha locura, para aceptar la falsedad total de la narración, pero el alcance que los personajes han logrado sobre ellos mismos.

El lector puede escoger si asume el frenesí y el delirio como parte de su imaginación mutante y constitutiva de su ser o si sigue cargando los viejos lastres que lo ubican en una aparente tranquilidad, conforme a una identidad asumida sin mayores consternaciones, pero en la inmovilidad asfixiante de sus referentes simbólicos.

Michael Foucault en *Las palabras y las cosas* explica la idea de la representación en la época moderna, para dejar atrás aquella que tenía efecto bajo el pensamiento clásico, en el

que la representación del sujeto prácticamente no existía. A través del cuadro de *Las Meninas* de Velasco en el que se puede hablar de una representación que es representada por todos los elementos que componen el cuadro, entre ellos personajes que miran y son mirados, Foucault ofrece explicar la duplicidad de las representaciones del sujeto que requieren de la palabra para existir. Todo ello alrededor de una ausencia, lo que el pintor, dentro del cuadro, está pintando y que es él mismo, ya que las miradas de los demás actores observan hacia el lugar que por excelencia ocuparía el pintor de la corte real. Así, esta lectura propone finalmente que “el huésped de este lugar ambiguo en el que alternan como en un parpadeo sin límite el pintor y el soberano, es el espectador, cuya mirada transforma el cuadro en un objeto, representación pura de esta carencia esencial.”¹⁰²

¿Cuántas representaciones están ausentes en el imaginario de los individuos cuando podrían jugar un papel fundamental en la construcción textual de su identidad? El cambio de perspectivas a través de diferentes ángulos en los que se puede colocar el individuo, descubre la multiplicidad de formas que el sujeto hace de sí mismo y de los otros, a través de diversas representaciones. No necesita un espejo para entenderlo, necesita ver el reflejo de algo más hondo, el guiño de la palabra, de su presente como sujeto en un punto del espacio y del tiempo que, lejos de limitarlo, lo invita a hacer un viaje de vida en segundos de existencia, a recorrer su pasado bajo los ojos de los otros que han fundado el carácter de su realidad. La memoria de los otros que asume como propia y le permite crear historias que lo refieren y le alcanzan un pedazo del tiempo, del mundo que se pelea con él, pero que lo necesita para conformarse. Incisito, como el canto de una sirena que se aproxima y se puede escuchar sin sentir que se está siendo completamente devorado. Si esa sensación se puede lograr a través del lenguaje literario, los encuentros del sujeto con sus otros Yo serán extraordinariamente fructíferos, aun cuando descubra que las perversiones que creía más alejadas de su ser, se vuelcan hacia espacios en los que no se siente más como un extraño.

¹⁰² Michael Foucault. *Las palabras y las cosas*, pág. 299-300

CONCLUSIONES

Ese decir de otra forma lo que es sabido empaña el lenguaje haciendo de su interpretación una aventura. Y qué mejor forma de opacidad y ambigüedad que el lenguaje poético, en el que las posibilidades de creación aumentan en tanto el individuo se apropia de la palabra para dejar de lado el lugar común, el ya se sabe que es bonito y arriesgarse a expresar sus intuiciones.

Julio Cortázar explica de manera ejemplar en el ensayo titulado "Para una poética" la permanencia del poeta a través de un mundo guiado por un razonamiento predominantemente lógico. Cortázar se pregunta por qué el mago primitivo fue suplantado por el método filosófico científico y el poeta pudo continuar vigente bajo dicha forma inicial.

Alguna necesidad debe observar la humanidad en el poeta para permitir su existencia. Cortázar señala que el poeta se guía a través de una dirección analógica en la que el lenguaje arroja figuras y relaciones que, bajo la razón, no tendrían cabida. Así que el poeta, al poner en comunión cosas que aparentemente no tienen nada que ver entre sí, permite construir una concepción simpática de cuanto le rodea.

Ambos, el mago y el poeta, buscan el dominio de la realidad, pero el mago creyó validar su búsqueda mediante instrumentos científicos, lo que lo condenó a su desaparición. Así, el médico, por más cercano que esté a la medicina alternativa, deja de lado los ritos para realizar su cura pues está en busca de una verdad física y metafísica, como bien tiende a indagar el filósofo.

El poeta pretende el dominio de las cosas teniendo una participación sentimental con ellas. Tiene un deseo exacerbado de convertirse en imagen pues de esa forma busca poseer la

realidad en tanto ser. Cortázar señala que, para el poeta angustiado, todo poema es un desencanto, ya que es la evidencia de un balbuceante intento de explayar su existencia y que sólo la poesía del poema, no el poema como trabajo estético, puede tratar de reconstruir.

El poeta dirige sus acciones a esencias que le son ajenas para apropiárselas, ya que no quiere las cosas sino su esencia. Así que no le interesa comprobar su conocimiento, pues para aquel que decide apoetarse el alma su mundo de creación es ya de por sí poesía. He ahí la diferencia ante la ciencia, cuyo encuentro por la verdad y lo palpable es su eje, lo que habla de un progreso que el poeta no busca a menos que se trate de un progreso que, en tanto ser, lo enriquezca.

Al hablar de poesía Cortázar insiste en que «Cada fragmento es una trampa donde cae un nuevo pedazo de la realidad» en donde se deberá de ver reflejado la sustitución de lo estético por lo poético. El lenguaje debe tratar de acercarse a esa esfera, pues mientras la enunciación lógica lleva consigo una relación basada en la comparación, la enunciación poética cree realmente en una participación entre los elementos que menciona. En este sentido, el poeta no necesita comprobar que aquel día vio entre su pelo una luna comiendo uvas, la poeticidad que una frase como esta pudiera tener es suficiente para evocarle en este mundo y aferrarnos a él.

Algo parecido a lo que esboza el escritor argentino sucede en *Cambio de piel*, una novela dedicada a Aurora y Julio Cortázar al inicio de sus páginas y claramente influida por *Rayuela*, entre otras obras y autores. Al igual que su predecesora, se trata de una obra que se cuestiona a sí misma al interior de sus páginas y que, al hacer eso, cuestiona el lenguaje empleado para expresar algo y a la humanidad conceptualizada conforme a parámetros lógicos con los que se emplea la lengua.

Así, Carlos Fuentes introduce artilugios lingüísticos y teatrales con los que le es posible realizar una parodia sobre la imagen que tiene el sujeto acerca de sí mismo, una burla que por momentos pareciera llegar al llanto y a la frustración de una pregunta que la humanidad se ha hecho históricamente, al tiempo que asume la lejanía de una respuesta sensata ante ésta: ¿Quién soy yo?

Pareciera un cuestionamiento lógico con una multiplicidad de respuestas que ofrecer, dada la cantidad de información que se acumula en el individuo en el transcurso de su vida pero, ¿cuál de esa información le es útil realmente para comprenderse y justificar su existencia? Más aún, ¿qué de todo ello le anima a seguir imaginándose alimentando su creatividad y con ello sentir ilusión por cuanto le rodea?

Existe un tipo de enamoramiento por las cosas, que toma forma a partir de la palabra y que difícilmente puede lograr justificarse de manera coherente. Se aparece un algo que atrae al individuo hacia formas, cuya opacidad las convierte en objeto de deseo, al grado de pretender el dominio de múltiples figuras que ofrecen la ilusión de ser parte de ellas. Si bien es una sensación recurrente en el hombre al sentirse seducido por una gran variedad de situaciones, objetos y personas; en la literatura, existe una aproximación a la palabra y a la acción en el sujeto, merecedora de discusión y análisis.

Un tema tan debatible y polémico como el concepto de identidad logra hacerse presente en la literatura como un acompañante incansable del proceso de lectura. El grado de poeticidad que se vislumbra entre las páginas de un libro necesariamente le debe provocar un calambre mental a un sujeto-lector que busca desesperadamente verse representado en una obra de arte, pues sólo de esa manera es capaz de imaginar la posibilidad de una construcción final para el texto que tiene ante su mirada.

Así, a través de un acto enunciativo, la elaboración de su propio discurso se pone en marcha y hace más evidente su subjetividad. Se trata de la conformación lingüística de un texto que sólo ha sido elaborada por él. Sin embargo, al recurrir a un nuevo intento de lectura, cambia el aquí y ahora de la enunciación inminente en esa otra perspectiva del discurso, ya que nunca existen procesos de enunciación idénticos. El presente es efímero, desaparece como si fueran gotas de agua arrastradas por ráfagas de aire fulminantes, pero a la vez, quedan en la memoria como el recuerdo de haber soñado algo irreal, con la capacidad de marcar el resto de un día, una etapa de la existencia o hasta la muerte.

Entonces, si se habla de un proceso que desaparece en tanto se tiene una distracción, una idea de reconstrucción más elevada o tras el hecho de ser conscientes de la relatividad del tiempo en el uso del discurso, por qué la lectura de un libro resultaría trascendental para comprender un quehacer tan complejo en el individuo como la identidad. Contrario a lo que se ha dicho, la idea de duración sobre ciertos rasgos distintivos en el sujeto, enmarcan algunos de los elementos básicos identitarios en el sujeto. Si bien se ha dicho que no todo proceso de identificación logra necesariamente un impacto en la integración identitaria de un individuo, también se habló de la constante resemantización y creación simbólica que el sujeto lleva a cabo como constitución de su identidad. A la vez, comprender el lado difuso de un acto enunciativo, plasma en primer lugar, el carácter ambiguo de la identidad como principio fundamental y segundo, obliga a una revisión del contexto en que dicho acto discursivo se ha llevado a cabo.

De alguna manera ese contexto no se refiere únicamente a una situación del presente en que el proceso de enunciación se ejecuta, sino del pasado que inviste y hace posible que dicha enunciación se realice en condiciones determinadas. Así, el horizonte de expectativas resulta muy útil para comprender el alcance que pudiera tener la revisión de un texto y ello dependerá de lecturas anteriores; pláticas; relaciones familiares, amistosas, circunstanciales; accidentes en la vida y un bagaje referencial que ubique una acción tan cotidiana como

conformar un acto discursivo ante el uso de la palabra, en un laberinto de voces, ideas e imágenes que se hacen presentes al mismo tiempo y que posicionan lo que se dice. Con lo cual, también nos posicionamos como sujetos ante nosotros mismos y el mundo. Ello no implica que se deba asumir una dirección irrevocable ante las cosas. Lo mejor de todo esto, gracias al principio de ambigüedad y fugacidad de todo intento por construcción identitaria, son los cambios de rumbo ante dichos posicionamientos, los cuales, no sólo debieran encontrarse necesarios, sino merecedores de reclamo.

En *Cambio de piel* existe un llamado a la humanidad por pretender encasillar la identidad conforme a circunstancias históricas que han constituido los referentes de los sujetos a través de formas sumamente violentas, las cuales pretenden la consagración de un sector de individuos que han sufrido y creen que ello es ajeno a lo que ha pasado con el resto de la humanidad. Entender que la tortura, el racismo, el desprecio del hombre por el hombre, la venda de ojos, así como la venganza, son la misma en todos lados, es una parte importante que agiliza la comprensión de una identidad profundamente humana y presente en todos los individuos, la cual puede ayudar a la formación de espacios más amplios de tolerancia.

Carlos Fuentes logra transportarnos a una esfera mágica donde las dualidades de los sujetos son naturales y hasta perversas. Los gustos de los sujetos y sus locuras no son inocentes, sino fuertes armas de sobrevivencia, juego y sueños imaginados. Elizabeth es una inventora de vidas que apropia con frescura envidiable. Javier, un escritor cuya frustración es similar a la de todo aquel que intenta conocerse forzando las puertas presentadas para ello. Isabel juega con todos y es anhelada hasta la muerte por cada uno de los personajes que ven en su juventud una fuente irresistible e inmediata de creatividad, cuando no necesariamente la edad es la responsable de forjar los sueños más trascendentes para el hombre. Franz es un ser al que le angustia el recuerdo, la equivocación, el no hubiera o el era inevitable; para mí, el más triste de todos los personajes. El narrador –un tal Freddy Lambert- es el caparazón de todos ellos. Un taxista perdido en la

ciudad de México con un referente cultural más que alimentado y pretencioso o un espía viajero que se embelece con las angustias humanas y construye temáticas eróticas a través de un personaje femenino al que le es difícil cambiar de nombre y rostro, o bien, un loco encerrado en el manicomio Lázaro en Cholula, donde imagina a toda la humanidad arrastrada por su historia y sólo logra tener una cercanía de lo que representa a través de un *happening* realizado por frailes desquiciados y alternativos. También podría ser el sueño de una loca mitónoma que ha decidido imaginar y ser parte de otra realidad.

Elizabeth se nutre de la ficción representada en el cine como un paliativo a la gran soledad que vive en una Argentina que se recorre, se sueña, se observa y se desea. Tal como la vecina que es espiada por ella y por Javier, como la imagen de una buena película en la que se presentan personajes de los que se quiere saber más o simplemente adoptarlos en su difusa caracterización. Elizabeth tiene la facultad de hacer una mezcla de personajes y situaciones que le permiten cambiar de piel y fusionarse en nuevos colores, acordes con el contexto imaginado.

Javier, por el contrario, tiene imposibilidad para concebirse de otra forma a lo que cree que es. Por ello necesita de las invenciones de los otros para subsistir. Cuando se da cuenta de su dependencia, se siente vulnerable y ataca. Por ello ahorca a Isabel con el rebozo que le había regalado Elizabeth, no soporta la idea del paso generacional en Isabel con el inminente transcurso del tiempo y, a la vez, no tolera la fascinación de un cambio de piel tan natural entre ellas mismas, así que decide consagrarla con la muerte.

Javier también sufre de trastornos en el estómago. Sus frecuentes gastritis y afán hipocondríaco son el resultado del dolor ante el mundo y la frustración de verse sumido en la inacción, teniendo como contraparte, la responsabilidad de Franz ante sus decisiones. Presenta una falta de ilusión ante las cosas que se ve reflejada en lo que escribe, ello es una de las principales razones por las que su novela *La caja de Pandora o El sueño*, como en un

inicio se iba a titular *Cambio de piel*, se convierte en la encarnación de una farsa ante su escritura, que nunca podrá publicarse.

Los jugos gástricos que le dejan a Javier un sabor de hierro en la boca, así como la sensación de sentirse perdido en lugares que conoce e identifica perfectamente, logran transmitir la angustia y el malestar físico del desgano que merecen los sitios que se habían explorado antes y que ahora luchan en el interior del ser por ser resignificados. A Javier le causa úlcera ese México de oficina, un México desgastado, caliente y de vitrinas viejas, pero reconoce en él su historia y lo más importante: vuelve a él, pero con un ansia de renovación que no logra identificar si no es con la destrucción que su propia historia le ha enseñado como principal vía de reconstrucción. Tumban lo viejo para armar lo nuevo. Por ello, al inicio de la novela el narrador se burla de los protagonistas cuando deciden irse a Veracruz por la vía larga y enredada, mientras él viaja muy cómodo por la supercarretera México-Toluca

Ya sea que se trate de una novillera o una dragona, de un escritor o de un arquitecto, de un narrador real o imaginado, *Cambio de piel* se encarga de cuestionar absolutamente todo. Las dimensiones simultáneas del tiempo que se hacen presentes en un mismo sitio -Cholula-, hablan de un día que no termina nunca, un solo día que sirve para recordar, anhelar y disfrutar el devenir de los personajes. Se encuentran encerrados en un sitio que tendrá por misión llevarlos a un viaje fantástico por lo que han sido sus experiencias, amores, encantos y desencantos, recorridos físicos y mentales a través de la historia, de una Praga nostálgica, el recuerdo de ser judío, la tentativa de sentirse patriótico en algún momento de la existencia, el reconocimiento de los otros fuera y dentro de uno mismo. Todos ellos no pueden salir de ese teatro de vida que han construido. Lo que empieza con una ida a la playa, se convierte en una ironía que habla del tiempo y de la forma en que el hombre se percibe.

Así como el narrador tiene diferentes formas al dirigirse a la novillera o a la dragona, también nosotros tenemos que emplear distintas formas de dirigirnos a nuestra conciencia, una que

nos diga que la identidad no está terminada, que no ha concluido el sueño de imaginarnos y recrearnos constantemente.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Mariflor (ed)

Crítica del sujeto. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 1990. 237 p.p.

Antología de textos sobre lengua y literatura

UNAM. México, 1999. 286 p.p.

Arroyo Fernández, María Dolores

Diccionario de términos artísticos Alderabán. Madrid, 1997. 288 p.p.

Barbero, Martín Jesús (Coordinador)

En torno a la identidad Latinoamericana. OPCION, S.C. México, 1992. 231 p.p.

Barthes, Roland

- *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI. México, 1998. 150 p.p.

- *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990. 352 p.p.

Benveniste, Emile

Problemas de lingüística general - II. Siglo XXI. México, 1999. 282 p.p.

Beristáin, Helena

Diccionario de retórica y poética. Porrúa. 8ª ed. México, 2001. 520 p.p.

Blanco, José Joaquín

La paja en el ojo. UNAP. Puebla, 1980. 278 p.p.

Borcja, D. Roque

Diccionario general etimológico de la lengua española. F. Seise – Editor. Barcelona. 1265 p.p.

Buber, Martín

Yo y Tú. Caparrós editores. 3ª ed. Madrid, 1998. 117 p.p.

Corominas, J. y J. A. Pascual

Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico. V III. Gredos. Madrid, 1980. 903 p.p.

Curran, James, David Morley, Walkerdine (compiladores)
Estudios culturales y comunicación. "Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo". Paidós Comunicación. Barcelona, 1998. 548 p.p.

Díaz Ruiz, Ignacio
El nacionalismo en la literatura latinoamericana

Diccionario Anaya de la lengua
Grupo Anaya. Barcelona, 1991. 1000 p.p.

Diccionario de filosofía latinoamericana
Universidad Autónoma del Estado de México, 2002. 384 p.p.

Dietrich Rall (Compilador)
En busca del texto. UNAM. México, 2001. 457 p.p.

Eagleton, Terry

- *Una idea de cultura*. Paidós. Barcelona, 2001. 207 p.p.

- *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998. 289 p.p.

Erikson, H. Eric
Identidad, Juventud y Crisis. Taurus. Madrid, 1985. 284 p.p.

Escalante Gonzalbo, Fernando
Una idea de las ciencias sociales. Paidós. México, 1999. 204 p.p.

Fajardo García, Josefina
De los sonidos a los sentidos. Trillas. México, 1997. 163 p.p.

Fernández Moreno, César (Coordinador)
América Latina en su literatura. Siglo XXI. 13ª ed. México, 1992. 494 p.p.

Filinich, María Isabel
La voz y la mirada. Plaza y Valdés. México, 1997. 237 p.p.

Flores Mora, Daniel y Mirta González Suárez
La identidad y conciencia latinoamericana: La supervivencia futura. Plaza y Valdés. México, 1990. 122 p.p.

Foucault, Michel

- *De lenguaje y literatura.* Paidós I.C.E. I U.A.B. Barcelona, 1996. 221 p.p.

- *El pensamiento del afuera.* PRE-TEXTOS. 5ª ed. Valencia, 2000. 82 p.p.

- *Las palabras y las cosas.* Siglo XXI. 6ª ed. México, 1974. 375 p.p.

Fuentes, Carlos

- *Aura.* Era. México, 2003. 62 p.p.

- *Cambio de piel.* Punto de lectura. Madrid, 2001. 627 p.p.

- *El naranjo.* Alfaguara. México, 1993. 253 p.p.

- *La región más transparente.* Alfaguara. México, 1998. 470 p.p.

Galliot, Jean Le

Psicoanálisis y lenguajes literarios. Hachette. Buenos Aires, 1981. 285 p.p.

Giacoman G., Helmy

Homenaje a Carlos Fuentes. Las Américas Publishing. Nueva York, 1971

Giménez, Gilberto y Ricardo Pozas H.

Modernización e identidades sociales. UNAM. México, 1994. 183 p.p.

Gran diccionario de la lengua

Larousse. Barcelona, 1996. 1856 p.p.

Harss, Luis

Los nuestros. Editorial Sudamericana. 4ª ed. Buenos Aires, 1971. 465 p.p.

Homero

La Odisea. Editorial Porrúa. México, 1986. 254 p.p.

Jakobson, Roman

Ensayos de lingüística general. Seix Barral. Barcelona, 1975. 406 p.p.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis

Diccionario de Psicoanálisis. Paidós. Barcelona, 1996. 535 p.p.

Monreal y Tejada, Luis y R.G. Haggar

Diccionario de términos de arte. Editorial juventud. Barcelona, 1992. 426 p.p.

París Pombo, María Dolores

Crisis e identidades colectivas en América Latina. Plaza y Valdés. México, 1990. 149 p.p.

Paz, Octavio

El laberinto de la Soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad. FCE. 2ª ed. México, 1994. 350 p.p.

Piccini, Mabel

"La sociedad de los espectadores" en *Versión*. UAM. México, 2000. Pp. 13-34

Recondo, Gregorio

Identidad, Integración y Creación Cultural. El Desafío del Mercosur. UNESCO/Editorial de Belgrano. Buenos Aires, 1997. 417 p.p.

Ricoeur, Paul

- *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. México, 1996. 415 p.p.

- *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI. 3º ed. México, 1999. 112 p.p.

Rodríguez Monegal, Emir

El arte de narrar. Diálogos. Monte Ávila Editores. Caracas, 1968. 311 p.p.

Rorty, Richard

- *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós. Barcelona, 1991. 222 p.p.

- "El progreso del pragmatista" en Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press. Madrid, 1997, p.p.104-126

Sartre, Jean-Paul

¿Qué es la literatura? Editorial Losada. 6ª ed. Buenos Aires, 1976. 273 p.p.

Ruiz Basto, Jorge

De la modernidad y otras creencias (en torno a Cambio de Piel de Carlos Fuentes). UNAM. México, 1992. 114 p.p.

Sontang, Susan

Contra la interpretación. Seix Barral. Barcelona, 1969. 358 p.p.

Strinati, Dominic

An Introduction to Theories of Popular Culture. Londres Routledge, 1998.

Ure, Mariano

El diálogo Yo-Tú como teoría hermenéutica en Martin Buber. Eudeba. Buenos Aires, 2001. 116 p.p.

Walter, Benjamín

Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus. Madrid, 1998. 164 p.p.

Waldeck, Federico

Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán 1834 y 1836. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. México, 1996. 270 p.p.

Warren, Howard C. (Compilador)

Diccionario de Psicología. F.C.E. 3ª ed. México, 1998. 383 p.p.

Zavala, Lauro

- "Aproximaciones recientes al estudio de la identidad cultural y los procesos de recepción"
Pp. 265-270, en *Generalización de conocimientos y formación de comunicadores*. Carlos Luna Cortés (coord.) CONEICC-FELA FACS-OPCION. México, 1992, 270 p.p.

-*La precisión de la incertidumbre*. UAM. México, 1999. 157 p.p.

HEMEROGRAFÍA

Letras Libres "Fanatismos de la identidad"

Octubre 2001, año III. Número 34. 119 p.p.

- Amartya Sen: "La otra gente" Más allá de la Identidad, págs. 12-20
- Jorge Luis Borges: "La literatura alemana en la época de Bach", págs. 25-28
- Gabriel Zaid: "Nosotros", págs. 30-34
- Mario Vargas Llosa: "Extemporáneos" La amenaza de los nacionalismos, págs. 38-43

Mundo Nuevo "Revista de América Latina"

Director: Emir Rodríguez Monegal

No. 1. París (9) (rue St. Lazare) Julio, 1996. 95 p.p.

Revista del Instituto de investigaciones lingüísticas y literarias hispanoamericana

No. 13. U.N.T. Tucumán (Argentina), 1996. 117 p.p.

Revista Iberoamericana. "Órgano del Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana"

No. 76/ 77. Volumen XXXVII. Pittsburg (USA) Julio-Diciembre, 1971. 768 p.p.