

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

## **Horadar el silencio: Potestad performativa de la literatura**

**TRABAJO RECEPCIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA**

PRESENTA:

**CARLOS MANUEL MARTÍN RIVERA ROMERO**

DIRECTORA

**MTRA. HILDA ROSINA CONDE ZAMBADA**

Ciudad de México, diciembre de 2021.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A Chela y Nelo, mis añorados padres,  
como amortización por la enorme deuda que mantengo con ellos.

A Soni, la compañera no tan paciente,  
quien un día incendió todas mis canciones.

A Rosina Conde, mi asesora de titulación,  
cuya estrictez consiguió acicatearme durante mis devaneos.

A Hugo Hirirart Urdanivia, mi tutor académico,  
por esas cautivantes e inagotables charlas.

Y, de un modo especial, a los miles de criaturitas  
que hoy mismo sobreviven allá afuera, en alguna calle.

## RESUMEN

El arte es un fenómeno cultural que ostenta múltiples aristas. En este ensayo se lo examina desde perspectivas bastante heterogéneas; bien de índole subjetiva: psicológica y filosófica, por ejemplo; o con un carácter más o menos objetivo: etimológica, antropológica y sociológica. La literatura, catalogada según la tradición como constituyente del conjunto de las bellas artes, se arroga entre sus potestades la de nombrar el universo; e, incluso, las de criticarlo y transformarlo. En esta última reside precisamente su potestad performativa o realizativa: en hacer con palabras, lo cual implica hacer diciendo o decir haciendo. La literatura performativa, aparte de fungir como producto creativo y constructo estético, pretende reconquistar y fortalecer los vínculos intersubjetivos con el público, al involucrarlo en cada una de sus acciones. Una *performance* literaria como *Horadar el silencio* está ligada a la oralización o realización sonora del mensaje poético, transmitido y percibido simultáneamente en un lugar y un instante concretos; además de caracterizarse por la hibridación genérica y la liminalidad transdisciplinaria.

*Palabras clave:* Literatura, performatividad, oralización, hibridación, liminalidad.

## ÍNDICE

Advertencias preliminares	i
Proemio	1
1. El arte como proceso creativo: <i>homo artifex</i>	5
2. El arte como constructo estético: <i>homo æsteticus</i>	14
3. El arte como vínculo intersubjetivo: <i>homo socialis</i>	20
4. La literatura como enunciación del universo: <i>homo nominātor</i>	29
5. La literatura personificada: <i>homo litterātus</i>	35
6. La literatura como conjuradora del silencio: <i>homo performans</i>	41
Epílogo	48
Referencias	52
Anexo 1: Precisiones léxicas sobre la palabra <i>performance</i>	61
Anexo 2: <i>Horadar el silencio: poética performativa</i>	65

## ADVERTENCIAS PRELIMINARES

Para evitar desvíos innecesarios durante mi exposición temática, considero pertinente efectuar algunas precisiones lexicográficas. La primera de ellas tiene que ver con el sustantivo *performance* y su familia léxica, que menciono varias veces en este ensayo. Pues, pese a que este anglicismo se escucha con creciente frecuencia en el vocabulario coloquial, todavía genera gran confusión entre los hablantes debido a su amplia polisemia, a sus variadas traducciones y a las múltiples interpretaciones que suelen dársele en nuestra lengua.

El diccionario académico propone que los préstamos lingüísticos no adaptados a los patrones gráfico-fonológicos del español —conocidos también como extranjerismos crudos— se escriban en letra cursiva (RAE, 2014, p. XLVI). Tal es el caso de la palabra *performance*, que debe utilizarse en género femenino. En contraparte, los préstamos adaptados como *performista*, *performativo*, *performático*, *performatividad*... se consignan en redonda, igual que los lemas correspondientes a derivados españoles de palabras extranjeras; aunque éstas presenten dificultades gráficas o de pronunciación, como *levistrosiano*, *flaubertiano* y *bourdiano*.

Con el propósito de emplear un glosario conveniente en mi ensayo, entre los préstamos adaptados intenté elegir sólo aquellos vocablos que mejor se adhieren a nuestro idioma, por lo cual es factible que más de uno adquiriera la categoría de neologismo. El criterio para esta selección no fue arbitrario, pues obedeció al principio de analogía o semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan una función equivalente, o que ostentan alguna coincidencia significativa entre sí, por ejemplo, la estructura o morfología de las palabras y de sus elementos constitutivos. Esto permite la modificación de formas lingüísticas preexistentes, así como la creación de nuevas formas semejantes a otras.

El primer paso consistió en determinar cuáles términos iba a emplear a lo largo de mi exposición, para otorgarle uniformidad y coherencia, lo que implicó descartar a cuantos resultaran anfibológicos e imprecisos. A continuación, comparé diversas raíces etimológicas y elegí las más cercanas al concepto que quería representar en cada caso.

Rechacé, verbigracia, la utilización de *performer* por su carácter de extranjerismo, además de *performero* y *performancero*, ya que resultan chocantes y cacofónicos. Deseché, igualmente, el vocablo *performador* —cuyo sufijo -ador comparte con creador, narrador, orador, realizador o diseñador—, pues presenta la desventaja de requerir términos diferentes para referirse a cada género gramatical. Por esa misma razón, evité el sustantivo *performatriz* —análogo a actriz—, puesto que sólo es aplicable al género femenino. Asimismo, excluí la voz *performante*, asimilable a cantante, dibujante, danzante o ejecutante, que pueden emplearse indistintamente con ambos géneros. Preferí utilizar, en cambio, *performista* por analogía con artista, pianista o protagonista, voces todas ellas aplicables tanto al género femenino como al masculino. Su terminación *-ista* ‘que hace, caracterizado por; especialista, quien profesa o ejerce’ es de ascendencia latina, aunque proviene del griego *-ιστής* (*istés*) ‘que hace’ (Gómez, 1989, p. 392). Una razón adicional para elegir esta palabra fue su mayor eufonía.

En lugar de *performístico*, empleo con asiduidad la palabra *performativo* —no obstante que sea un calco de *performative*— y la intercalo con el término realizativo, «un neologismo derivado de “realizar”» (Austin, 1990, p. 44), incluso a pesar de que la *performista* Rosina Conde lo considera como una traducción incorrecta del inglés y sugiere usar *performativo* en su lugar. Ambas locuciones comparten el sufijo *-ativo* —como en *creativo*— ‘que hace, que ejecuta, que realiza’, aplicable por igual a sustantivos y adjetivos, el cual proviene del latín *-ativus* ‘que ejecuta’, derivándose de *-atus* ‘que recibe (la acción de

un verbo)’ e *-ivus* ‘que hace, que ejecuta; que tiende hacia, propenso’ (Gómez, 1989, pp. 90 y 393-394). Igualmente, utilizo el adjetivo performático, cuyo posfijo *-ático* deriva del correspondiente latino *-aticum*, acusativo de *-aticus* (masculino) y *-aticum* (neutro) ‘de, relacionado con’, de *-atus* ‘que recibe (la acción de un verbo)’ e *-icus* o *-icum* ‘de’, dependiendo del género gramatical. Palabras como dramático derivan del latín, pero sus orígenes etimológicos se hallan en compuestos griegos terminados en *-ατικός* (*atikós*), surgidos a partir de sustantivos con temas que finalizan en *-ατ-* (*at*) y nominativos terminados escuetamente en *-α* (*a*), a los que se añade *-ικός* (*ikós*) ‘de, característico (de)’ (Gómez, 1989, pp. 90 y 359).

Por otra parte, deseo informar a quienes amablemente lean las siguientes páginas, que asumo la responsabilidad absoluta como autor de las traducciones incluidas, a menos que se especifique lo contrario. Asimismo, para evitar enfadosas iteraciones se infiere que cualquier precisión etimológica contenida en este ensayo se sustenta en el texto de Guido Gómez de Silva (1989), salvo cuando se mencionen fuentes distintas. De manera análoga, toda definición conceptual debe considerarse como proveniente del *Diccionario de la lengua española* (2014) —excepto cuando se indiquen otras fuentes— y se cita mediante las siglas RAE dentro del texto, mismas que aparecen desatadas en la lista final de referencias.



## PROEMIO

*El hombre que escribe  
acerca de sí mismo y de su propia época  
es el único que escribe  
acerca de todas las gentes y de todos los tiempos.*  
George Bernard Shaw

El conjunto de reflexiones que expongo en este ensayo intenta reflejar con cierta nitidez las pasiones que me han encaminado hasta donde estoy y lo que soy ahora. La literatura, el teatro, la trova y la infancia encuentran siempre una manera para figurar en mis conversaciones y en lo que a menudo escribo.

Era yo todavía muy pequeño cuando la literatura logró conquistarme a través de la vista, mientras observaba a mi padre absorto con sus múltiples y eclécticas lecturas: novelas de Hemingway o Ricardo León, poemas de Bécquer y Díaz Mirón, crónicas de Leñero, ensayos de Paz... Y aunque hoy me decanto por la poesía sobre los demás géneros literarios, mi dos primeros libros —que, por cierto, aún conservo en un lugar simbólico de mi biblioteca personal— fueron un cuentito rimado sobre *Baloo*, de cuando yo apenas tenía cuatro años y editado por la extinta editorial Novaro; seguido, durante mis siete abriles, por la novela *Corazón* de Edmundo D'Amicis, editada por Bruguera, también desaparecida. Fue precisamente ésta, mi novela inaugural, la causante de una adicción por leer que mantengo hasta ahora. Tiempo después descubrí que *Corazón* encarnaba una clara muestra de hibridación literaria, pues incluye varios subgéneros: diario novelado, cuento, epístola, biografía, e incluso historieta, gracias a sus viñetas.

Mi madre, por su parte, nunca desaprovechaba las oportunidades para recordarnos sus puestas en escena, donde actuaba y también dirigía. A muy corta edad me caracterizó como niño dios y más tarde como San José, para participar en las festividades parroquiales. Así,

bajo su dirección escénica, hice mis pininos actorales. Como efecto previsible, en mi adolescencia tomé la decisión de estudiar arte dramático en el INBA, mas para mi sorpresa y desencanto ninguno de mis padres apoyó tal elección. Aun así, ingresé a la carrera elegida, en la que, además de las técnicas teatrales, fui conociendo a los dramaturgos que grabaron su huella en mi obra posterior. Unos, difuntos, como Shakespeare; otros, como Emilio Carballido, vivos por entonces.

Mi padre y sus hermanos fueron todos cantautores. En incontables ocasiones se reunían para cantar las composiciones de cada uno. Recuerdo bien el día en que mi papá me dijo que, si no conseguía afinar la voz, mejor ni cantara. Yo aprendí a tocar la guitarra “de oído”, como usualmente se dice, aunque más bien creo que fue “de vista”, observando cuidadosamente el acomodo y movimiento sobre el diapasón de los dedos paternos. La guitarra que hoy tengo fue un obsequio de mi tío, el más bohemio de ellos; ésa fue su herencia. Con ella al hombro comencé a tocar canciones de Silvio Rodríguez y Alejandro Filio, en bares y restaurantes, pero también en mercados y reclusorios. La UNAM me permitió trovar en todas sus escuelas, donde al fin pude interpretar mis propias composiciones.

Un día conocí a Alejandro García Durán de Lara, mejor recordado por su sobrenombre “Padre Chinchachoma”. A través de él descubrí, con enorme tristeza, que había otra infancia. Trabajé varios meses en uno de los Hogares Providencia, fundados por “Chincha”, y me convertí en tío, el máximo título que otorgaban *motu proprio* aquellos pequeñines. Desde entonces comencé a enfocar mis esfuerzos creativos en exponer esa niñez negada, que nos rodea a montones; pues al menos se merece nuestros empeños para visibilizarla. Y para conseguirlo, sólo es preciso que agucemos nuestras miradas.

Gracias a todas esas voces fue emergiendo la mía, hasta que la logré vislumbrar y escuchar. Luego, leyendo a Miller (1987), comprendí que siempre hay intencionalidad en el arte, proyectada por el propio artista en cada una de sus obras: «*Art makes you restless, dissatisfied* [El arte te vuelve inquieto, insatisfecho]» (p. 136). Esta intencionalidad del arte y el artista deviene en una función performativa o realizativa: expresar, comunicar y denunciar; tres potestades estupendas, que la literatura no-alienada adopta como su vocación ineludible.

Según Brenifier, Coclès, Redoutey y Millón (2006), expresarse implica manifestar con palabras, gestos o actos un pensamiento, un sentir que sólo existía en la conciencia o en el inconsciente, ya sea para uno mismo o para los demás; por lo tanto, es un fenómeno unidireccional. Mientras que comunicar es transmitir o compartir un sentimiento, un pensamiento o una acción, lo cual supone la existencia de al menos dos sujetos que, en consecuencia, comparten tal sentimiento, pensamiento o acción (pp. 34 y 35).

En cuanto a la tercera potestad de la literatura —la de denunciar—, esas otras infancias, advertidas como víctimas indefensas ante múltiples e increíbles modalidades de violencia, se convirtieron en el *leitmotiv* de mi literatura. *Horadar el silencio* es más que el título de una *performance*; es el principal propósito de mi actividad escritural. *Horadar el silencio*, en su calidad de enunciado realizativo o performativo, implica el empleo artístico de mi voz como instrumento del amor. No se limita a describir un acto, sino que, por el mismo hecho de ser expresado, realiza tal acción. Esta es la peana de mi poética: la literatura como acción. En otras palabras, *Horadar el silencio* —mi poética performativa— consiste en obsequiarles una voz —y un rostro— a tantos “sin voz”. A los silenciosos y a los silenciados, como un acto de solidaridad, que no debe confundirse con empatía, porque como escribió el papa Francisco (2016): «en el amor los silencios suelen ser más elocuentes que las palabras»

(Francisco, 2016, p. 12), si bien se acrecientan con el temor, la vergüenza, la desesperanza... Por lo tanto, también denunció con severidad a los silenciadores, como el que amenaza a la niña en mi cuento *Ichtakayotl*: «—¡Si gritas o chillas, te meto un plomazo!» (*vid. infra* p. L). Todo bajo la premisa de que el arte realizativo o performativo es el arte de no permanecer callado; es una constante postura crítica ante la realidad; es arte-acción, cuyos efectos pretenden promover la emancipación del *habitus*, tanto del artista como de su público.

Tomar conciencia es ya un acto de libertad. Y *Horadar el silencio* persigue la emancipación, incitada desde el discurso del arte performativo; discurso que es su herramienta propia y natural. En este sentido es que el arte puede tornarse liberador: cuando sirve para timbrar conciencias; mas no como lo hacen los niños, que timbran y echan a correr, sino cimbrando y rompiendo esquemas mentales heredados.

## 1. EL ARTE COMO PROCESO CREATIVO: *HOMO ARTIFEX*

*Lo que preside la creación, el deseo de hacerlo,  
no existe en toda la naturaleza.*

Louis Isadore Kahn

Hace más de veinticinco siglos, mientras el ilustre Maestro Kong —uno de los pilares de la ancestral filosofía china— reflexionaba en torno a las palabras, sentenció que «lo esencial es desentrañar su auténtico significado» (Confucio, 1997, p. 74). De modo que, en adhesión al citado proverbio, inicio este ensayo con una exploración encaminada a dilucidar las aristas que delimitan el concepto de arte.

Como una primera acepción, el término arte puede referirse a la aptitud humana para desarrollar cualquier actividad de manera diestra o excelente, por lo cual resulta un sinónimo de virtuosismo o maestría. Lo empleamos con ese sentido en las frases arte culinario o artes marciales, mientras acatamos la pauta gramatical que determina el empleo de dicho sustantivo en género femenino cuando éste aparece en plural y como masculino si es utilizado en singular, salvo pocas excepciones —por ejemplo, en el caso del arte poética—.

La palabra en cuestión también suele implicar los «preceptos y reglas necesarios para hacer algo» (RAE, 2014, p. 212). Por ello, diversos autores la han incluido en los títulos de sus obras, como *El arte de la guerra* de Sun Tzu o *El arte de amar* de Erich Fromm.

En su calidad de sustantivo, arte proviene del acusativo singular latino *artem*, cuyo radical *art-* deriva de *ars* ‘habilidad, destreza, oficio’, si bien se originó como un calco del sustantivo griego τέχνη (tékhne) ‘arte’ —que por extensión significa además ‘conocimiento o ciencia’ (Mateos, 2007, pp. 92 y 360)—, raíz que evolucionó a partir de la voz indoeuropea *teks-nā* ‘oficio o arte (de tejer o construir)’, de *teks-* ‘tejer o construir’.

La primera aparición por escrito del término fue en un texto castellano: *El Cid*, que se remonta al año 1144, no obstante que «cuando se trata de palabras latinas y hereditarias, es seguro que la fecha del vocablo es anterior a la de la documentación en muchos siglos» (Corominas y Pascual, 1984, p. XVII), pues resulta bastante probable que éste haya sido empleado con antelación en el lenguaje oral.

Con el propósito de efectuar un somero recuento histórico sobre la conceptualización del arte, guardo fidelidad al consejo horaciano: «*Vos exemplaria Græca / nocturna versate manu, versate diurna*» (Horacio, 2008, p. 399), el cual nos invita a que noche y día mantengamos los modelos griegos entre nuestras manos. Por tal motivo, como lo dicta la tradición hermenéutica occidental comienzo por comparar la tríada de los filósofos helénicos antonomásticos, aunque sin ignorar esta advertencia de Emma Godoy: «los célebres filósofos que han dejado su contribución de doctrinas estéticas no han sido artistas: jamás esculpieron, o poetizaron, o compusieron una sinfonía. Reflexionaban sobre el arte, mas no lo crearon» (García, 1975, p. 7).

Sócrates, nuestro referente inicial, considerado durante siglos como uno de los pensadores fundamentales en el ámbito universal y el padre indiscutible de la filosofía clásica, decidió no legarnos testimonios por escrito, pues «prefería el calor de la palabra hablada, el diálogo, antes que el frío ejercicio de la escritura» (Solana, 2018, p. 72). A pesar de esto, conocemos sus ideas cardinales a través del tamiz de unos cuantos contemporáneos suyos, entre los que destacan el comediógrafo Aristófanes, así como sus discípulos Jenofonte y Platón, siendo este último la fuente primordial para comprender los postulados socráticos.

Platón alude al arte en varias de sus obras y enuncia determinadas características con las que usualmente se lo define. Es el caso de la armonía, que el fundador de la Academia ateniense describe como «lo adecuado» (Platón, 1985, p. 424) y «una feliz combinación (*sic*)

de los elementos» (Platón, 1871, p. 288) generadora de placeres —en particular de los audiovisuales, pues «el flujo de las obras bellas excita sus ojos y sus oídos» (Platón, 1988b, p. 176)—. El mismo Platón sugiere que todas las personas experimentamos un deseo ferviente por alcanzar la inmortalidad, la cual se viabiliza en cierta medida con el nacimiento de los hijos, «pero por cima de esta producción (*sic*) y de esta inmortalidad mediante el cuerpo [gracias a la procreación], hay las que tienen lugar según (*sic*) el espíritu. Estas son las propias del hombre que ama la belleza del alma» (Platón, 1871, p. 294). Y como prueba irrefutable de que nuestra naturaleza humana persigue la inmortalidad, está la labor «de quienes son fértiles en cuanto al alma» (Platón, 1988a, p. 174), es decir el arte.

Aristóteles (1946), sin duda el más preclaro entre los discentes de la Academia platónica, propuso un par de significados para la palabra *τέχνη* (*tékhnē*), a saber: técnica y arte. Por un lado, concebía la técnica como «una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una *razón* o *logos*» (p. XIV), lo cual implica que no está dirigida por ideas, sino por valores o fines de utilidad. En contraparte, el arte incluye «un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*» (p. XV). La conjetura del Estagirita fue que tanto técnica como arte coinciden de manera esencial en imponer un orden regido por fines o valores, ya sean de utilidad, de expresión individual, de belleza, o de cualquier otra clase. Pero, a pesar de que el ilustre fundador de la escuela peripatética catalogó la totalidad de las artes como reproducciones por imitación, en ninguno de sus textos se aclaran los motivos para proponer que éstas debieran producirse de modo ineluctable a través del procedimiento de reproducción imitativa, al cual escuetamente denominó *μίμησις* (*mímēsis*) ‘imitación’. Sin embargo, el también precursor del Liceo ateniense nos legó este principio: *τέχνη μίμηται φύσιν* (*tékhnē mímēitai phýsin*) —el arte imita la naturaleza—, del cual se

deduce que «en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza» (Aristóteles, 1995, p. 165), puesto que la naturaleza no imita al arte sino viceversa; simplemente existe para auxiliarla «y llevar a término lo que ésta ha desatendido» (Aristóteles, 2005, p. 174). Entonces el arte no se limita tan sólo a reflejar unos u otros fenómenos naturales o sociales, sino que realza su significación estética y su papel en la vida del ser humano, revelando así la actitud del artista hacia dichos fenómenos, lo que además le permite afirmar su muy íntimo ideal estético.

Según el sentir popular —acorde con la concepción aristotélica de *mímēsis*—, la belleza creada por el arte queda muy por debajo de lo bello natural y lo más meritorio de las creaciones artísticas consiste, sobre todo, en que éstas se aproximen a lo bello presente en la naturaleza. Aunque también debemos tomar en cuenta el postulado hegeliano, completamente antagónico, cuya premisa fundamental propone que «lo bello artístico es superior a lo bello natural, porque es un producto del espíritu» (Hegel, 1973, p. 8). En efecto, todo lo que procede del espíritu es superior a lo que existe en la Naturaleza. Y esta superioridad espiritual frente a lo natural se comunica incluso a sus productos, entre los que cabe destacar al arte.

En medio de tantos y tan complejos sistemas simbólicos creados por nuestra especie, descuella por su importancia y trascendencia un conjunto de manifestaciones que hemos conceptualizado bajo el nombre genérico de cultura. Ésta, a su vez, engloba un cúmulo de subsistemas que reflejan los inexorables intentos humanos por percibir, primero, y dar sentido, después, al vasto universo en que nos ha tocado existir. Pero, despuntando sobre los demás subsistemas simbólicos del conocimiento humano, encontramos uno sumamente peculiar, que muy difícilmente propone respuestas irrefutables ante las interrogantes y que no persigue irremisiblemente la interpretación unívoca del cosmos: lo conocemos como el



arte, cuya característica primordial radica en provocar una inmensa variedad de reacciones entre quienes aceptan involucrarse con él.

Tan enorme necesidad tenemos de cumplir con nuestra humana circunstancia, que hemos buscado, además, el auxilio de muy heterogéneos materiales para enfrentar exitosamente nuestra incesante lucha supervivencial. Creamos, incluso, una extensión de nuestro complicado y creativo ser interior: el lenguaje; prolongamos nuestras hábiles manos con el auxilio de herramientas y maquinaria, incrementando entonces su efectividad; diseñamos también elongaciones de la voz, los ojos y demás sentidos, mediante flautas, pinceles, gubias y plumas. Un proceso continuo de instrumentalización que siempre ha ido aparejado con el aprendizaje ininterrumpido. Es aquí donde nuestro objeto de reflexión salta a la luz, convertido en una forma expresiva trascendental. Ya bien para comunicarse; distinguirse dentro de su colectividad; o por puro afán creativo; el arte es fiel reflejo de una inteligencia altamente evolucionada, pues demanda habilidades neurocognitivas específicas, como el lenguaje simbólico, la abstracción y la imaginación, presentes sólo en la especie humana.

Hagamos un breve alto aquí para rendirle honores a «la más espectacular propiedad física» (Morris, 1995, p. 154) del género humano; al supremo órgano creado por la naturaleza: el cerebro humano, dotado de infinitas posibilidades, cuyas estructuras se desarrollaron progresivamente gracias al aumento de los estímulos sensoriales percibidos.

Rozando una antigüedad de dos millones y medio de años, hizo su aparición triunfal una nueva especie de homínidos que, al exentar a sus patas delanteras de la función traslativa, comenzó a experimentar manipulando su entorno. Y la mano fue fundamental en esta especialización, pues la compleja precisión que ésta alcanzaba exigía una arquitectura cerebral mejorada. Como apunta Serres (2004): «La palabra *especie* repite el término

*especialización*. A la inversa, nuestros órganos se desespecializan. En comparación con la pezuña de los rumiantes, la tenaza del cangrejo o el tentáculo del pulpo, la mano, no especializada, termina haciendo todo: sujetar un martillo o un bisturí, conducir un arado o un helicóptero, tocar violín, acariciar, hacer señales» (Serres, 2004, p. 339). Los *Homo*, directos progenitores de nuestra exitosa estirpe, comenzaron a tallar algunas piedras, convirtiéndolas en los primeros artefactos estrictamente humanos. La mano del *Homo habilis* logró paulatinamente dar forma al mundo con inigualable precisión, hace casi dos millones de años. Hasta entonces, la supervivencia había dependido exclusivamente del instinto y la ayuda frecuente de la suerte, como suele pasar con todas las especies bióticas de nuestro planeta. Organismos más hábiles y fuertes predominarían sobre los demás. Sin embargo, la aventura de la humanidad apenas despegaba.

*Homo sapiens* es el nombre con que nos hemos autodenominado. El *humano sabio* lo es porque piensa. Esto significa que puede delimitar y categorizar los elementos de la realidad, elaborando conceptualizaciones abstractas y conclusiones lógicas: *Je pense, donc je suis* [Pienso, luego existo] (Descartes, 1637, p. 33).

Greene (2005) sugiere que «las artes deben entenderse como maneras de dar sentido» (p. 53), pues al percibir y emplear los sistemas simbólicos —o lenguajes— de las diferentes disciplinas artísticas extendemos nuestro conocimiento del mundo. Las múltiples operaciones cognitivas controladas por nuestro magnífico cerebro permiten la elaboración mental de representaciones sensibles (percepciones sensoriales denominadas imágenes) e intelectuales (productos intelectivos llamados pensamientos), destacando, para los fines perseguidos en este ensayo, operaciones cognitivas como percepción, atención, imaginación, memoria, conceptualización, reflexión y problematización (Prieto y Góngora, 2007, *passim*).

El tan vanagloriado pensamiento científico, también conocido como convergente, ensalza la obtención de respuestas correctas y unívocas para los problemas a los que se enfrenta. No sucede lo mismo con el pensamiento artístico o divergente, basado en la habilidad para descubrir soluciones inusuales e incluso novedosas. Sin embargo, ambas modalidades nos han llevado hasta un mismo destino: los diversos procesos didácticos a través de los cuales aprendemos cómo sobrellevar nuestra condición de humanos. Según el zoólogo británico Desmond Morris (1994, pp. 141 y ss.), dicho aprendizaje está determinado por un impulso innato tendiente hacia la exploración. Por eso somos tan versátiles.

Nuestra especie —el humano moderno que hoy tan orgullosamente representamos; la especie «condenada a morir de éxito» (Rodríguez, 2000, n. 39)— no pertenece al grupo de los organismos altamente especializados (Savater, 2003, p. 21), poseedores de algún artificio evolutivo único que les garantiza la sobrevivencia, a menos que su entorno varíe drásticamente. Por el contrario, nuestro afán exploratorio hace las veces del aparato exclusivo de los especialistas. Como miembros de una especie oportunista, nos mantenemos en constante exploración del mundo que nos rodea, persiguiendo oportunidades; ya sea para conseguir el sustento, ya para defendernos de los riesgos que vemos o calculamos. Tratándose indistintamente de la experimentación científica o de la invención artística, siempre terminaremos siendo víctimas de un proceso dialéctico con fines estabilizadores. Por una parte, nuestra curiosidad nos arrojará irremediabilmente hacia lo novedoso. A este impulso de seducción lo identificaremos como neofilia o atracción por la novedad. Opuestamente, aparecerá una tendencia precautoria que intentará persuadirnos de evitar el encuentro con cualquier estímulo excitante que no sea familiar, a la cual nos referiremos como neofobia o temor ante lo desconocido (Morris, 1994, pp. 143 y 153).

Los primeros dibujos infantiles no persiguen en absoluto el acto de comunicar; son simples descubrimientos y ensayos neofílicos plasmados en una «acción-pintura» (Morris, 1994, p. 148). Y eso mismo debió pasar en los albores de cada manifestación artística. Por ejemplo, el rojo y arcilloso almagre —una clase de óxido de hierro muy abundante en estado natural— depositado como residuo en cualquier mano, bien pudo esparcirse sobre el cuerpo y la cara de atónitos personajes, sin que ello implicase un uso artístico, ni mucho menos una intención simbólica (Langaney, Clottes, Guilaine y Simonnet, 1999, pp. 63-64). De un modo similar, los gritos y aullidos animalescos, gradualmente transformados en cantos, conservaron su principio sincronizador y excitante colectivo, aunque su contenido exploratorio-inventivo se fuese liberando de la mera función representativa, hasta convertirse en el singular instrumento de experimentación estética abstracta que hoy conocemos.

Los trabajos artísticos, tal como los entendemos, son creaciones deliberadas y nunca un resultado casual, improvisado o intuitivo. El arte no nace de una revelación espiritual durante un mágico momento de inspiración —descrita por Platón (1985) como «un don divino, una especie de posesión» (p. 260)—, sino que es fruto de un proyecto de vida elegido libremente, que determina un modo de ser y obrar sobre el mundo; es también una manera de plasmar las huellas del complejo universo paralelo que los artistas van imaginando dentro de su mente... pero hecho realidad. Se representan, por tanto, a sí mismos. Luego, no debe hablarse de artistas ocasionales, puesto que la creación netamente estética precisa desarrollar una habilidad analítica, que implica una memorización eficaz, lo mismo que bastante flexibilidad. Esto es lo que hemos dado en bautizar como talento artístico.

Superando, por mucho, las elaboradas señales auditivas, olfativas y gesticulares; herramientas imprescindibles para comunicar asuntos cruciales relacionados con la supervivencia individual o social —que nos hermanaban todavía con el resto del reino

animal—, el arte logró finalmente constituirse como un instrumento expresivo sumamente eficaz. Permitiendo, entonces, la interpretación del mundo natural y de los pensamientos a través de representaciones simbólicas que almacenaban también gran energía afectiva: sucesos, fenómenos, ideas, sueños, esperanzas... El arte sirvió, asimismo, para generar una forma alternativa de razonamiento conocido como pensamiento mágico, fundamentado en la imitación repetible de formas, ruidos y movimientos que excitasen la actividad de algún ente natural o sobrenatural; atrayendo o arrancándole sus dones, lo mismo que alejando las posibles adversidades. De ese particular diálogo surgirían todos los ritos propiciatorios, iniciáticos y funerarios, que devinieron en mitos y sofisticados cuerpos mágico-religiosos. Pero también vieron la luz un conjunto de disciplinas artísticas que funcionarían como medio transmisor de sonido, gestos e imagen; con fines no utilitarios, sino meramente contemplativos. Nos referimos a la música-poesía, la danza-teatro, la pintura-grabado y la escultura-arquitectura.

Entendamos así la expresión artística: como la nítida representación simbólica del universo objetivo que vemos allá afuera. ¡Y ni qué decir de nuestro subjetivo e indescifrable universo psíquico, el cual adquiere coherencia cuando es develado por el artista! Pero también puede comprenderse como un producto culturalmente elaborado, que constituye en sí mismo una afirmación creativa y estética. Desde esta concepción, el arte posibilita la transformación intencionada de la realidad, a partir de imágenes mentales que el artista produce y no sólo reproduce. Concibamos, pues, la obra de arte como el resultado de un arduo acto de creación. Recibámosla, además, como un objeto —o suceso— que espera ansioso para tomar existencia estética en nuestra conciencia. Salgamos a su encuentro con los brazos de par en par, pero también abriendo los ojos y oídos para asimilar sus códigos y sumergirnos en el deleite que nos tiene prometido.

## 2. EL ARTE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO: *HOMO ÆSTETICUS*

*Una belleza de la naturaleza es una cosa bella;  
la belleza artística es una bella representación de una cosa.*

Immanuel Kant

Podría decirse que la cultura es un conglomerado compuesto por todo aquello en lo que el ser humano ha marcado su huella; llámense obras materiales, rasgos de comportamiento o usos lingüísticos. Y el arte, por lo tanto, representa sólo una faceta más de la expresión cultural humana. No obstante, el proceso para la integración de esa totalidad implícita en el fenómeno cultural responde a condicionamientos determinados histórica y socialmente, lo cual quiere decir que la valoración y asimilación de los productos de cada cultura «dependen de pautas sociales e incluso ideológicas» (Flores, Gómez, Reyes y Sierra, 2004, p. 3).

Como parte de ese condicionamiento histórico-social hemos separado de tajo lo que debe considerarse como artístico, en oposición a todo lo demás, catalogado como *no-arte*. De tal manera, la literatura ha sido aceptada tradicionalmente como parte del arte, y su corpus canónico suele estar integrado por las obras de aquellos autores consagrados por la historiografía literaria —piénsese como ejemplo en el polémico *Canon occidental* propuesto por Harold Bloom—. Pero de cara a tales autores consagrados y su producción —o, mejor dicho, a babor y a estribor de ellos— se halla diseminada la obra de cuantiosos escritores, en una diversidad de géneros tan cotidianos como la canción popular; hecho que nos exige despojarnos de las concepciones tradicionales en torno a la cultura y el arte, para destruir tantos prejuicios atávicos en contra de las expresiones culturales calificadas como populares, pues fue precisamente entre los miembros del pueblo donde germinó cada una de las manifestaciones artísticas.

Lucrecio, «uno de los fundadores más remotos de la ciencia social y en especial de la sociología» (Giner, 1982, p. 108), planteó en el libro V de su poema *De Rerum Natura* una teoría del desarrollo social donde propone esta hipotética aparición y desdoblamiento de las artes:

Mas los claros gorjeos de las aves  
con la voz se imitaban mucho antes  
que pudiesen los hombres regalarse  
los oídos con versos armoniosos  
de melódico son y dulce halago:  
y el silbido del céfiro en los huecos  
de las cañas les dio lección primera  
de inflar la campesina cañaheja.  
Después, por dedos ágiles tocada,  
y acompañada de la voz, la flauta  
poco a poco hizo oír sus dulces quejas  
[...]

Lentamente va el tiempo de este modo  
sacando a luz las artes diferentes,  
y el ingenio las va perfeccionando.  
[...]

entonces era el tiempo de las danzas,  
[...]

los provocaba entonces la alegría  
a adornarse los hombros y cabeza

con guirnaldas de flores y de hojas  
y herían sus pies rústicos la tierra,  
[...]  
de aquí sacaban ellos sus consuelos,  
la voz acomodando a varios cantos  
y pasando sus labios apretados  
sobre sus caramillos. Al presente  
recreamos así nuestros desvelos,  
y aprendemos la música con reglas;  
[...]  
y aun todas las que son de mero gusto,  
la pintura, escultura y poesía,  
se inventaron a fuerza de experiencias,  
por la necesidad y por la industria.

(Lucrecio, 1984, pp. 349-350 y 352.)

En la extensa tradición estética se han ensayado múltiples sistemas para clasificar las artes, o incluso para referirse a ellas. Como muestra de esta aseveración baste recordar que, para denominarlas, los griegos de la época clásica empleaban genéricamente la palabra *μουσική* (*mousikḗ*), femenino de *μουσικῶς* (*mousikṓs*) ‘de las musas’, genitivo por su parte de *Μοῦσα* (*Moúsa*) ‘musa’ (Mateos, 2007, p. 81), es decir, cualquiera de las nueve hijas de Mnemosina y Zeus, cada una de las cuales protegía un arte. Pero el vocablo suponía un gran inconveniente al «designar el todo por la parte, esto es, designar a las cinco artes mayores o bellas artes, por el solo nombre de una de ellas» (García, 1975, p. 15), pues en lengua romance no denota la actividad dirigida por las musas, sino en específico la música.

Por otro lado, la palabra griega *ποίησις* (*poiēsis*) ‘creación, acción de hacer’, derivada del verbo *ποιέω* (*poiéō*) ‘crear, hacer’ (Rodríguez, 2006, p. 103), hacía referencia a todo el ámbito de las artes —bellas o no— e incluía igualmente las actividades técnicas. No obstante, y a pesar de tal ambigüedad, se ha propuesto añadir al sustantivo *ποίησις* (*poiēsis*) el prefijo *καλός* (*calós*) ‘bello, belleza’ (Rodríguez, 2006, p. 30) —derivado del indoeuropeo *kal-yo-*, de *kal-* ‘bello’— y engendrar así el compuesto *calopoiēsis* o *calopoesía*, un vocablo a la vez compacto y dúctil, perfectamente aplicable como sinónimo de bellas artes. La idea misma de creación —o *poiēsis*, según la nomenclatura platónica— resulta igualmente anfibológica, pues «toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores» (Platón, 1988a, p. 252), aunque se les haya otorgado distintos nombres según la actividad creadora que cada cual desarrolle. El autor del *Banquete* menciona un ejemplo: «del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, «poesía», y «poetas» a los que poseen esta porción de creación» (Platón, 1988a, p. 252).



Conviene recordar cómo Aristóteles (1999) denominaba de manera indistinta cualquiera de las artes, asignándoles el nombre genérico de imitaciones. Pese a ello, reveló que las artes se diferencian entre sí por tres causas: «o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo» (p. 127). El Estagirita enunció la diversidad de medios imitativos: colores y figuras para reproducir imágenes; o la voz, además de ritmo, lenguaje y armonía, ya sea en solitario o combinados. Como ejemplos contrastó la música instrumental —que emplea armonía y ritmo de manera exclusiva— con la danza —que imita caracteres, pasiones y acciones a través del ritmo transformado en figuras, aunque sin armonía—. También mencionó el arte que imita sólo por medio del lenguaje, «en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos» (Aristóteles, 1999, p. 128), o sea la poesía. E, incluso, advirtió sobre ciertas artes «que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso» (Aristóteles, 1999, p. 130). El maestro de los peripatéticos propuso asimismo distinguir las artes según su relación con los objetos imitados, puesto que los artistas imitan caracteres «mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales» (Aristóteles, 1999, p. 131). Y recalcó que esa misma diferencia separa a la tragedia de la comedia, pues la primera tiende a imitarlos peores y la segunda, mejores que los hombres reales. En cuanto a la tercera condición para diferenciar las artes, el filósofo se refería al modo en que podían ser imitados tanto los objetos, como los sujetos o las situaciones, dado que «con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (Aristóteles, 1999, p. 133). En síntesis, estas son las tres diferencias factibles durante la imitación, en un sentido aristotélico: los medios, los objetos y el modo de imitarlos.

Durante el medioevo la locución arte implicaba cada una de las disciplinas cultivadas por las personas libres para su buen desarrollo cívico. Dichas artes liberales se oponían a las artes vulgares o mecánicas —por ejemplo, arquitectura, escultura y pintura— y a los oficios propios de los siervos y esclavos —como la agricultura—. Se las solía clasificar en dos conjuntos: el *Trivium* —que agrupaba tres disciplinas relacionadas con la elocuencia: gramática, dialéctica y retórica— y el *Quadrivium* —constituido por cuatro disciplinas concernientes a las matemáticas: aritmética, geometría, astronomía y música—.

Para Kant (2007) coexistían tres clases diferentes de bellas artes: «las de la *palabra*, las de la *forma* y el arte del *juego de las sensaciones* (como impresiones exteriores de los sentidos). También podría arreglarse esta división en forma de dicotomía, dividiendo el arte bello en el de la expresión de los pensamientos y el de las intuiciones, y éstas, a su vez, según su forma y su materia (la sensación)» (p. 249). Para conseguir identificarlas de una manera apropiada, el autor del concepto de *imperativo categórico* estableció que las artes de la palabra son: oratoria y poesía; mientras que las de la forma o «de la expresión de las ideas en la *intuición sensible* (no por medio de representaciones de la mera imaginación excitadas por las palabras) son: o de la *verdad sensible*, o de la *apariencia sensible*. La primera llámase *plástica*; la segunda, *pintura*» (Kant, 2007, p. 250). En última instancia, Kant consideraba que el arte del *bello juego de las sensaciones* puede dividirse perfectamente en «el juego, mediante el arte, de las sensaciones del oído y de las de la vista, por tanto, en *música* y en *arte de los colores*» (Kant, 2007, p. 253).

Dorfles (2016), por su parte, juzga como risible oír «hablar o discurrir acerca de “artes mayores y menores”, de “artes puras” y “artes impuras”, de artes de primer y segundo grado (¿por qué no de tercero o cuarto?), de artes aplicadas o decorativas, espaciales o temporales» (p. 40). Desde esta postura propone el estudio de los *media* o medios de expresión como el

método más depurado y aceptable para distinguir las artes entre sí, el cual considera los medios —en su calidad de materiales físicos, genuinos y adecuados— de los que el artista se vale para dar forma a su imagen artística. Este mismo crítico de arte declara que al decir *medium* o medio expresivo no se refiere sólo «al material pictórico, plástico o musical, sino también al material “humano”, que es, para la danza, el cuerpo humano, para el teatro o el canto, su voz; que en este caso son materiales constitutivos primarios, más que medios de reproducción o de recreación de la obra» (Dorfles, 2016, p. 41).

Como último ejemplo dentro de este apartado citaré una crítica marxista, la cual considera que los distintos tipos de arte se distinguen entre ellos por la estructura particular de la imagen artística. «Algunos reflejan directamente los fenómenos de la vida (pintura, escultura, gráfica, literatura artística, teatro, cine). Otros en cambio reflejan el estado emotivo-ideológico del artista suscitado por los fenómenos de que se trata: música, coreografía, arte decorativo aplicado e industrial, arquitectura» (Blauberg, 1986, p. 21).

De tal modo que, en vista de la multiplicidad de doctrinas estéticas hasta aquí expuestas —muchas de ellas incluso antagónicas— y de sus loables pero infructuosos empeños por clasificar las artes, e incluso a pesar de que los hipónimos tradicionales del concepto *bellas artes* —música, danza, pintura, escultura, arquitectura, literatura, fotografía y cinematografía— coinciden casi siempre en todas esas corrientes, no puedo sino asegurar, como en el epílogo socrático al diálogo platónico *Hippias Mayor*, que «las cosas bellas son difíciles» (Platón, 1993, p. 247).

### 3. EL ARTE COMO VÍNCULO INTERSUBJETIVO: *HOMO SOCIALIS*

*El arte es una llamada a la que responden  
demasiados que no han sido llamados.*

Leo Longanesi

Cualquier obra artística es, siempre y por encima de todo, la creación de una persona —o personas— con el deseo de expresar algo. Por eso se suele considerar que la esencia de las artes reside en revelar la experiencia más íntima; lo más subjetivo y personal en la mente y en el alma del artista. En adición a este planteamiento, García (1975) sugiere que las obras de arte son polivalentes. Y para demostrar tal conjetura hace referencia a *El hombre del yelmo dorado* (ca. 1650) —atribuido tradicionalmente a Rembrandt, aunque hoy se sabe que lo elaboró uno de sus discípulos—, poniendo de relieve que dicha obra pictórica comprende «una considerable variedad de valores: históricos, económicos, químicos, didácticos, nacionales, psicológicos, literarios, raciales, pictóricos» (García, 1975, p. 16), entre muchos más. Por ende, aunque la obra estética refleja el interior psíquico del artista, también es una clara expresión del sentir popular de su propia época. Así, con independencia de cuál obra artística sea considerada, ninguna descripción fenoménica sobre ésta debería disociar sus aspectos psicológicos, históricos, culturales, sociológicos, etnológicos u otros.

Se requiere distinguir entonces una doble dimensión en el arte: objetiva, si se trata de los artefactos bellos, y subjetiva, cuando se refiere al artista. En cuanto a la obra de arte, conviene pensarla como un vínculo entre el productor o artista y el observador o experimentador de los efectos producidos por ella. En otras palabras, todo arte implica una interacción cuya finalidad consiste en establecer cierta intercomunicación. De forma paralela, el artista «afecta a quienes lo siguen» (Díaz, 1997, p. 133), puesto que su propósito —y el del arte mismo— radica en producir una emoción estética. Hegel (1973) lo resumió de este

modo: «Despertar el alma: tal es, según se dice, el objetivo final del arte, tal es el efecto que debe intentar obtener» (Hegel, 1973, p. 45). Mas, así como el espectador «“padece” la experiencia estética» (García, 1975, p. 20), existen otros personajes que igualmente se relacionan tanto con el creador artístico como con sus productos. Son los casos concretos del cliente —algunas veces también coleccionista— y del crítico, quien juzga la calidad de la obra de arte. En la misma situación se hallan el recreador o virtuoso, como a guisa de ejemplo puede llamarse al maestro en la ejecución de algún instrumento musical; además del intérprete —donde cabe mencionar al dueño «del más digno entre los instrumentos, ese instrumento natural que es la voz» (García, 1975, p. 102); aparte del actor teatral o de cine; y el bailarín—. Coexiste con ellos un aluvión de teóricos: filósofos, historiadores, psicólogos, sociólogos y antropólogos, a cuya denominación se le suele añadir el sintagma adjetival *del arte*. Todos estos estetas, tan diversos entre sí, comparten una misma peculiaridad frente al espectador común, la cual radica en que éste sólo capta la belleza de la obra artística, mientras que los restantes consiguen, de manera suplementaria, captar la naturaleza o esencia de dicha belleza.

Queda claro que el arte «cultiva cualidades y capacidades humanas como la fantasía, la sensibilidad y la responsabilidad social» (Blauberg, 1986, p. 22), por lo tanto, cualquier obra artística contiene no sólo ideas, sino que abarca también el mundo de los sentimientos humanos. El contenido del arte resulta, pues, emotivo-ideológico. En consecuencia, las ideas están impregnadas de emociones; y los sentimientos, de conciencia. Tal es la razón por la que el arte influye con tanta fuerza sobre las personas.

Además de sus propios componentes en cuanto a forma y fondo, es una condición inevitable de las obras de arte reflejar cierto ángulo ideológico —conocido coloquialmente como punto de vista—, desde el que cada artista emprende su abordaje temático. Sin

embargo, en múltiples ocasiones esa ideología no es precisamente la del creador en su rol como emisor, sino la del contexto en el que se desenvuelve y donde desarrolla su actividad artística. Podemos, por tanto, develar la huella creativa del artista si logramos comprender lo que quiere exponer y desde dónde lo expresa, concretándose así un diálogo entre el artista y su público, en el cual el artista-emisor exterioriza sus ideas, preocupaciones, posturas —su ideología o forma particular de ver las cosas—, al mismo tiempo que manifiesta su cosmovisión o modo de comprender el mundo. Entretanto, el público-receptor acepta o rechaza la propuesta estética del artista con base en sus propios valores. En algunos casos, la aceptación o rechazo de un producto artístico depende de la afinidad ideológica entre su autor y el receptor de aquél; en otros, basta el equilibrio —esa célebre armonía platónica— entre tema y forma, a través de cierta estructura, para que la obra perdure en el tiempo y en la mente del receptor. «Dicha afinidad se refiere al marco ideológico en que nos movemos, no a la forma individual de pensar del autor y del espectador» (Flores *et al.*, 2004, p. 16). En consecuencia, este asunto no resulta tan sencillo como decir: me gusta o no me gusta.

Bourdieu (1998) pensaba que «los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable» (p. 53). Idea que parece sustentarse en la siguiente afirmación kantiana: «no hay gusto alguno, es decir, ningún juicio estético que pudiese pretender legítimamente el asentimiento de todos» (Kant, 2006, p. 138).

Con un sentido análogo, Taine (2000) formuló una ley para la producción de las obras de arte, las cuales están determinadas «por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y [de] las costumbres ambientes [o circundantes]» (p. 67). En consonancia con este planteamiento, Marx y Engels (1974) pensaban que la concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente asfixia o supresión de estas dotes en la gran masa de gente era «una consecuencia de la división del trabajo» (p. 470). Para demostrar su

tesis, ambos teóricos eligieron al pintor renacentista Rafael di Sanzio, quien como cualquier otro artista se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte de su época, pero sobre todo por la organización de la sociedad y la división del trabajo imperantes tanto en su localidad como en los demás países con los que ésta mantenía relaciones de intercambio. Según ellos, el que un individuo como Rafael desarrolle o no su talento depende enteramente de la demanda, que a su vez depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura alcanzadas por los sujetos en esas circunstancias.

El marxismo exhibió al arte en cuanto forma de la conciencia social, pues afirmaba que tanto la valoración estética de los individuos como los acontecimientos reflejados en la obra de arte —al igual que el ideal estético afirmado por el artista—, dependen ineludiblemente de la posición de clase. Su argumentación exponía que, en la sociedad de clases, el arte no puede evitar tener un carácter partidista porque no puede dejar de reflejar, en la actitud estética hacia la realidad, los intereses cardinales de unas u otras fuerzas sociales, en clara referencia a las clases sociales. Y eso ocurre «independientemente de que el artista mismo tenga conciencia de ello o no la tenga» (Blauberg, 1986, p. 21).

## §

Toda ciencia persigue, como uno de sus cometidos primordiales, el establecimiento de leyes con carácter universal. Esta misma premisa se transforma en la tesis contra la que arremete un número creciente de creadores artísticos, quienes manifiestan su rechazo categórico al entrometimiento de las ciencias sociales —particularmente de la sociología— en aspectos de índole estética. Tal argumentación discurre en torno a la inminente destrucción del goce intrínseco en cualquier actividad relacionada con el arte; un efecto ineludible surgido tras reducir las experiencias estéticas a meras categorías conceptuales, entre las que figuran los contenidos y los referentes externos a la obra de arte, clasificados genéricamente bajo el

nombre de contexto. Pero la literatura no intenta establecer principios ecuménicos, puesto que «*traite toujours de l'homme singulier, dans sa singularité absolue* [trata siempre del hombre singular, en su singularidad absoluta]» (Sallenave, 1991, citada por Bourdieu, 1992, p. 10).

Bourdieu (1995) —el vanagloriado, aunque polémico fundador del modelo sociológico denominado *constructivismo estructuralista*— resaltó el legítimo temor de los artistas ante la ciencia, profanadora de su obra mediante «la disección del amor por el arte» (p. 12) que, a pesar de su capacidad para hacer comprender a muchos, no resulta apta para hacer sentir nada a nadie y termina por destruir irremediamente el placer estético. Empero, el mismo Bourdieu sostenía que un examen científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de cualquier obra literaria —una realidad susceptible de ser captada en lo visible, en lo sensible y en lo concreto de la existencia cotidiana—, más allá de reducirla o destruirla, consigue intensificar su experiencia y el goce que la acompaña. Para ejemplificarlo propuso un análisis sociológico de *L'Éducation sentimentale: Histoire d'un jeune homme*, la última novela escrita por Gustave Flaubert, publicada en 1869.

La advertencia preliminar en torno a que la configuración del entorno social en donde se desenvuelve la historia de Frédéric Moreau —el protagonista de la mencionada novela— resulta ser la misma en la que su propio autor se hallaba inmerso, dio pie a Bourdieu para referirse al concepto de *campos sociales* como aquellos subespacios autónomos de *juego* históricamente constituidos, que cuentan con instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias; adonde los individuos y las configuraciones de clases o interacciones sociales a las que estos pertenecen se empalman para integrar una red de relaciones posicionales objetivas, la cuales son definibles por su *situs* —o situación tanto real como potencial— con respecto a cada una de las posiciones individuales y a la distribución



de los diferentes tipos de capital. Así, por ejemplo, pueden distinguirse los campos del poder político, económico, religioso, científico y artístico.

La propuesta bourdiana para facilitar el análisis situacional y relacional de los individuos al interior de estos campos especializados en que se estructura el espacio social, consistió en ubicarlos dentro de un mapa, organizándolos mediante polaridades y jerarquías que delimitan claramente la distancia social que los separa a unos de otros. Dichas parejas antagónicas, como la del rico y el pobre, se representan a través de la oposición entre sus gustos y modales característicos, haciendo hincapié en la manera como se distribuyen las diversas especies de capital y el grado de poder que éste logra conferirle a cada esfera social.

Como sucede con los herederos burgueses que detentan alguna variedad de capital, del mismo modo que con los pequeñoburgueses —quienes no ostentan mayores recursos que su aspiración a poseer tal capital—, el poderío se convierte en el principal objetivo a conservar o a conquistar. Por lo tanto, cada campo envuelve una suerte de juego competitivo, socialmente reconocido, gracias a la *illusio* o creencia ilusoria en el juego por parte de los contrincantes, que involucra determinadas interacciones de los individuos particulares: agentes que luchan encarnizadamente en pos de la apropiación y acumulación del capital común, con la única finalidad de ocupar ciertas posiciones dominantes y de usufructuar los beneficios anejos; contribuyendo, además, en la reproducción y transformación de la estructura social, aun sin tener una conciencia clara del porqué se participa dentro del referido juego.

Si retornamos a la novela flaubertiana aludida por Bourdieu, sus personajes de referencia fungen como símbolos representativos de posiciones sociales específicas e incompatibles, las cuales involucran el sometimiento a un orden preestablecido. Verbigracia, las bebidas que se sirven en cada ocasión y lugar proporcionan indicios diferenciales sobre

las características de quienes integran cada campo, puesto que «existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social, [o sea] *pertenecer* a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones» (Bourdieu, 1995, p. 56). Sin embargo, con sumo cuidado de no caer en determinismos tales como aquellos concernientes al lugar de origen, a la época o incluso a la familia, no se debe ignorar la inercia propia de cada individuo, bautizada por Bourdieu como *habitus*, ya que suele predisponerlo a perseverar en su manera de ser, es decir, reproduciendo las formas en que piensa, siente y actúa según el lugar ocupado dentro de la estructura social —aunque resulta conveniente aclarar que este «modo específico del ser, el estado (o *habitus*) del sujeto» (Benveniste, 1997, p. 69) fue sugerido previamente por Aristóteles—. Como consecuencia, los gestos, gustos y lenguaje devienen en afinidades electivas, compartidas entre quienes constituyen un mismo *habitus*, el cual los incita a permanecer en su «sitio natural» (Bourdieu, 1995, p. 43) dentro del concierto socialmente preestablecido y logra convencerlos de proseguir con su más probable trayectoria vital. Dicha inercia implica un innegable «sometimiento al orden en el que [cada] uno desea integrarse» (Bourdieu, 1995, p. 36). De modo particular, al interior del campo literario gravitan los industriales del arte, que explotan el trabajo artístico so promesa de consagrar a sus autores; también los literatos canonizados por el arte burgués; e inclusive los *creadores increados*, defensores acérrimos del *arte por el arte*.

No obstante, lejos de ser estáticos, los campos resultan altamente dinámicos gracias a la existencia de fuerzas sociales —ya de afinidad, ya de repudio; ascendentes o descendentes— manifiestas en forma de «motivaciones psicológicas como el amor o la ambición» (Bourdieu, 1995, p. 29); y el campo del arte no constituye, en modo alguno, una excepción. Según Bourdieu, el valor concedido a una obra artística se acrecienta tras sortear el proceso legitimador de la estética burguesa y recibir el beneplácito para su admisión dentro

de las jerarquías estéticas vigentes entre el colectivo de los artistas canónicos. Entonces, participar del goce por las obras de arte revela una posición privilegiada en el espacio social.

Pese a lo anterior, Bechelloni (1996) advirtió que «no existe una cultura legítima» (p. 18), pues toda cultura es arbitraria; y concluyó que la definición de cultura es, siempre, una definición social. Él mismo acusó a la escuela de hacer propia la cultura particular de las clases dominantes, de enmascarar su naturaleza social y de presentarla como la cultura objetiva e indiscutible, al tiempo que rechaza las culturas de los demás grupos sociales. De modo tal que la escuela se erige como la institución legitimadora de dicha arbitrariedad cultural; arbitrariedad bautizada por Bourdieu como *violencia simbólica*, en referencia a «la acción pedagógica que impone significaciones y las impone como legítimas [...] disimulando las relaciones de fuerza en que se funda» (Bechelloni, 1996, pp. 18 y 44), motivo por el cual los dominados no tienen conciencia de las prácticas dominadoras ejercidas en su contra. Por lo tanto, la violencia simbólica decreta los límites dentro de los cuales está permitido pensar o sentir en una sociedad determinada; y los propios sujetos sociales subyugados favorecen su instauración, al tiempo que interiorizan las relaciones jerárquicas evidentes al interior de los distintos campos de poder, asimilándolas como incuestionables y habituándose a ellas.

De esta forma, es factible explicar cómo entre las falacias más recurrentes en el ámbito de la cultura destaca aquella que preconiza el *arte por el arte*, percibido como una simple manifestación de la belleza por sí misma. No obstante, ni siquiera las disciplinas artísticas puramente conceptuales o abstractas escapan a la intencionalidad de sus creadores. Tómese el Cubismo a manera de ejemplo, cuyo autor paradigmático definió el arte como esa mentira del artista que nos permite comprender la verdad implícita en su obra (Barr, 1939, p. 10). Así, luego de evidenciar los distintos factores que influyen y permean el proceso de creación artística, se ratifica mi intención de desmitificar el arte puro y demostrar, a modo de

antítesis, su función sociocultural en calidad de instrumento emancipador para el artista, lo mismo que para su público. Y procuro exhibir el *arte por el arte* en su calidad de instrumento legitimatorio del juego social, cuya intangibilidad le garantiza el éxito como estabilizador del *habitus* al interior del campo de poder artístico en general y del literario en particular.

## §

Saer (1998) consideraba que toda narración —o cualquier obra de índole literaria— implica un producto social sumamente útil como fuente sociológica, además de cumplir su papel indiscutible como obra de arte. A pesar de ello, la narrativa ha sido subestimada como mera disciplina auxiliar de la sociología, confundiéndosela muy a menudo con documentos de investigación social. Y, aunque «las formas artísticas están en estrecha dependencia respecto de las condiciones histórico-sociales» (p. 236), su validez no dependerá jamás de tales fenómenos. La sociología de la literatura debe enfocarse, pues, a la indagación del contexto en que surgen la obra y su autor, determinando las condiciones históricas, económicas y políticas que los rodean a ambos, sin obviar ningún dato de orden psicológico o ético.

Permítaseme retomar aquí otra idea desarrollada en el primero de los apartados precedentes, donde afirmé que las obras de arte son ineludiblemente creaciones deliberadas y no un resultado de la casualidad, la improvisación, ni la intuición; pues el arte no nace de una revelación espiritual o gracias a un soplo de inspiración mágica —«esta presencia sutil, este soplo oportuno y delicado», como lo describe mi recordado maestro Hugo Hiriart (2015, p. 180)—, sino que es siempre el producto de un proyecto vital decidido sin coerción por el artista, el cual determina la manera particular de ser e interactuar con su mundo.

#### 4. LA LITERATURA COMO ENUNCIACIÓN DEL UNIVERSO:

##### *HOMO NOMINATOR*

¡Intelijencia,<sup>(sic)</sup> dame  
el nombre exacto de las cosas!  
Juan Ramón Jiménez

Cuando procuramos acotar la definición del término humanidad, emerge una pléyade de apelativos que pretenden explicar la identidad humana a partir de cualquier distingo cualitativo que se considere como peculiar o exclusivo de nuestra especie. De esa manera, tropezamos con nociones como la de *animal rationale* ‘animal racional’ (Aristóteles, 1998, p. 144; véase igualmente Aristóteles, 1944, p. 251); o la fundamental de *Homo sapiens* (Linnæi, 1758, p. 7), el humano sabiondo. También se nos ha rebautizado como *animal symbolicum* ‘animal simbólico’ (Cassirer, 1944, p. 44); como *homo ludens* ‘humano juguetero’ (Huizinga, 1980, p. ix); e incluso risueño: *homo ridens* (Berger, 1999, pp. 42, 88 y ss.). Sin embargo, existe una denominación que explica de un modo inconfundible nuestra ilimitada habilidad lingüística: *homo loquens*, la especie que habla. En el segundo capítulo de su libro, Matthews (2003) planteó que: «*From a linguist’s viewpoint Homo sapiens, the ‘rational’ or ‘knowing’ species, is above all Homo loquens, the ‘talking’ species. No other aspect of behaviour is so strikingly peculiar to man* [Desde el punto de vista de un lingüista, el *Homo sapiens*, la especie “racional” o “cognoscente”, es sobre todo *Homo loquens*, la especie “parlante”. Ningún otro aspecto del comportamiento humano resulta tan notable y sorprendentemente peculiar del ser humano]» (p. 14).

Esta capacidad de hablar que ostentamos convierte al lenguaje en el «verdadero carácter distintivo externo de nuestra especie, como lo es la *razón* desde el punto de vista interno» (Herder, 1982, p. 165). No obstante, sin importar cuántos ni cuán animosos intentos

se efectúen para reconstruir los orígenes del lenguaje humano, es bastante probable que tan sólo porfiemos en fatigosas y vanas especulaciones sobre cómo alguien de nuestros predecesores progresó desde las señas primitivas y la temprana guturalización hasta los complejos signos lingüísticos, para luego protagonizar el milagro: habló por primera vez.

Resulta obvio que, si bien percibimos e interpretamos el entorno con ayuda de órganos sensoriales especializados, sólo podemos asimilarlo y explicarlo mediante las palabras que cada uno de nosotros conoce y comprende a cabalidad; a través de nuestro muy particular mundo lingüístico personal. De tal suerte, sentimos la inquietud por descifrar el orden que le hemos conferido a este universo que hoy habitamos, con el propósito de comprenderlo un poco mejor. Y develar el contenido de cualquier vocablo representa la principal manera para apropiarnos como especie de esa «herencia condicional» (Ponce, 1997, pp. 162 y 176-177) que recibimos de nuestros ancestros por vía oral o escrita: el lenguaje; un colosal arcón de relaciones entre tantos y tan variados conceptos, formulados incansablemente por la humanidad durante su milenarior devenir.

Según cavilaba Herder (1982): «No puedo concebir el primer pensamiento humano ni ordenar el primer juicio del que tengo memoria sin dialogar en mi alma o sin intentar hacerlo. Así, pues, el primer pensamiento nos prepara ya, por su propia esencia, para poder dialogar con otros. ¡La primera característica que capto es una palabra-signo para mí y una palabra-comunicación para otros!» (p. 165).

Galileo, con su habitual precisión, pormenorizó el instrumento ideal para aprehender e interpretar nuestra caótica realidad: «*io ho un libretto assai più breue d'Aristotile e d'Ouidio, nel quale si contengono tutte le scienze, e con pochissimo studio, altri se ne può formare una perfettissima Idea: e questo è l'alfabeto* [poseo un librito mucho más breve que

los de Aristóteles y Ovidio, el cual contiene todas las ciencias, y que con muy poco estudio, cualquiera puede formarse una Idea perfecta: el alfabeto]» (Galilei, 1632, p. 102).

Más de tres siglos después, Benveniste (1997) parecía reforzar la misma noción cuando se refirió a la lengua como «un sistema donde nada significa en sí y por vocación natural, sino donde todo significa en función del conjunto [en el cual] la estructura confiere su “significación” o su función a las partes» (p. 25). Gracias a esto, «el que habla puede, a partir de un número muy restringido de elementos básicos, constituir signos, luego grupos de signos y, finalmente, una variedad indefinida de enunciados, todos identificables por quien los percibe, puesto que en él se halla depositado el mismo sistema» (p. 25).

Refiriéndose al lenguaje, el mismo Benveniste (1997) puntualizó que: «Ningún poder igualará nunca a éste, que hace tanto con tan poco» (p. 30). Sin embargo, aunque según Aristóteles (1988) el ser humano es el único animal que emplea la palabra (p. 51), la evidencia etológica revela «ciertos rasgos en el comportamiento oral de otras especies, semejantes a algunos procesos subyacentes en nuestros sistemas de comunicación oral» (Estrada, 1995, p. 113).

Los monos verdes africanos, por ejemplo, emiten señales de alarma que indican a los demás miembros de su tropa el tipo de depredador que los acecha: carnívoro, como el leopardo; aéreo, como el águila; o rastrero, como el pitón. Al mismo tiempo, cada tipo de vocalización está asociado a una respuesta de escape adecuada; así, cuando los monos están sobre el suelo, una señal que les advierte sobre una amenaza de leopardo provoca que trepen de inmediato a los árboles; en contraste, las señales que indican la proximidad de una serpiente ocasionan que exploren visualmente el piso. «Esta rara forma de comunicar información acerca del ambiente es muy parecida a la asignación de nombres en el lenguaje humano» (Estrada, 1995, p. 114).

Para Aristóteles (1982) «toda entidad parece significar un *esto*» (p. 39). Por tal razón, Benveniste (1997) concluyó que la entidad o sustancia debe entenderse como una categoría que responde a la pregunta ¿qué?, mediante expresiones de la clase lingüística de los sustantivos, es decir, nombres o indicadores de entes, ya sea que se trate de objetos o de conceptos (p. 66). Y sin duda, entre las múltiples y formidables operaciones atribuidas a nuestra especie, alardeamos de una que consigue diferenciarnos inequívocamente frente a los demás seres vivos: el primerísimo y original acto humano de nombrar.

Cuando analizamos en la narración bíblica (Génesis 2:19) que Yahvé formó de la tierra a todos los animales del campo y todas las aves del cielo, y los llevó ante el primer ser humano para que les impusiera su nombre, logramos comprobar cómo resultó ser Adán, y no su Dios, quien bautizara aquel naciente e incógnito universo. Nombrar se instituyó así, desde los albores de la tradición, como un acto exclusivo del género humano, en el cual se refleja su incesante creatividad. Por eso me atrevo a proponer una nueva denominación para nuestra especie: *homo nominātor*, el humano que nombra.

Entre los diálogos platónicos, *Crátilo* puede considerarse como el primer estudio lingüístico del que tenemos conocimiento. En dicho texto, Platón enmarcó en la voz de Sócrates, su mentor, algunas reflexiones sobre el origen etimológico de las palabras; aunque su análisis concluye centrándose en el estudio de los nombres. Acorde con esta lógica de desentrañar las raíces léxicas, considero indispensable retomar en las páginas de este ensayo algunos de los cuestionamientos expresados por Sócrates a Hermógenes: «¿acaso el hablar no es también una entre las acciones? ¿Y el nombrar no es una parte del hablar? Pues sin duda la gente habla nombrando. ¿Luego también el nombrar es una acción, si, en verdad, el hablar era una acción en relación con las cosas?» (Platón, 1987, pp. 370 y 371).



El lexicón oficial de nuestra lengua nos ofrece como primera acepción del vocablo “nombre”, cualquier «palabra que designa o identifica seres animados o inanimados» (RAE, 2014, p. 1543), e incluye tanto los nombres llamados comunes como los propios. Por su parte, para la entrada “nombrar” brinda esta otra significación: decir el nombre de alguien o algo.

San Agustín le explicaba a su hijo Adeodato que «cuando decimos un nombre, significamos algo», puesto que «el nombre significa algo» (Agustín, 1963, pp. 549 y 550). Ahora bien, cuando se analizan con detenimiento ciertas cavilaciones de Platón (1987): «¿Qué hacemos cuando nombramos con el nombre en calidad de instrumento? ¿Acaso, en realidad, no nos enseñamos algo recíprocamente y distinguimos las cosas tal como son?» (p. 372), es factible aseverar que mediante la acción de nombrar se cumple «una función utilitaria» (Ponce, 1997, p. 36) al designar palabras específicas que representan, con suma certeza, tanto cosas como relaciones determinadas; además de cubrir otra función, que podríamos llamar didáctica, consistente en transferir o «heredar el conocimiento» (Ponce, 1997, p. 37).

Aguilar (2007) identifica una doble potencialidad de significación en el lenguaje: «por un lado es capaz de nombrar al mundo, y por otro, es capaz de instaurar realidades en ese mismo mundo que nombra» (p. 2). La primera de esas potencialidades hace referencia a la dimensión instrumental del lenguaje puesto al servicio de la función de nombrar el mundo, supeditado a los fines de la comunicación y reducido a su valor de herramienta.

Benveniste (1997) hace notar cómo la adquisición del lenguaje en los infantes consiste en identificar y memorizar las cosas por su nombre. Muy pronto, el pequeño «descubre que todo tiene un nombre y que aprender los nombres le da la disposición de las cosas. Pero descubre también que él mismo tiene un nombre y que merced a él se comunica con sus alrededores» (p. 31).

Permítaseme ahora jugar un poco a partir de esta idea: el nombre es la medida de todas las cosas. La frase original de Protágoras, citada por Aristóteles (1994), reza así: «el hombre es medida de todas las cosas» (p. 440).

Carlos Pellicer comentó en una ocasión al también poeta José Carlos Becerra que «no se puede hablar del mundo, ni de la vida sin los ojos. En arte, crear es ver las cosas» (Rangel, 2015). También sentenció que los grandes poetas hablan con precisión, entonces, no es posible ver algo sin sentir la imperiosa necesidad de conocer su nombre. Y la literatura nos provee desde hace siglos con una inagotable nómina, en un intento por bautizar la ingente heterogeneidad de universos creados por cada artista. «Los nombres donde duele, bien clavados» (Celaya, 1977, p. 38). He aquí la potestad nominadora que ostenta la literatura.

## 5. LA LITERATURA PERSONIFICADA: *HOMO LITTERĀTUS*

*Sobre la tierra,  
antes de la escritura y de la imprenta,  
existió la poesía.*  
Pablo Neruda

Del conjunto tradicional de las artes, en este opúsculo nos interesa de un modo particular la literatura, cuyo nombre es catalogado como un cultismo, capaz de ser rastreado en nuestro idioma alrededor de 1490 (Corominas, 1987, p. 358). Ahora bien, al hurgar todavía más en sus orígenes, se descubre que dicha palabra deriva del vocablo latino *litteratūra* ‘escritos’, el cual procede a su vez de *litteræ* ‘letras, escritura’ —plural de *littera* ‘letra, símbolo escrito de un sonido del habla’—, raíz a la cual se añade el sufijo *-tura*, que implica cualquier ‘acción o resultado’. En consecuencia, si se atiende exclusivamente a su etimología, el concepto de literatura comprende la acción o resultado de las letras; e incluso es bastante frecuente que se la llame así: las letras —en calidad de su sinónimo—, si bien éstas no representaron una *conditio sine qua non* durante los albores del devenir literario, pues resultaría necio ignorar las palabras de Valéry (1960) «*Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature*. [Durante mucho, mucho tiempo, la voz humana fue la base y condición de la literatura]» (p. 549). «En el principio era lo oral», advierte Zumthor (2006, p. 26). Tal vez por eso una definición como «arte de la expresión verbal» (RAE, 2014, p. 1349) suele ser aceptada de manera casi unánime cuando nos referimos a la literatura.

Durante el cuarto milenio antes de nuestra era, los mesopotámicos comenzaron a inscribir sobre arcilla húmeda signos que muy bien podrían representar el primer sistema de escritura del mundo, bautizado en nuestra época como cuneiforme —del latín *cuneus* ‘cuña’— gracias a la forma que evidenciaban sus trazos. Numerosos vestigios —*exempli*

*gratia*, una tablilla datada *ca.* 3500 a.n.e., descubierta en la actual aldea iraquí de Tall al-Uhaimir, perteneciente a la ciudad de Kiš, (Stearns, 2001, p. 132)— han permitido a los arqueólogos suponer que la literatura primigenia surgió entre los sumerios, a quienes les debemos obras literarias transcendentales como los cuentos épicos en torno a Gilgamesh, Lugalbanda y Enmerkar, asentados por escrito apenas dos milenios antes de nuestra era.

Es importante aclarar que la narrativa en prosa, bajo la forma de cuentos o de fábulas, precedió al invento de la escritura, aunque se deduce que en épocas antiguas las estructuras narrativas orales más extensas —como la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas— eran elaboradas en verso, quizá porque se las podía recordar con mucho mayor facilidad. El propio Platón (1988a) relacionaba el arte de la palabra con la memorización, como cuando en *Fedro* describió a Lisias «sabiéndose el discurso de memoria» (p. 311), mientras que en otro pasaje del mismo diálogo criticó el empleo de la escritura, a la que él llamaba las letras: «Es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos» (p. 403).

Tal conjunto de cuentos, leyendas, proverbios y acertijos tradicionales de un pueblo determinado, los cuales se transmiten oralmente tanto en prosa como en verso —sin importar que algunas de estas creaciones pudiesen haberse registrado más tarde por escrito—, es lo que Gómez (1999) llama literatura popular (p. 382). En cuanto a mí, prefiero denominarla literatura oral, a pesar de la severa crítica que Ong (2006) formuló contra el empleo de dicho concepto, considerándolo monstruoso y absurdo (p. 20), bajo el argumento de que el término literatura significa ‘escritos’, de acuerdo con su origen etimológico, lo cual —arguyó— sólo «revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de

material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última» (Ong, 2006, p. 21).

Presumiblemente, los poemas arcaicos fueron compuestos para cantarse: poesía lírica; o bien, declamarse: poesía épica. Al mismo tiempo, se piensa que los modos fundamentales de comunicación literaria en sus primeras etapas —incluso para la prosa— eran la lectura o declamación públicas. Aun la lectura individual se practicaba en voz alta, gracias a lo cual el consumo oral del texto escrito consiguió mantenerse, a pesar de que la imprenta y la consecuente distribución masiva de publicaciones iban debilitando paulatinamente «*le mode auditif de perception des textes au profit d'un mode visuel* [el modo auditivo de percepción de los textos en favor de un modo visual]» (Genette, 1979, p. 125).

San Agustín afirmaba que su maestro Ambrosio —durante el siglo IV— había sido el primer hombre de la Antigüedad en practicar la lectura silenciosa, aunque la Edad Media experimentó «*un retour à l'état antérieur* [un retorno al estado anterior]» (Genette, 1979, p. 124), o sea la lectura en voz alta. Eso bien pudo derivarse de lo que Petrucci (1984) concluyó: «*Le haut Moyen Âge apparaît comme une époque dont les faibles besoins de lecture correspondent à un fort analphabétisme* [La Alta Edad Media parece ser una época en la que las bajas necesidades de lectura corresponden a un alto analfabetismo]» (p. 607), hecho que nos permite deducir cómo el medieval «era un mundo en el que lo oral predominaba sobre lo escrito» (Hamesse, 2006, p. 161).

Según Zumthor (1989), durante el transcurso de los siglos XI a XIII se generalizó en las lenguas vulgares «el empleo de los derivados del latín *joculator*» (p. 66), entre los que se hallaba el sustantivo hispánico *juglar*. Este mismo autor menciona otros términos afines, como la palabra galesa e irlandesa de la que hemos obtenido *bardo*; o *goliards*, que identifica a los clérigos errantes o marginales; o *trovadores* y *troveros*, que se refieren más bien a los

compositores y cuya única distinción radicaba en la lengua en que escribían sus canciones y en el hecho de que los primeros fueran precursores de aquéllos. A finales del siglo XII y comienzos del XIII, los troveros —poetas cortesés que pertenecían al círculo aristocrático por nacimiento— «trasladaron a la lengua *d'oïl* las estructuras formales y los contenidos de la lengua *d'oc*» (Prado, 2009, pp. 160-161). Los términos *langue d'oïl* —o el conjunto de dialectos galorromances septentrionales— y *langue d'oc* —los dialectos galorromances meridionales— se referían a las palabras empleadas para decir sí en cada conjunto dialectal: *oïl*, en francés antiguo, de donde deriva el moderno *oui*; y *oc*, en occitano.

El arcaísmo occitano *joglar* emanó del verbo latino *joculari* ‘bromear’, derivado a su vez de *joculus*, diminutivo compuesto por las raíces *jocus* ‘broma, juego’ —con el sentido implícito de ‘algo dicho para divertir’, procedente del indoeuropeo *yok-o-* ‘algo dicho’, de *yek-* ‘hablar’— y el sufijo *-ulus* ‘pequeño’. Por eso, *juglar* —en un sentido lato— era todo aquel que divertía al pueblo bailando o haciendo bromas, es decir un bufón; pero de manera más constreñida, se refería al músico itinerante medieval que cantaba y recitaba poesía. Razón por la cual a los juglares se les comenzó a llamar también trovadores; mientras que el acervo de poesía de raigambre popular que ellos difundían, tanto épica como lírica, se lo denominó mester de juglaría.

El origen propuesto por Zumthor (1989) para este grupo social tan heterogéneo «de músicos, cantores, narradores, más o menos confundidos en la opinión de su clientela» (p. 67) se localiza en la añeja «tradición de los cantores de cantos germánicos, diluida en la de los músicos y actores de la Antigüedad romana» (p. 66). Ante «la imposibilidad de distinguir sistemáticamente entre las funciones de músico y de cantor o declamador» (p. 68), es oportuno señalar que el español arcaico diferenciaba entre los ejecutantes de instrumentos y los *juglares de boca*, a quienes Zumthor (1989) agrupa —junto con los clérigos y laicos

practicantes de la lectura pública, aunque ésta fuese de forma irregular u ocasional— bajo la denominación de intérpretes, cuya peculiaridad unificadora radica en ser los sustentadores de la palabra pública y portadores de la voz poética. Ellos «tienen por vocación facilitar la naturaleza del placer: placer auditivo, ofreciendo un espectáculo» (Zumthor, 1989, p. 67).

Platón (1985) —nueve centurias antes del inicio de la etapa medieval— describió a los rapsodas como cantores ambulantes que iban «recitando de un sitio para otro» (p. 267), los cuales incluso llegaron a constituir asociaciones especializadas, sobre todo en temas homéricos (pp. 245-246). Por su parte, Frenk (2005) nos presenta a los juglares como el prototipo de esa oralidad durante el medievo, cuyo nomadismo produjo que se convirtieran en los más importantes transmisores de poesía a lo largo de la Edad Media.

Un rasgo característico de esa cultura oral medieval era precisamente «la amplísima divulgación de muchos textos, temas y recursos poéticos y narrativos» (Frenk, 2005, p. 18, n. 8), bajo la forma de «cantares épicos, canciones narrativas y líricas para acompañar el trabajo y el baile, rimas infantiles, oraciones y conjuros versificados, cuentos, refranes» (Frenk, 2005, p. 18). Menéndez Pidal (1957) intuyó que debieron pasar siglos «en que el canto y recitación de los histriones o juglares fue la única literatura que existió en los nacientes idiomas de la Romania» (p. 336).

Un juglar no era «sólo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, cómico y dramaturgo, y hasta acróbata, payaso, prestidigitador y domador de osos» (Colombres, 1997, p. 49), además de fungir como el periodista de la época y asumir la condición de *vox populi*. Dado que su técnica nació imperfecta, pues no sabía cómo componer versos con métrica exacta en los flamantes idiomas, su fuerza residía —más que en el vigor del estilo— en el propio espectáculo y en lo que se narraba durante éste.

Colombres (1997) distingue cuando menos dos tipos de juglares: el juglar lírico, quien «es recitador de versos ajenos» (p. 49), aunque cuando compone intenta transformarse en trovador; y el juglar de gesta, con una vasta creatividad para refundir cantos antiguos, con lo cual asumió la función social de enseñar la historia y fortalecer tanto el nacionalismo como la identidad colectiva.

Grocheio (2011) define así el cantar de gesta o *cantus gestualis*: «*Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur* [Llamamos canción de gesta a aquella en la cual se recitan las hazañas de los héroes y las obras —o actos— de los padres antiguos]» (p. 66). Mientras que Menéndez y Pelayo (1891) enunció algunos rasgos característicos de esos cantares: el brío de la narración, el ímpetu bélico, el ardiente entusiasmo por la pequeña patria castellana o burgalesa, así como la repetición de los epítetos sacramentales y épicos (pp. LXXVIII-LXXIX).

Es casi seguro que quien escribió el *Mío Cid*, hacia el año 1140, era un juglar de gesta, anónimo como casi todos lo fueron. Lo que se sabe con certeza es que, durante 1270, mientras alistaba la redacción de su *Primera Crónica*, Alfonso el Sabio convocó a todos los juglares de gesta del reino, con el fin de que le cedieran manuscritos de sus cantares para emplearlos como fuentes. Esos juglares fueron, evidentemente, los primeros literatos —voz derivada del latín *litterātus*, cuyo sufijo adjetival *-ātus* significa ‘cualidad’; por ende, ‘quienes profesan o cultivan la literatura’— y sus cantares de gesta constituyeron uno de los recursos primordiales para divulgar la literatura oral durante el medievo.



## 6. LA LITERATURA COMO CONJURADORA DEL SILENCIO:

### *HOMO PERFORMANS*

*The silence is so deep it hurts our ears.*  
Haruki Murakami

Glusberg (1986) narró cómo «una mañana de 1962, en Niza, la ciudad donde había nacido treinta y cuatro años antes, Yves Klein realizó una de sus obras más conocidas, *Salto al vacío*. Él mismo, fotografiado en el instante de lanzarse a la calle desde un edificio, era el protagonista de la obra, y, por lo tanto, la obra en sí» (p. 9). Tras preguntarse si acaso éste pudo ser el nacimiento del arte performativo, Glusberg comprendió que desde el fondo de los tiempos el cuerpo humano ha sido materia y motor de rituales.

Pese a que en su sentido teatral-musical de ‘actuar o representar en un escenario; cantar o ejecutar un instrumento musical’ pudo popularizarse *circa* 1600, el arte de la *performance* apenas comenzó a reconocerse a partir de 1971 (Harper, 2021). Y es precisamente esta última acepción, que la define como un tipo concreto de actividad artística cuyos elementos primordiales son la improvisación y el contacto directo con el espectador (RAE, 2014, p. 1684), la que nos interesa para los fines perseguidos en esta investigación académica.

Es indiscutible que contamos con escasos vestigios arquitectónicos de nuestra época pueril en cuanto especie, pues el del paleolítico era fundamentalmente un arte performativo mobiliario: nómada y efímero. Su instantaneidad lo hizo dependiente de la memoria oralizada que le sirvió como soporte. Pero, a pesar de esto, la pintura rupestre —con sus motivaciones de índole espiritual, cimentadas en un sistema de creencias y valores; al igual que las de orden

pragmático, emparentadas con la magia animista— merece ser interpretada como nuestra protoliteratura. Y es desde allí que debemos replantear su condición de arte performativa.

El fenómeno performativo se pierde en las épocas prehistóricas como un recurso inaugural de nuestra sempiterna peregrinación desanimalizante. A pesar de que no existen suficientes indicios para sustentar esta hipótesis, el propio cuerpo humano debió transformarse en el primer *arte factus* ‘hecho con arte’; en lienzo animado que sirvió como soporte para ser engalanado con fines rituales o estéticos —maquillaje, tatuajes, peinados, implantes...—, cual escultura-pintura viviente. Pero también fungió como instrumento o medio expresivo músico-vocal, al emitir silbidos, gritos, guturalizaciones, onomatopeyas... hasta conseguir la vocalización; además de las palmadas y pataleos rítmicos que acompañaban los movimientos estilizados, precursores de la danza-teatro ritual, inseparable de la liturgia funeraria o propiciatoria de fenómenos como la lluvia, la fecundidad, la cacería exitosa... De esta manera, «el cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 11). La pintura corporal, la música, la danza y algunos elementos escultóricos, tales como estandartes, esculturas blandas y máscaras, se incorporaron «para articular una acción de la comunidad» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 96), la cual ya no era una actividad solitaria, sino colectiva, a la que terminaríamos llamando performativa.

Se entiende por arte performativa la realización de una acción en vivo, durante la cual el artista no deja de ser él mismo, por lo tanto, la *performance* artística tampoco implica una puesta en escena, ni una representación teatral, ni un recital o concierto, sino una presentación o acción viva con una carga energética auténtica. A diferencia del teatro, una *performance* «no se representa, sino que se ejecuta» (Conde, 2011, p. 125). Siguiendo esta lógica, Eugenio Barba (2005) refiere cómo Grotowski «ya no habla de actor, sino de Performer (la mayúscula

no es casual)» (Barba, 2005, p. 166), mientras que el propio Barba observa «“personas que accionan”» (p. 155) en lugar de actores.

Romero (2009) equipara la *performance* como sinónimo de «acción artística» (p. 88), en tanto que Prieto (2014) propone el neologismo *representaXión*, el cual delimita «una manera de intervenir la connotación mimética del término “representar” para lanzarlo al campo performático de la acción corporal» (p. 46). En su momento, Alcázar y Fuentes (2005) decidieron emplear indistintamente los nombres *performance* y arte-acción «porque abarcan la compleja y heterogénea gama de arte vivo que enfatiza el proceso de creación y conceptualización frente al producto» (p. 10). Y recordemos, como último ejemplo de las múltiples tentativas por castellanizar la palabra *performance*, que Rodrigo Alonso presentó el concepto *arte de acción* como «un neologismo que permite englobar diferentes tipos de producciones estéticas que pueden implicar tanto la actividad del artista como la de espectadores-participantes. Comprende, entre otras, a las *performances*, los *happenings*, las propuestas participativas o las acciones comunitarias» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 77, n. 1).

Meiling Cheng (citada por Hodoyán, en Alcázar y Fuentes, 2005) establece dos formas predominantes de artes performativas: «el *performance* solo, basado generalmente en la narrativa autobiográfica y el *performance* ensamblado e híbrido que abarca diferentes temas a través de las metodologías transdisciplinarias e interculturales, y de los participantes» (pp. 56-57).

En una *performance* se asocian diferentes medios expresivos como la danza, la música, la poesía o el cine, aunque quien actúa no sea necesariamente especialista en todas esas artes —e incluso en ninguna—. Pero, además de una idea estructurada y preestablecida a seguir, toda *performance* incluye algo de improvisación, que finalmente no es tal porque cada performista trabaja utilizando su propia vida: con sus experiencias, memorias, amores

y desamores, traumas, gustos, intereses, pasiones, perversiones, tabúes, recuerdos infantiles, temas de interés, pasatiempos, posición política, factores culturales y sociales, ideas religiosas, pensamientos, reflexiones... De este modo, «a lo que echa mano no es a otra cosa que a su propio yo, a su propio archivo» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 47). Por lo tanto, la actuación del performista se modifica según su intención, su momento histórico y sociopolítico, su estado de ánimo y la respuesta del público.

Alcázar (2014) contrasta a quienes durante los siglos XVIII y XIX solían escribir diarios íntimos en solitario, con los artistas que hoy viven la *performance* como una expresión de su espacio autobiográfico actual que les permite «compartir sus autorreflexiones, y que su cuerpo abyecto, excluido, invisibilizado, degradado y considerado una amenaza para la sociedad se convierta en un medio de resistencia, de denuncia y de comunicación» (p. 237). Es este el sentido en que, a decir de Karina Hodoyán, la *performance* opera como «una reactivación de memorias y voces silenciadas» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 57).

Clemente Padín propone que la *performance* pudo germinar cuando «se privilegió el “instante creativo” por encima del producto final» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 23), convirtiendo al artista en el verdadero instrumento del arte. Asimismo, Padín hace notar que «no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras [como] productos de comunicación que permiten el “retorno”, el *feedback*, el diálogo social [y en las cuales] pesa más la funcionalidad y competencia para transmitir mensajes que la mera esteticidad» (Alcázar y Fuentes, 2005, pp. 15 y 16-17).

Por lo que concierne al espectador, Barba (2005) describe su propia metamorfosis durante una *performance*: «Miro “a aquellos que accionan”. [...] Estoy aquí para ser testigo, comprobar que “esto” ha sucedido. [...] ¿Cuál es el deber del testigo: contar en detalle, por

alusiones, con metáforas, oralmente, escribiendo para todos o sólo para los pocos que muestran interés? ¿Callar? ¿Enmascarar el silencio con palabras?» (p. 155).

Carlos Zerpa pormenorizó «el nacimiento de una nueva comunicación artística, en un triángulo equilátero, con tres vértices: público-artista-obra de arte» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 41), donde el artista-anfitrión y el público-huésped alimentan una relación frontal y de consecuencias inmediatas, en la que ética y estética se hallan fundidas en acciones. Se trata, pues, de un arte experimental que cruza las fronteras disciplinarias en la búsqueda de lenguajes, espacios y materiales novedosos, con el propósito de generar experiencias inéditas, aun a sabiendas de que «el término frontera significa todo y, a la vez, nada; está en todos lados y en ninguno; es un saco en el que se puede meter cualquier cosa y en el que todo cabe. [Pues,] finalmente, eso es lo fronterizo» (Conde, 2011, p. 180).

Si nos referimos a la *performance* literaria en concreto, debe recordarse que Romero (2009) decidió catalogarla como «una *performance* ligada a la oralización de la literatura» (p. 89), mientras que Zumthor (1991) la define como una «acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora» (p. 33). Este mismo autor considera que la *performance* literaria constituye «el momento crucial en una serie de operaciones lógicamente (aunque, de hecho, no siempre) distintas [...] que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema: 1. producción; 2. transmisión; 3. recepción; 4. conservación; 5. (en general) repetición» (pp. 33-34). Las fases segunda y tercera corresponden a la *performance* literaria en sí; no obstante, cuando se trata de una improvisación, se desarrolla además la primera fase. Cada una de esas operaciones puede realizarse tanto por la vía sensorial oral-auricular, como a través de una inscripción ofrecida a la percepción visual. Con respecto a la cuarta de estas fases, es decir, la conservación, Carlos Zerpa hace notar que «después de realizado y terminado el *performance*, su fuerza e

imágenes se conservarán en: la memoria, las fotografías, los videos, las películas, las filmaciones, las grabaciones y los elementos u objetos utilizados en la instalación» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 47).

Como variante performativa concreta, la *performance* literaria se caracteriza por la hibridación genérica y la liminalidad transdisciplinaria, tanto artística como extra-artística. Y, aunque para Platón (1988b) «cada uno realiza bien un solo oficio, [pues] si trata de aplicarse a muchos, fracasa en todos sin poder ser tenido en cuenta en ninguno [y por esa misma razón] tampoco se puede a la vez ser rapsoda y actor» (p. 164), puesto que «cada poeta depende de su Musa respectiva» (Platón, 1985, p. 260) —¡la eterna e irremisible discrepancia entre las musas!—, lo que en verdad se apreciaba más del intérprete medieval, por tomarlo aquí como modelo, era su dominio de los distintos géneros, ya sea que recitara o cantara poesía (Zumthor, 1989, p. 67). Faral (1910) lo expuso de esta manera: «*Le jongleur, artiste de talent complexe, ne séparait pas l'art du trouveur de celui de l'exécutant, et le même qui composait l'œuvre était aussi celui qui la publiait* [El juglar, artista de complejo talento, no separó el arte del trovador de aquel del intérprete, y el mismo que compuso la obra fue también quien la publicó]» (p. 255). Ese polifacetismo autoral es digno de elogio, por lo cual «*il y aurait beaucoup à dire sur leur effort dans les différents genres* [habría mucho que decir sobre su esfuerzo en los diferentes géneros]» (p. 259).

Tras estudiar las tertulias literarias decimonónicas, Leticia Romero (2009) consiguió definir las como «un ejercicio donde se ponía en juego un texto escrito pero también su realización sonora [o, en otras palabras,] una *performance* ligada a la oralización de la literatura» (p. 89). Esta autora insiste en que «la lectura en voz alta implica varios niveles de sentido determinados por lo que se expresa, tanto como por la forma en que ello tiene lugar; tonos y volúmenes de la voz, gestos y ademanes, atuendos de los poetas, comportamiento de

la concurrencia, sitio donde se efectúa el acto...» (Romero, 2009, p. 89). De manera específica, existen textos que ofrecen marcadores directos y seguros de su difusión vocal, independientemente de cuál haya sido su método de composición, por ejemplo, la presencia de una notación musical —es decir, la inscripción de la melodía sobre las líneas del manuscrito—, bien sea en función de la intención del autor o de un convencionalismo social (Zumthor, 2006, p. 14). Este es el caso particular de las tablaturas que acompañan el guion performático de mi obra literaria sobre la que versa este ensayo: *Horadar el silencio*.

Según Austin (1990), identificamos una oración realizativa como aquella expresión lingüística que no consiste en decir algo, ya que «no describe ni informa en absoluto, sino que es usada para hacer algo o al hacer algo» (p. 100). Hay “algo” que, «en el momento en que se emite la expresión, está haciendo la persona que la emite» (p. 104). Esa es la razón para catalogar mi *performance* literaria como una poética performativa, toda vez que su título: *Horadar el silencio*, podría considerarse como una oración o expresión realizativa, dado que “realizar” —verbo usualmente antepuesto al sustantivo “acción”— indica que emitir la expresión involucra, de manera sincrónica, ejecutar tal acción.

*Horadar el silencio* es una expresión que describe un acto, al mismo tiempo que realiza lo que se dice y enuncia lo que se hace; pero, sobre todo, implica hacerlo. Es, por lo tanto, un producto de arte-acción, pues quien expresa: *Horadar el silencio*, en efecto horada dicho silencio. En este caso, «decir algo es hacer algo» (Austin, 1990, p. 55); o bien porque se dice algo; o porque al decir algo, se está haciéndolo.

## EPÍLOGO

*Writing is not literature  
unless it gives to the reader a pleasure  
which arises not only from the things said,  
but from the way in which they are said.*  
Stopford Brooke

La performatividad puede considerarse como el rasgo fundamental de cualquier manifestación artística primigenia. Dicha concepción fue resucitada en las postrimerías del siglo XX por el transmodernismo como respuesta al mundo de hoy: transcultural y en permanente transformación; en el que la información fluye en tiempo real y de modo inquebrantable; donde la innovación en las artes es considerada como transvanguardista y la creación literaria resulta necesariamente transtextual —entendiendo la *transtextualidad* o trascendencia textual como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989, pp. 9-10)—.

La hibridación genérica y los productos artísticos liminales, como sucesores de ésta, implican rasgos inequívocos del arte transmoderno, el cual «comienza a desvanecerse como arte independiente o emancipado, sometido ahora a un “valor para la exhibición”» (Benjamin, 2003, p. 14), inmerso en esa civilización del espectáculo que promueve una cultura banalizada y populariza la frivolidad, «donde el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal» (Vargas-Llosa, 2012, p. 33).

El arte fue, desde sus orígenes, una alternativa a la realidad, pero el arte funcional se dejó domesticar y perdió su lenguaje subversivo, que implicaba *per se* una toma de conciencia. A pesar de ello, incluso este arte domesticado construyó una realidad y un lenguaje distintos. «El salón, el concierto, la ópera, el teatro están diseñados para crear e



invocar otra dimensión de la realidad» (Marcuse, 1993, p. 94); son recintos diferentes a la realidad, que poseen una atmósfera consciente para vivir el arte. En esos espacios culturales, la intención y la función de las obras artísticas han sido trastocadas: «Si una vez se levantaron en contradicción con el *statu quo*, esta contradicción es anulada ahora» (Marcuse, 1993, p. 94), «*because the community is too well off to care* [porque la comunidad está demasiado satisfecha para preocuparse]» (Galbraith, 1956, p. 96).

Las formas de pensamiento bidimensional o dialéctico nos permiten distinguir entre la realidad social y la artística, pues implican una visión crítica. En palabras de Marcuse (1993), son «modos en que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son modos de refutar, rompiendo y recreando su existencia de hecho» (p. 93), los cuales se oponen o constituyen una alternativa al lenguaje funcionalizado, contraído y unificado del pensamiento unidimensional, en el que se ha suprimido la transgresión y la acusación; pensamiento que forma parte inherente de esa preconfiguración mental o conciencia de clase —y de su correspondiente subclase artística— denominada *habitus* por Bourdieu.

El arte y el artista multidimensionales —con sus vanguardias y sendos manifiestos— son, en contraste, atrevidos, transgresores, subversivos, provocadores, contestatarios... En consonancia, la *performance* artística es también contestataria, antes que reflexiva e intimista. Porque, como sentenció Arturo Pérez-Reverte, «el arte moderno tiene que ser subversivo o violentador de conciencias. O es una bofetada en el rostro de la sociedad actual o no es nada».

Todo arte performativo, como herramienta de creación escénica a través del cuerpo, se relaciona íntimamente con la memoria colectiva y la experiencia compartida, pues aborda, desde allí, las diversas problemáticas sociales contemporáneas, y busca adquirir conciencia sobre las mismas. En su calidad de obra artística transdisciplinaria, debe asimilársela tal cual

lo hace la estética transmoderna: como un acontecimiento performativo con serias implicaciones comunitarias. Las artes performativas también implican «un modo de cultivar el arte completamente diferente, un eclecticismo» (Kandisky, 2002, p. 25), en el que, de acuerdo con Billard (1997), «*ce n'est plus dans l'objet produit que réside la cohérence, mais dans le geste créateur, dans l'acte poétique* [la coherencia ya no reside en el objeto producido, sino en el gesto creativo, en el acto poético]» (p. 3). No se trata ya de representar o ejecutar una actuación, sino de presentar una acción auténtica con la que se consigue quebrantar la frontera entre arte y vida.

La performatividad, de acuerdo con Austin, puede concebirse como una aptitud para hacer con palabras. De modo que nombrar —además de un acto creativo— es una palabra-acción. La *performance* literaria cumple su función performativa al emplear las palabras como acciones, pues dice haciendo, o bien, hace diciendo. Su esencia de la literatura performativa es que realiza o lleva a cabo acciones tangibles; por lo tanto, la performatividad de la literatura se concreta en los efectos provocados en sus receptores —es decir, el público—, a quienes cada performista comparte o provoca emociones determinadas: compasión o indignación; respeto o vergüenza; inquietud u horror... ello implica “resucitar” al espectador impasible junto con sus emociones; aunque sea de un modo efímero.

La *performance* artística es un arte que persiste en resistir; es un esfuerzo incansable por regresar el arte a las calles. No en vano, la plataforma cultural Femstival —desde su fundación en 2010— se ha referido al artivismo y a los artivistas. El arte performativo y cada performista siguen cumpliendo sendas funciones de denuncia y sensibilizadoras, al provocar que la injerencia y participación del espectador resulte crucial para la expresión artística final; cuando se proyectan —a nivel del contenido— y se ejecutan obras artísticas tendientes a la toma de conciencia sobre temas precisos. A decir de Rodrigo Alonso, «en su concepción

estética, la “obra” aparece como un instrumento para la lucha social» (Alcázar y Fuentes, 2005, p. 94). Por lo que a mí concierne, defino el arte performativo de esta manera: una revolución como acto... de amor; amor por la alteridad y el derecho a ésta, con todas sus garantías accesorias.

Mi apreciada maestra Rosina Conde (2011) se lamenta de que muchos promotores culturales en nuestro país aún vean la *performance* como un pasatiempo, porque no consideran que sea redituable; como una extravagancia, porque no justifican la inversión en su producción; y como un fraude, porque resulta costoso en comparación con los pocos minutos que dura. Ellos piensan que nada sucede, mas no saben que, «por muy efímero que sea en términos de su presentación» (p. 132), un espectáculo de *performance* tarda cierto tiempo en surtir su efecto entre el público. Por fortuna, el performativo es ya un arte reconocido y apoyado de manera institucional. Como muestra de su legitimación, puede pensarse en las becas del FONCA y en el curso-taller de *Performance* literario impartido por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como asignatura de la Licenciatura en Creación Literaria.

A decir de Conde (2011), «la sociedad necesita de instrumentos artísticos y culturales que le den voz y le permitan asirse a una estructura que la identifique y proyecte en el tiempo y el espacio que le pertenecen» (p. 149), pues al final, todas las disciplinas culturales gravitan alrededor de un mismo asunto: «el ser humano y su relación con el entorno» (p. 166).

## REFERENCIAS

- Aguilar, H. (2007). El discurso académico o el vacío de una interacción lingüística sin pretensiones de sentido. *Borradores*, 7. Córdoba: Universidad Nacional del Río Cuarto.
- Agustín, S. (1963). *Obras de San Agustín en edición bilingüe III: Obras filosóficas* (3ª ed.). Capanaga, V., Seijas, E., Cuevas, E., Martínez, M. y Lanseros, M. (Trads.). Madrid: Católica (Biblioteca de autores cristianos).
- Alcázar, J. (2014). *Performance, un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.
- Alcázar, J. y Fuentes, F. (Comps.). (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: CITRU / Ex Teresa / Ediciones Sin Nombre.
- Aristóteles (1944). *Tratado del Alma*. Ennis, A. (Trad.). Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina (Biblioteca Iberoamericana de Filosofía, secc. C. Biblioteca Clásica, I).
- Aristóteles (1946). *Poética*. García, J. (Trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*. Obras Completas de Aristóteles).
- Aristóteles (1982). *Tratados de Lógica (Órganon) I*. Candel, M. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca clásica, 51).
- Aristóteles (1988). *Política*. García, M. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca clásica, 116).
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Calvo, T. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 200).
- Aristóteles (1995). *Física*. Echandía, G. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 203).
- Aristóteles (1998). *Ética nicomáquea. Ética eudemia*. Pallí, J. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca clásica, 89).

- Aristóteles (1999). *Poética: Edición trilingüe*. García, V. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos, 8).
- Aristóteles (2005). *Fragmentos*. Vallejo, Á. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 338).
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Carrió, G. y Rabossi, E. (Trads.). Barcelona: Paidós Ibérica (Studio, 22).
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Skeel, R. (Trad.). Buenos Aires: Catálogos.
- Barr, A. (Ed.). (1939). *Picasso: Forty Years of his Art*. New York: The Museum of Modern Art / The Art Institute of Chicago.
- Bechelloni, G. (1996). Del análisis de los procesos de reproducción de las clases sociales y del orden cultural al análisis de los procesos de cambio. En Bourdieu, P. y Passeron, J.-C. (Eds.). *La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (2ª ed.), 15-24. México: Fontamara.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Weikert, A. (Trad.). México: Ítaca.
- Benveniste, É. (1997). *Problemas de lingüística general I* (19ª ed.). México: Siglo XXI.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora: La dimensión cómica de la experiencia humana*. Bofill, M. (Trad.). Barcelona: Kairós.
- Billard, J. (1997). *L'Éclectisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Blauberg, I. (Coord.). (1986). *Diccionario marxista de filosofía*. Méndez, A. (Trad.). México: Cultura Popular.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Du Seuil (Libre Examen).

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Kauf, T. (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Ruiz, M. (Trad.). Madrid: Taurus.
- Brenifier, O., Coclès, J., Redoutey, M. y Millón, I. (2006). *El arte y lo bello*. Cifuentes, I. (Trad.). México: Edere (El filósofo aprendiz).
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Doubleday Anchor Books (Anchor, A3).
- Celaya, G. (1977). *Cantos iberos* (5ª ed.). Madrid: Turner.
- Colombes, A. (1997). *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Del Sol (Serie Antropológica).
- Conde, R. (2011). *Quehacer artístico y cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Literatura).
- Confucio (1997). *Lun Yu: Reflexiones y enseñanzas*. Suárez, A. (Trad.). Barcelona: Kairós.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3ª ed.). Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 2).
- Corominas, J. y Pascual, J. (1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico I*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 7).
- Descartes, R. (1637). *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, & chercher la verité dans les sciences. Plus La dioptrique. Les meteores. Et La geometrie. Qui sont des essais de cete methode*. Leyden, Nederland: Ian Maire. [Facsimil en formato pdf]. Recuperado de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de Norteamérica <https://www.loc.gov/item/32034972/>

- Díaz, J. (1997). *El ábaco, la lira y la rosa: Las regiones del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (La ciencia para todos, 152).
- Dorfles, G. (2016). *El devenir de las artes*. Fernández, R. y Ferreiro, J. (Trads.). México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 170).
- Estrada, A. (1995). *Comportamiento animal: el caso de los primates*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (La Ciencia desde México, 65).
- Faral, E. (1910). *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion (*Bibliothèque de L'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques*, 127).
- Flores, A., Gómez, M., Reyes, G., y Sierra, B. (2004). *Apreciación de las artes*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / CECSA (Estudios generales).
- Francisco (2016). *Exhortación apostólica postsinodal Amoris Lætitia: sobre el amor en la familia*. Roma: Libreria Editrice Vaticana.
- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galbraith, J. (1956). *American Capitalism: The Concept of Countervailing Power*. Boston: Houghton Mifflin.
- Galilei, G. (1632). *Dialogo: Doue ne i congressi di quattro giornate si discorre sopra i due Massimi Sistemi del Mondo Tolemaico, e Copernicano; Proponendo indeterminatamente le ragioni Filosofiche, e Naturali tanto per l'una, quanto per l'altra parte*. Fiorenza: Batista Landini. [Facsímil en formato pdf, perteneciente a ETH-Bibliothek Zürich.]. Recuperado de <https://doi.org/10.3931/e-rara-9475>

- García, L. (1975). *Filosofía de las bellas artes*. México: Jus.
- Genette, G. (1979). *Figures II*. Paris : Du Seuil (Points).
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Fernández, C. (Trad.). Madrid: Taurus (Teoría y crítica literaria. Persiles, 195).
- Giner, S. (1982). *Historia del pensamiento social* (3ª ed.). Barcelona: Ariel (Sociología).
- Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Gómez, G. (1989). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, G. (1999). *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Greene, M. (2005). *Variaciones sobre una guitarra azul: Conferencias de educación estética*. Eguiarte, C. (Trad.). México: Edēre (Estudios de...).
- Grocheio, J. (2011). *Ars musice*. Mews, C., Crossley, J., Jeffreys, C., McKinnon, L. & Williams, C. (Trads.). Kalamazoo: Teams (Varia).
- Hamesse, J. (2006). El modelo escolástico de la lectura. Barberán, M. (Trad.). En Cavallo, G. y Chartier, R. (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 157-185. México: Taurus (Historia).
- Harper, D. (2021). Perform. En *Online Etymology Dictionary*. Recuperado de <https://www.etymonline.com/word/perform>
- Hegel, G. (1973). *Introducción a la Estética*. Mazo, R. (Trad.). Barcelona: Península.
- Herder, J. (1982). *Obra selecta*. Ribas, P. (Trad.). Madrid: Alfaguara (Clásicos).
- Hiriart, H. (2015). *El juego del arte: Una introducción a la estética*. México: Tusquet (Marginales).



- Horacio (2008). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Moralejo, J. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca clásica, 373).
- Huizinga, J. (1980). *Homo ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Kandinsky, W. (2002). *Mirada retrospectiva*. Barcelona: Emecé.
- Kant, E. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. Oyarzún, P. (Trad.). Caracas: Monte Ávila.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. García, M. (Trad.). Madrid: Tecnos (Los esenciales de la filosofía).
- Langaney, A., Clottes, J., Guilaine, J. y Simonnet, D. (1999). *La historia más bella del hombre: Cómo la Tierra se hizo humana*. Molina, Ó. (Trad.). Barcelona: Anagrama (Argumentos, 236).
- Linnæi, C. (1758). *Systema Naturæ per Regna Tria Naturæ, secundum Classes, Ordines, Genera, Species, cum Characteribus, Differentiis, Synonymis, Locis, Tomus i* (10ª ed. reformada). Sueciæ: Laurentii Salvii. [Facsímil en formato pdf]. Recuperado de <https://www.biodiversitylibrary.org/item/pdf/10277>
- Lucrecio (1984). *De la naturaleza de las cosas*. Marchena, A. (Trad.). Madrid: Orbis.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Elorza, A. (Trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 3).
- Marx, C. y Engels, F. (1974). *La ideología alemana* (5ª ed.). Roces, W. (Trad.). Barcelona: Pueblos Unidos / Grijalbo.
- Mateos, A. (2007). *Etimologías Griegas del Español* (26ª ed.). México: Esfinge.
- Matthews, P. (2003). *Linguistics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press (Very Short Introduction).

- Menéndez, M. (1891). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días, II*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando (Biblioteca clásica, CXLIX).
- Menéndez, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural* (6ª ed.). Madrid: Instituto de Estudios Políticos (Biblioteca de cuestiones actuales, 6).
- Miller, H. (1987). *Sexus: The Rosy Crucifixion, I*. New York: Grove Press.
- Morris, D. (1994). *El mono desnudo*. Ferrer, J. (Trad.). Barcelona: Plaza & Janés (Tribuna, 107).
- Morris, D. (1995). *El zoo humano*. Martín, A. (Trad.). México: Plaza & Janés (Tribuna, 44).
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Scherp, A. (Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios).
- Petrucci, A. (1984). Lire au Moyen Âge. En *Mélanges de l'Ecole française de Rome : Moyen-Age. Temps modernes*, 96(2), 603-616. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5110\\_1984\\_num\\_96\\_2\\_2770](https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1984_num_96_2_2770)
- Platón (1871). *Obras completas, V: Fedon (sic), Gorgias, Banquete*. Madrid: Patricio de Azcárate.
- Platón (1985). *Diálogos, I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. Lledó, E., Calonge, J. y García, C. (Trads.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 37).
- Platón (1987). *Diálogos, II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Calonge, J.; Acosta, E.; Olivieri, F. y Calvo, J. (Trads.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 61).
- Platón (1988a). *Diálogos, III: Fedón, Banquete, Fedro*. García, C., Martínez M. y Lledó, E. (Trads.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 93).

- Platón (1988b). *Diálogos, IV: República*. Eggers, C. (Trad.). Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica, 94).
- Platón (1993). *Diálogos* (23ª ed.). México: Porrúa (Sepan cuantos..., 13).
- Ponce, A. (1997). *Columnas metodológicas o Sócrates nada sabe acerca de Zeus: Conceptos y categorías*. México: INAD (Lanza, II).
- Prado, J. (Coord.). (2009). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios. Historias de la literatura).
- Prieto, A. (2014). La representación del cuerpo performático: eros politizado de la actuación queer. En Yépez, G. (Coord.). *La escena teatral en México / Diálogos para el siglo 21*, 45-53. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Prieto, J. y Góngora, R. (2007). *Fundamentos de la cognición*. México: Siena.
- Rangel, A. (31 de enero de 2015). "Soy un hombre mirando": José Carlos Becerra. En *Reflexiones Marginales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <https://reflexionesmarginales.com/blog/2015/01/31/soy-un-hombre-mirando-jose-carlos-becerra/>
- Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed. del Tricentenario). México: Espasa.
- Rodríguez, P. (2000). *Dios nació Mujer: La invención del concepto de Dios y la sumisión de la mujer, dos historias paralelas* (3ª ed.). Barcelona: Ediciones B.
- Rodríguez, S. (2006). *Diccionario Etimológico Griego-Latín del Español* (13ª ed.). México: Esfinge.
- Romero, L. (2009). Oralización y performance: Una interpretación posible de las tertulias decimonónicas. En *Fuentes humanísticas*, 39, 87-95. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco.

- Saer, J. (1998). *El concepto de ficción* (2ª ed.). Buenos Aires: Espasa Calpe / Ariel.
- Savater, F. (2003). *El valor de elegir*. México: Ariel / Planeta Mexicana.
- Serres, M. (2004). Hombre y tiempo: de la evolución creadora al creador de la evolución. En *Areté Revista de Filosofía* 16(2). Lima: Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/110>
- Solana, J. (09/2018). Sócrates, el maestro de Grecia. En *Historia National Geographic*, 175. Barcelona: RBA.
- Stearns, P. (Ed.). (2001). *The Encyclopedia of World History: Ancient, Medieval, and Modern* (6<sup>th</sup> Ed.). Boston: Houghton Mifflin.
- Taine, H. (2000). *Filosofía del arte, I*. Cebrián, A. (Trad.). Recuperado de <https://www.elaleph.com/libro/Filosofia-del-arte-tomo-I-de-Hipolito-Adolfo-Taine/1002/>
- Valéry, P. (1960). *Œuvres, II*. En J. Hytier (Ed.). Paris : Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*).
- Vargas-Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Bogotá: Alfaguara.
- Vv. Aa. (1994). *La Biblia. Latinoamérica* (86ª ed.). Hurault, B. y Ricciardi, R. (Trads.). Madrid: San Pablo / Verbo Divino.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz: De la «literatura» medieval*. Presa, J. (Trad.). Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. García-Lomas, M. (Trad.). Madrid: Taurus (Humanidades. Teoría y crítica literaria).
- Zumthor, P. (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Sánchez-Silva, J. (Trad.). Madrid: Abada (Lecturas. Teoría literaria).

## ANEXO 1

### PRECISIONES LÉXICAS SOBRE LA PALABRA *PERFORMANCE*

El sustantivo *performance* es bastante común en el idioma inglés y su concepto nos remite inicialmente a la ‘ejecución’ de cualquier actividad o esfuerzo, como podrían ser una cirugía o un experimento científico. Luego de indagar sobre su etimología, se logra establecer que el vocablo procede del verbo *to perform* ‘ejecutar; representar; desempeñar’, cuya forma primigenia era *perfourn* (Wedgwood, 1872, p. 470), tal como queda de manifiesto en estos versos aliterativos extraídos de *The Vision and Creed of Piers Ploughman*, poema alegórico medieval del siglo XIV: «*Ergo poverte and poore men / Perfournen the comaundement* [Por lo tanto, la pobreza y los pobres / *Cumplen* el mandamiento]» (Langland, 1887, vv. 9491-9492). Esta acepción, como ‘cumplimiento’ de actos, promesas y mandatos, es la que retomó el británico John Langshaw Austin en su teoría de los actos de habla.

La voz *performen* ‘llevar a cabo lo que se exige o se requiere; cumplir; desahogar’ derivó del anglo-francés *performer, performir*; alteración del galicismo arcaico *parfornir* ‘hacer, llevar a cabo, terminar, lograr’ y en cuyas raíces léxicas —el prefijo *par-* ‘completamente’ y el verbo *fornir* ‘proveer’ (Harper, 2021)— es posible distinguir con claridad su linaje indoeuropeo. Uno de los étimos más factibles de la locución *performance* es el prefijo latino de origen protoindoeuropeo *per-* ‘completamente; cabalmente; hacia delante; a través (de); primero’, el cual denota acabamiento o perfección (Gómez, 1989, p. 532). Sin embargo, mientras Harper (2021) advierte la influencia del francés antiguo *forme* ‘forma; formar’ como segundo elemento compositivo de dicho vocablo, Wedgwood (1872), en contraste, propone el sustantivo latino *furnus* ‘horno (al consumarse la elaboración del

pan)’ y añade que la *n* intermedia de la palabra *furnus* parece haber trocado muy pronto por *m*, quizá bajo la influencia del provenzal: *formir*; *furmir*; *fromir* ‘cumplir’ (p. 570).

Vale la pena recordar que el latín eclesiástico utilizaba la composición *performo* ‘formar a fondo’; o simplemente ‘formar’ (Harper, 2021), a la par que en francés pueden encontrarse construcciones gramaticales como *je parforme* y *je parfournys* (Palsgrave, 1852, pp. 652-653), además del verbo *parfournir* ‘realizar; consumir; lograr; cumplir’; amén de numerosos derivados como *enfourner* ‘colocar en el horno; comenzar; ponerse a trabajar’; *enfournement* ‘comienzo; principio; primera parte de un asunto’; *s’enfourner* ‘emprender; embarcarse (en)’ (Cotgrave, 1611). También merece recordarse la voz italiana *fornire* ‘lograr; terminar; amueblar’ (Wedgwood, 1872, p. 470).

El verbo *to perform* se empleó en el inglés medieval con sentidos bastante más amplios que ahora, como ‘hacer, construir; producir; hacer realidad (los sueños)’. Así se explica cómo *to performen mucho time* equivalía a ‘vivir mucho’ (Harper, 2021). Es preciso aclarar que, si bien existen registros manuscritos de este verbo *circa* 1300, no debe ignorarse que pudo haber sido empleado en las conversaciones cotidianas durante varios siglos antes de quedar inscrito en un documento concreto, cuya suerte le permitió sobrevivir y llegar hasta nosotros.

De acuerdo con Harper (2021), durante las postrimerías del siglo XIV, el sustantivo arcaico en inglés medieval era *performing* ‘estado de finalización; realización de un acto’. Pero existe evidencia plausible de que la palabra *performance*, en el sentido de ‘logro; terminación (de algo)’ ya era utilizada en la Inglaterra del siglo XV. Mientras que la significación de ‘lo que se logra; una cosa realizada’ data aproximadamente de 1590.

Los sufijos latinos *-antia* y *-entia* dependían de la vocal en la palabra raíz, a partir del sufijo adjetival protoindoeuropeo *\*-nt-* (Harper, 2021). A su vez, el sufijo *-ance*, elemento

utilizado en la derivación de palabras, se adjunta a las formas verbales inglesas para constituir sustantivos abstractos con la significación de ‘proceso; hecho’ (por ejemplo, *convergence*, de *converge*); o bien, de ‘estado; cualidad’ (*absence*, de *absent*). A medida que el francés arcaico evolucionaba del latín, dichos sufijos se estandarizaron como *-ance*, aunque más tarde los préstamos franceses del latín —algunos de los cuales transitaron ulteriormente al inglés— emplearon la forma latina original, lo mismo que aquellas palabras adoptadas en inglés directamente del latín (*diligence*, *absence*). De esa forma, el idioma inglés heredó una masa confusa de galicismos (*crescent*; *croissant*) y los embrolló todavía más *circa* 1500, al restaurar selectivamente en ciertas palabras el sufijo *-ence*, conforme al latín. Lo cual favoreció la coexistencia de vocablos como *dependant* e *independence*.

Por otra parte, la concepción de *performance* como ‘acción de representar una obra teatral’ corresponde a fechas en torno a 1610. Y la de ‘entretenimiento público’ puede localizarse alrededor de 1709 (Harper, 2021). En la edición vigente del *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2014) puede hallarse una entrada para *performance*, cuya primera acepción define el concepto como un sinónimo de ‘desempeño’, es decir, la proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados. Y no obstante que es posible hablar sobre la *performance* de un atleta o el de un motor en particular, yo acostumbro a emplear su equivalente: rendimiento. El anglicismo *performance* se refiere, además, a una ‘actuación’ o ‘exhibición’ ante el público. Aunque, de acuerdo con la Fundación del Español Urgente (Fundéu RAE, 2017), en muchas ocasiones suele utilizársela con un sentido figurado, como cuando se habla de la «política *performance*», en cuyo caso resultan preferibles otras alternativas en nuestra lengua: *espectáculo*, *representación* o *actuación*. En este ejemplo se podría optar por la expresión «política *espectáculo*».

## REFERENCIAS

- Cotgrave, R. (1970). *A Dictionarie of the French and English Tongues*. London, England: Adam Islip. [Facsimile assembled from two scans in the French National Library by Greg Lindahl. Hildesheim, Germany: Georg Olms (Anglistica & Americana, 77).]
- Fundéu RAE (16/08/2017). *performance*, en cursiva. Madrid: Fundación del Español Urgente. Recuperado de <https://www.fundeu.es/recomendacion/performance-es-un-extranjerismo/>
- Gómez, G. (1989). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- Harper, D. (2021). Perform. En *Online Etymology Dictionary*. Recuperado de <https://www.etymonline.com/word/perform>
- Langland, W. (1887). *The Vision and Creed of Piers Ploughman, II* (2<sup>nd</sup> ed.). Wright, T. (Ed.). London: Reeves & Turner. [The Project Gutenberg EBook. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/ebooks/43661>]
- Palsgrave, J. (1852). *L'éclaircissement de la langue française : Suivi de la grammaire de Giles du Guez*. Génin, F. (Ed.). Paris : Imprimerie Nationale.
- Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed. del Tricentenario). México: Espasa.
- Wedgwood, H. (1872). *A Dictionary of English Etymology* (2<sup>nd</sup> ed.). London: Trübner & Co.



**ANEXO 2**

***HORADAR EL SILENCIO***

(POÉTICA PERFORMATIVA)

*HORADAR EL SILENCIO: POTESTAD PERFORMATIVA DE LA LITERATURA*

Carlo Rivó

## ACOTACIONES PRELIMINARES

Una peculiaridad de esta *performance* literaria radica en su carácter homeostático que favorece la autorregulación de sus características esenciales ante la influencia de agentes externos, tan numerosos como imprevisibles. Por eso no contiene especificaciones sobre el vestuario o maquillaje, lo cual le permite al performista elegir, para cada ocasión, entre diversas alternativas acordes con sus necesidades u objetivos particulares.

Tampoco aparecen acotaciones precisas en torno a los requerimientos escenográficos o de iluminación, con lo que se abre una enorme gama de posibilidades sobre los tipos de foro en donde puede presentarse: desde aulas tradicionales de clase hasta grandes teatros o plazas públicas, pasando por peñas, bares o cafés-cantantes.

La utilería se limita a ciertos objetos sonoros, como una campana e instrumentos musicales para acompañar las canciones que se interpretan a lo largo del espectáculo; un muñeco que semeja un bebé de tamaño natural, con su cabeza y extremidades desmontables; varias fotografías de niñas —en tamaño carta o incluso más grandes— relacionadas con casos paradigmáticos de homicidio doloso contra menores; sendas velas o veladoras, además de un cirio y una caja de cerillos o un encendedor. Se recomienda también el empleo de un atril o tendedero para organizar los textos literarios y de cifrado armónico.

Cada vez que se presenta este espectáculo, en concordancia con la multiplicidad de variantes en el público y las condiciones espaciotemporales concretas, se revalúa cualquier adecuación que se juzgue pertinente y que mejor se corresponda con la edad, los intereses y otras características diferenciales de quienes lo presencien. A guisa de ejemplo, la numeralia sobre aquellas situaciones que afectan a los menores debe actualizarse en cada ocasión.

***HORADAR EL SILENCIO***  
(POÉTICA PERFORMATIVA)

Guion

**OBERTURA**

*(El performista se entremezcla disimuladamente con el público. Desde su ubicación emite un sonoro campanillazo. Al tiempo que se revela, tras un compás de silencio que intenta cumplir un papel generador de tensión expectante, declama **Primera llamarada** en tono pomposo.)*

¡Atención!

Primera llamada, primera...

Primera llamada de atención...

Tensión...

¡Primera llamarada!

*(Entremezclado con su público, el performista interpela a los espectadores en tono disuasorio, al tiempo que declama **Tría.**)*

Si esperas una estupenda puesta en escena...

una excelsa audición musical...

o un conmovedor recital poético...

Si el morbo te arrastra

porque buscas una extraña sesión de sicoterapia

o un confesionario público al estilo del *Big Brother*...

Si te entusiasma sentir

que participas en un mitin inusual...

lamento desilusionarte,

pues esto no es para ti.

¡Mejor busca en otra parte!

Si te consuela creer

que tras la bofetada

debes ofrecer tu otra mejilla...

esto —créme—

no es para ti

Esto

de ningún modo es para ti

si te obstinas en dudar

que existe otra infancia...

o, mejor dicho: otras infancias...

sin escuela...

con hambre...

víctimas de abuso y maltrato...

con un futuro tan gris como su presente...

o con un futuro todavía más gris que su presente...

o sin futuro...

Si aún te fías de los curas pedófilos

que beatíficamente predicán:

«dejad que los niños se acerquen»,

esto —te advierto— no es para ti

*(El performista continúa con su interpelación a distintos miembros del público para suscitar su curiosidad o incluso alguna respuesta.)*

¿O acaso te atreverías a descubrir las cifras reales;  
los datos verdaderos sobre tantas otras «infancias»?

¿Escucharías a pobres niños pobres?

¿O a los violentados un día sí y otro también?

¡Por fin, aquí,

les daremos la palabra

a quienes, sin estar mudos,

jamás hallaron el modo

de contarnos sus historias!

Hoy, aquí,

¿piensas que habrá quienes nos reclamen

por referirnos a cuestiones tan escabrosas e incómodas?

¡Ya verás que no,

porque ni siquiera les importa,

ni los afecta!

*(Sin cesar su interpelación al público, en tono persuasivo el performista retoma la declamación de **Tría.**)*

Pero si añoras —como yo—  
que un día muy pronto  
cada niña y niño despierten  
sintiéndose completamente libres  
y amos  
ya no de un etéreo paraíso celestial  
sino de este, su auténtico reino...  
entonces bienvenida o bienvenido seas  
  
Si te dispones a escuchar  
lo que incesantemente gritan  
hace tanto tiempo los silentes...  
entonces bienvenida, apreciable dama;  
bienvenido, respetable caballero;  
bienvenidas...  
bienvenidos...  
y bienvenidos,  
demás miembros del vastísimo universo sexual

*(En un tono más coloquial que  
retórico, el performista  
continúa con su interpelación  
a distintos miembros del  
público.)*

¡Serás testigo!

¡Pero también descubrirás  
cómo intentaremos horadar el silencio!

¿Verdad que ya te venció la tentación?

*(El performista revisa la  
afinación de su guitarra.  
Acompañándose con ella  
comienza a cantar:  
**Propuesta.**)*

<sup>D</sup>  
No

<sup>G</sup>  
no pretendo

<sup>E7</sup>  
no pretendo ser

<sup>A7/D</sup>  
tu Dios

<sup>F#m</sup>  
U

<sup>Bm</sup>  
u ofrecerte

<sup>G</sup> <sup>A7</sup>  
u ofrecerte mis anhelos

<sup>D/E</sup>  
como religión



F#7  
Mas

Bm  
mas te invito

G A7  
a que tomes mi mano

F#7  
y

Bm  
que me sigas

G A7 D/E  
a lo largo de una canción...

A  
de esta canción...

G Bm7/G  
de mi canción

A7 D  
No

F#m G  
no soy un mesías redentor

E7  
y felicidad

A7  
no es lo que doy

F#7  
Mas

Bm  
mas te invito

G A7  
a que tomes mi mano

F#7  
y

Bm  
que me sigas

G A7 D/E  
a lo largo de una canción...

A  
de esta canción...

G D • D/E • D • D/E • D  
de mi canción

**SCHERZO**

*(El performista reacomoda su guitarra. Mientras organiza sus textos literarios y de cifrado armónico sobre el atril, declama en tono lírico estos versos benedettianos:*

**Soliloquio del desaparecido.)**

. . . . .

cierto poeta / no sé quién  
sopló en mi oído para siempre

*(El performista comienza a charlar con su público en un tono coloquial. Después declama en tono lírico: **Rima***

**IV.)**

En mi adolescencia descubrí poemas y poetas —como Bécquer— que me sacudieron el cerebro y el alma:

. . . . .

mientras la humanidad siempre avanzando  
no sepa a do camina,  
mientras haya un misterio para el hombre,

¡habrá poesía!

*(El performista vuelve a charlar con su público en tono coloquial. Luego declama en tono lírico: **Ripios.**)*

Con semejantes maestros, aunque con enorme torpeza, me convertí en su epígono y comencé mis experimentos poéticos, muy similares a estos primeros y ripiosos versos de mi padre, Manuel Rivera:

Esto sucedió en Pekín  
a las veinticuatro horas;  
el día en que todas las moras  
reverdecen en confín

*(El performista continúa la charla con su público en tono coloquial. Cuando comienza a cantar **Pan y circo / Playa Girón / La canción más hermosa del mundo**, lo hace acompañándose con su guitarra.)*

También desde mi mocedad, además de las ineludibles composiciones paternas, escuché las de otros cantautores que me ayudaron a perfilar mi propio estilo musical:

Em • B7 • Am • C • B7 • Em

Yo no pregunto cuándo, sino hasta dónde

aguantará este pueblo que se desangra;

este pueblo callado, de buenos hombres,

que su Dios ha premiado con la esperanza

C D Em  
Yo no pregunto quién, sino por qué causa

Am D B7 C  
se ha dormido el vigía mientras asaltan

ALEJANDRO FILIO

.....

F•C•A#•C•F•C•A#•C•F

Compañeros de historia,

C A#  
tomando en cuenta lo implacable que debe ser la verdad,

Dm G G7  
quisiera preguntar —me urge tanto—:

A# C F  
¿Qué debiera decir? ¿Qué fronteras debo respetar?

Gm A7 Dm  
Si alguien roba comida y después da la vida, ¿qué hacer?

A# C A7 Dm  
¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?

Gm C A#•C•F  
¿Hasta dónde sabemos?

SILVIO RODRÍGUEZ

.....

A#  
Nunca pude cantar de un tirón

C  
la canción de las babas del mar;

F  
del relámpago en vena;

A# C  
de las lágrimas para llorar

F  
cuando valga la pena;

C A7  
de la página encinta en el vientre

Dm  
de un bloc trotamundos;

A# G7  
de la gota de tinta en el himno

C  
de los iracundos...

A#  
Yo quería escribir la canción

F C • Dm • A# • C • F  
más hermosa del mundo

JOAQUÍN SABINA

*(El performista retoma su charla en un tono coloquial.)*

Y es que soy *Homo sapiens*, tan igual a cada uno de ustedes, que sólo por serlo, como Terencio «nada de lo humano considero ajeno».

Por eso escribí algunos conatos líricos y lo hice como la mayoría, inmerso en el profundo piélago del *pathos*, es decir, de las pasiones y el sufrimiento. ¡De la cachondez y la desdicha, para que me entiendan bien!

Sobre todo con Eros —el amor— como pretexto;  
a veces imposible o traidor, pero amor al fin.

Y Erato —la amable o amorosa— se convirtió en  
la musa de mi poesía.

*(El performista comienza a  
declamar en tono lírico:  
Pretexto.)*

Mi poesía como senda  
arranca desde el amor  
y hacia el amor se enfila

amor en los pasos

amor

por las propias huellas

así comenzó

este mi andar

con el amor

como pretexto

*(El performista vuelve a charlar con su público en tono coloquial.)*

Y una tarde se me ocurrió que podía canturrear los poemas que yo escribía. ¡¿Y por qué no?!

Aunque mi padre, apenas me escuchó desafinado quiso disuadirme: «¡Así, mejor ni cantes!». Entonces me propuse que, de ahí en adelante, jamás permanecería en silencio... y procuré entonarme, aunque fuera un poco.

Gracias a él aprecio la música y también aprendí los primeros acordes en la guitarra.

*(El performista comienza a cantar*                    **Viajera,**  
*acompañándose con su*  
*guitarra.)*

D • C • Bb • G# • G • G/C • G/B • G/C • G/B • G

<sup>Bm</sup>  
Viajera del tiempo

<sup>C</sup>                    <sup>Em</sup>  
no robes el aire que queda aquí

<sup>Am</sup>                    <sup>Bm</sup>  
haz nudos del viento que lleva tu nombre

<sup>C</sup>                    <sup>B7</sup>  
y rómpete

G • G/C • G/B • G/C • G/B

<sup>G</sup>                    <sup>Bm</sup>  
No sigas mintiendo

<sup>C</sup>                    <sup>Em</sup>  
vibrando en mi carne que espera por ti



Am Bm  
mis ojos te buscan sin poder mirarte

C B7  
sin entender

G Bm  
Que no estás aquí para abrazarme

C D7  
y llevas la noche detrás de tu baile

G Bm  
mis manos intentan palparte en el aire

C D7 G • G/C • G/B • G/C • G/B •  
mas tú estás perdida, vestida de nadie G/Bb • G

**ARIA**

*(El performista reacomoda su guitarra y se dirige de nuevo al público en tono reflexivo.)*

Amar subyace al Arte. ¡Ésa es mi premisa! Pero, si bien, Pablo de Tarso escribió en su primera carta a los corintios: «El amor disculpa todo; todo lo cree; todo lo espera y todo lo soporta», Karol Wojtyła recalcó que para el progreso del mundo es imprescindible la voz.

¡Y cuán urgente resulta hoy que el arte cumpla con su importantísimo papel cultural, al otorgarles voz y rostro a los agazapados, silentes por causa del pavor! ¡O la apatía!

Comprendí que mi ineludible función social como artista es no callar; horadar el silencio.

¡Ése es mi oficio! Con el amor como excusa y el arte como daga. Con la voz y la mirada rebosantes de futuro.

Pues no sentir, aunque sea un poquito de culpa por todo esto, es quizá la peor manera de resultar culpable.

«Se ama de pie, en las calles, entre el polvo», fue lo que alguna vez escribió Martí en sus *Versos libres*. Suficiente razón, estoy convencido, para pretender que el arte... el mío... sea, por mucho, algo más que una lisonja meliflua o un apapacho de lástima para los sufridos.

Como lo escribió Gabriel Celaya: «Nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno».

¡El arte... el mío... debe asestar un zarpazo a todos los indolentes y apáticos!

Ya lo veremos dentro de un rato, pues espero que al final ustedes me digan si lo he conseguido.

*(Mientras el performista toma un muñeco entre sus brazos y lo arrulla, comienza a cantar a capela: **Duerme.**)*

C  
Duerme

Em Am  
que estoy contigo

F  
para velarte

G  
todos tus sueños

C  
Duerme

Em Am  
tesoro mío

F  
para que sueñes

G  
con angelitos

C  
Como tú

Em Am  
como tú

F  
traviesos

G  
inquietos

C  
Duerme

Em Am  
que estoy contigo

F  
para velarte

G  
todos tus sueños

C  
Duerme...

*(Mientras musita la última estrofa de la canción, el performista zarandea el muñeco y lo desmiembra con violencia. Acto seguido,*

¿Se conmueven por un simple muñeco descuartizado?

¿Acaso saben a cuántos escuincles reales están secuestrando, explotando, madreando, mutilando, violando o masacrando en este preciso instante?

¡Eso sí que debería escandalizarnos a todos!

*interpela a su público con  
tono recriminatorio.)*

¡Pues llegó el momento de abrir los ojos y alzar  
todas nuestras voces junto con las de tantas y tantas  
víctimas acalladas por el miedo y la impotencia!

¡Es tiempo de horadar el silencio!

*(El performista comienza a  
declamar en tono lírico: **Niño  
de la calle.**)*

¿Número de página? No.

¿Identificación? No.

¿Dirección? No.

¿Una madre?

¡Soy un niño de la calle!

Ese niño cuya cometa se quedó en el aire.

El niño que nunca tuvo unas canicas;

al cual le robaron sus juguetes unos superhéroes.

¡Ése soy yo!

¡Yo soy ese niño!

Yo debí tener una madre...

¿A qué sabe la leche de su pecho?

¿Cómo se siente ser amado?

Me pregunto: ¿a qué huele una madre?

Una madre...

¿Podrías dibujarme una madre?

Una con huellas que salgan de la oscuridad

y que con sus manos llegue a los niños olvidados.

¿Podrías dibujarme junto a ella?

Como si fuera una pintura familiar.

*(El performista comienza a cantar **Canción para un niño en la calle**, acompañándose con su guitarra.)*

Em • G • C • F#m • Em • G • F • B7 • Em •  
G • F • B7 • Em • C • G • C • B7 • Em • F#m

Em                                  Bm      E7                  Am                          C B7  
A esta hora exactamente hay un niño en la calle...

Em                                  G F# • Em • C • B  
¡Hay un niño en la calle!

Em                                  C                                  F#m  
Es honra de los hombres proteger lo que crece

Em                                  Am                                  D  
cuidar que no haya infancia dispersa por las calles

G                                  C                                  D  
evitar que naufrague su corazón de barco

G                                  C                                  B  
su increíble aventura de pan y chocolate

D                                  E                                  Am  
poniéndole una estrella en el sitio del hambre

F#m                                  Bm  
de otro modo es inútil; de otro modo es absurdo

D                                  Am  
ensayar en la tierra la alegría y el canto

B                                  Em      Am • Em  
porque de nada vale si hay un niño en la calle

*(El performista continúa con  
su declamación en tono lírico:  
Niño de la calle.)*

¿Número de página? No.

¿Volumen? No.

¿Dirección? No.

¿Alguna vez has estado solo,  
rodeado de una profunda oscuridad?

Sí,

lo sé,

yo debí tener un padre.

¿Me rentarías tus sueños?

¿Puedo lustrarte los zapatos?

Tus sueños: ¡los necesito!

¡Los quiero!

Olvídalo,

no hagas caso.

Sólo soy un niño de la calle.

Ese niño cuyo cometa se quedó en el aire.

Sin canicas, sin globos...

Sí,

soy yo.

*(El performista retoma la*  
**Canción para un niño en la**  
**calle, acompañándose con su**  
*guitarra.)*

Em C F#m  
 No debe andar el mundo con el amor descalzo

Em Am D  
 enarbolando un diario como un ala en la mano

G C D  
 trepándose a los trenes canjeándonos la risa

G C B  
 golpeándonos el pecho con su ala cansada

D E Am  
 no debe andar la vida recién nacida a precio

F#m Bm  
 la niñez arriesgada a una estrecha ganancia

D Am  
 porque si no las manos son inútiles fardos

B Em Am • Em • Am • Em  
 y el corazón apenas una mala palabra

*(El performista continúa con*  
*su declamación en tono lírico:*  
**Niño de la calle.)**

¿Número de página? No.

¿Identificación? No.

¿Dirección? No.

¡Sólo un niño de la calle!

Un niño de la calle no tiene esas cosas.

Las calles son

sus únicos padres.



*(El performista retoma la*  
**Canción para un niño en la**  
**calle, acompañándose con su**  
*guitarra.)*

Em C F#m  
 Pobre del que ha olvidado que hay un niño en la calle

Em Am D  
 que hay millones de niños que viven en la calle

G C D  
 y multitud de niños que crecen en la calle

G C B  
 yo los veo apretando su corazón pequeño

D E Am  
 mirándonos a todos con fábula en los ojos

F#m Bm  
 un relámpago trunco les cruza la mirada

D Am  
 porque nadie protege esa vida que crece

B Em Am • Em  
 y el amor se ha perdido como un niño en la calle

*(Rapeado.)*

Oye: a esta hora exactamente hay un niño en la calle

*(Cantado.)*

Em G F# • Em • C • B • Em  
 ¡Hay un niño en la calle!

## RAPSODIA NÚMERO 1

*(Esta versión de la performance literaria se puede representar ante un público mayor de 14 años y resulta apta para muy diversos tipos de foro. No obstante, al elegirla debe preverse cualquier reacción adversa entre los integrantes del público, sobre todo por razones idiosincráticas.)*

*(El performista reacomoda su guitarra y comienza a declamar en tono compungido: **Llueve en mi alma.**)*

Foto en la prensa  
 cirio en mi casa  
 cierro tus ojos  
 lloro su calma  
 cierro los míos  
 llueve en mi alma  
 sangre seca  
 canción ahogada  
 cadáver fresco  
 bala en tu espalda

*(El performista se dirige de nuevo a su público en tono circumspecto.)*

El balance de la Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM) contabilizó cerca de 15,000 menores de edad «oficialmente» desaparecidos hasta noviembre de 2021. ¡Doce diarios! No obstante, algunos expertos afirman que esa cantidad de reportes debe multiplicarse por ocho, es decir, 120,000 menores desaparecidos. Por otra parte, desde el año 2000 a la fecha, en la guerra contra el crimen organizado han muerto ya más de 21,000 chamacos.

Según el director ejecutivo de la REDIM, 1,971 menores resultaron víctimas de homicidio doloso en el periodo que abarca de enero a octubre del 2020; de los cuales 79% corresponde a varones...

¡Qué términos tan sutiles y etéreos! ¡1,971 chavitos con edades entre 0 y 17 años! ¡Asesinados! ¡Un promedio de siete casos cada día!

Esta violencia contra los chiquillos se ha recrudecido en años recientes, según lo reflejan reportes periodísticos como el de Sugeyry Gándara: 767 asesinatos en 2015; 878 durante 2016; 1,131 menores victimados durante 2017; 1,238 pequeños asesinados durante 2018... De enero a octubre de 2019 hubo 2,037 homicidios de

menores, cifra muy parecida a los 1,971 reportados durante ese mismo lapso del 2020.

Aristegui Noticias publicó en su portal que sólo durante junio de 2019 se contabilizaron 222 asesinatos de infantes... Y por cada 10 de estos asesinatos, con los chavales como blanco de ataque, 8 se perpetraron con armas de fuego, como efecto de la violencia armada que se ha generalizado en México.

Entre enero de 2015 y octubre de 2020 se registraron 6,270 chamaquitos como víctimas de homicidio doloso en nuestro país. ¿Y saben qué? 2,370 de esos asesinatos —¡casi la mitad!— se acumularon en cinco entidades; entre ellas el Estado de México, donde vivo. ¡Con 507 chiquillos asesinados! Superado únicamente por Chihuahua, con 570 casos durante ese mismo lapso. ¡Vaya honroso segundo lugar!

¡Al mismo tiempo, sólo de enero a octubre del año pasado se registraron 93 feminicidios infantiles! ¡Casi 10 nenas al mes! ¡Asesinadas! ¡Lo cual representaría el periodo más violento por este delito desde 2015, con un crecimiento de 18% respecto al mismo periodo de 2019!

*(El performista dispersa varias fotografías sobre el suelo y luego enciende un cirio. A continuación, por cada nombre y fecha que menciona, retira las venditas en los ojos de cada fotografía. Enseguida, acerca sendas veladoras a la flama del cirio y las enciende para entregárselas al azar a miembros del público, a quienes invita a participar en una procesión fúnebre encabezada por él mismo, mientras declama en tono melancólico: **Letanía.**)*

Este rosario es un ramillete de rosas...

espinosas, dolorosas, amargas...

¡vergonzosas!

¡No tenían por qué marchitarse!

¡Ninguna!

¡Y mucho menos tan pronto!

¿Ruega por ellas?

¡De qué les sirve!

La Ley

¡vaya palabra tan vana!

me obliga a proteger

la intimidad de estas víctimas

y evitar su identificación pública

Con ojos invisibles

presumen protegerles sus derechos

¡Bah!

¿Después de muertas?

¡Para qué les sirve!

¡Queremos...

exigimos justicia!

¡Porque se la merecen!

¡Justicia para todas!



¡Para Paulette Gebara Farah

con sus cuatro añitos

al 22 de marzo de 2010...

¡Vaya primavera!

¡Porque ya jamás hablará...

porque ya ni siquiera llorará!

¡Ni una nena más!

¡Ni una nena menos nunca más!

¡Queremos...

exigimos justicia!

¡Porque se la merecen!

¡Justicia para ella y para todas!



Para Lupita Medina Pichardo

y su cuerpecito en un basurero...

También con cuatro añitos

aquel 17 de marzo de 2017...

¡Otra primavera robada y rota!

Porque ya jamás oiré su nombre...

porque ya ni siquiera sonreirá...

«‘Calcetitas rojas’

tú representas a la niñez mexicana

que no le importa a nadie

ni a sus padres

ni al gobierno

ni a la sociedad»

—sentenció Frida Guerrero—

¡Ni una nena más!

¡Ni una nena menos

nunca más!

¡Queremos...

exigimos justicia!

¡Porque se la merecen!

¡Justicia para ella y para todas!





Para Fátima Cecilia Aldrighetti Antón

y sus 7 años

al 11 de febrero de 2020...

¡Tres días previos al del amor!

¡Vaya ironía!

Porque ya ni siquiera gritará...

porque ya jamás regresará a su hogar

ni a la escuela de donde se la llevaron...

¡Ni una nena más!

¡Ni una nena menos nunca más!

¡Queremos...

exigimos justicia!

¡Porque se la merecen!

¡Justicia para ella y para todas!



Para Fátima Varinia Quintana Gutiérrez,

de doce años,

secuestrada a 200 metros de su casa,

cuando regresaba de su escuela

—también en el Estado de México—

el 5 de febrero de 2015

¡una vez más durante el mes del «amor»!

¡Torturada, violada y asesinada...

con al menos 43 heridas

en su cabeza, cuello, tórax, abdomen y extremidades;

además de múltiples lesiones en los glúteos, la entrepierna

y en sus incipientes senos;

así como anales y genitales,

infligidas con un objeto punzocortante!

¡Como ella seguía aferrándose  
a su aún corta vida,  
los tres asesinos le dejaron caer  
sendas piedras mayores a 30 kilos  
sobre su testa,  
antes de inhumarla en el bosque  
donde Daniel,  
el hermano de 10 años,  
localizó su lampiño cuerpecito semienterrado,  
con la cabeza deshecha,  
el cabello teñido en sangre  
y sin un ojo!

—¡Mamá, mamá, aquí está Tati!

¡Ayúdenme a sacarla,  
se está ahogando!

¡Ni una nena más!

¡Ni una nena menos!

¡Nunca más!

¡Queremos...

exigimos justicia!

¡Porque se la merecen!

¡Justicia para ella y para todas!

*(El performista declama en*

*tono inquisitivo:*

**Padrenuestro.)**

Padre nuestro...

¿Nuestro?

¡Al menos nunca más el mío!

Porque sólo estás en el cielo

santificado en tu reino...

Porque tu voluntad aquí en la Tierra

jamás la comprendo...

¡Miles de niñas

y niños

sin abrigo

ni el pan de cada día

pero a expensas

de tu curia pederasta!

Y si tus legionarios aún presumen

—como lo hacía Marcial Maciel—

de haber sido modelados

a tu imagen y semejanza...

¡Entonces

el violador eres Tú!

¡Entonces

perdónalos Tú

por sus tentaciones!

¡Entonces

perdónalos Tú

por sus atrocidades!

¡Entonces

perdónalos Tú

por sus aberraciones!

¡Porque nosotros

jamás los perdonaremos!

¡Porque de ningún modo podemos

olvidarnos

ni callarnos

después de tanto mal!

## CODA

*(El performista comienza a  
cantar acompañándose con su  
guitarra: **Mi musa.**)*

D A7  
Nadie aún en casa

Bm  
la ciudad trabaja

G A7  
sólo hay armonía

D  
en su suceder

F#m  
Tienden ya las plazas

Bm  
la feliz cobija

Em A7  
de adiós a los días

D  
al volverse ayer

F#7  
Como de la nada

Bm  
un pequeño drama

G A7  
que te implica en todo

D  
comienza a nacer

F#m  
Tomo la guitarra

Bm  
todavía cansada

Em A7  
de la serenata

D  
que no te llevé

F#7  
Tres veces bosteza

Bm  
luego se despierta

Em A7  
y se ofrece presta

D  
a contarte que:

F#7  
Como todos los poetas,

Bm  
escultores y pintores

Em  
como todo buen artista,

A7  
lo que siempre quise ser



F#7  
Precisaba de una musa

Bm  
respaldando mis canciones

Em  
inspirando mis poemas...

A7  
una tarde la encontré

D  
Era un mar de bella:

F#m Bm  
se llamaba sociedad

G  
le canté mis canciones

A7  
que a cada día eran más

D  
Pero su belleza

F#m Bm  
se borraba con la edad

G  
una de aquellas noches

A7  
en que solíame amar

G  
Me dejó en la cama

D  
aguardándola fiel

Em  
se entregó en otro lecho

A7  
a un tal hombre Poder

G  
La veía la luna

D  
entregándose a aquél

Em  
le aburrió mi cuartucho

A7  
donde sí era mujer

G  
Se volvió prostituta

D  
se ahogó en alcohol

Em  
se hizo adicta a las drogas...

A7  
pronto me aborreció

<sup>G</sup>  
Pero tuvo una hija

<sup>D</sup>  
para enojo de él

<sup>Em</sup>  
hoy mi hija es más bella

<sup>A7</sup>  
que su madre ayer

<sup>G</sup>  
Esa niña es mi musa

<sup>D</sup>  
me robó el corazón

<sup>Em</sup>  
toda ella es preciosa:

<sup>A7</sup>  
mi hija Revolución

<sup>F#7</sup> <sup>G • F#7 • Bm • Em</sup>  
Y es mi nueva canción;

<sup>A7</sup> <sup>G • F#7 • Bm • Em • A7 • D</sup>  
esta nueva canción

*(El performista declama*

**Puerperio** *en tono lírico.)*

Escuché mi mudez

preñada

de un verso indignado

Vacilante sobre abortarlo

di a luz

no sin dolor

este desnudo

humilde milagro

*(El performista retoma la*

*charla con su público en un*

*tono reflexivo, al tiempo que*

*hace mutis con lentitud.)*

Martí escribió: «Sólo el amor engendra melodías». Y le  
creo.

Pero también creo en la revolución. ¡En la  
revolución como un acto de amor!

Por eso seguiré empeñado en ponerle un punto  
final... ¡Un puto final al silencio!

## POSLUDIO

*El performista puede invitar a los miembros del público para interactuar con él —y entre ellos— tras finalizar esta performance literaria, siempre en función de las condiciones espaciotemporales concretas del foro en donde presente su espectáculo.*

*Dicha retroalimentación podrá adoptar tintes de una charla informal cuando se trate de foros cerrados y relativamente pequeños, como en el caso de las aulas tradicionales de clase, peñas, bares o cafés-cantantes.*

*Sin embargo, en espacios mayores, como pueden ser los teatros, o en lugares abiertos, como las plazas públicas, quizá resulte más práctico el intercambio de ideas con el público a través de cuestionamientos por escrito que el performista responderá de un modo más impersonal.*

*Otra alternativa consiste en solicitar tales preguntas con antelación al programa, aunque ello le reste frescura y espontaneidad a la retroalimentación prevista.*

*En cualquier caso, esta fase de la performance literaria dependerá de la motivación generada por la propia temática abordada e incluso por la personalidad misma del performista.*

## Adenda

**RAPSODIA NÚMERO 2**

*(Esta versión de la performance literaria es apta para toda clase de público y para muy diversos tipos de foro. Además, la posibilidad de interacción con el público infantil al término de la presentación ofrece una oportunidad inmejorable para escuchar sus voces y su sentir con respecto a los diversos problemas que aquejan a niñas y niños en México y en otras latitudes.)*

*(El performista comienza a leer o a narrar el relato: **El globo.**)*

«Érase una vez un niño...»

Así debería empezar esta historia, porque de esa manera se acostumbra iniciar la mayoría de los cuentos tradicionales, sólo que en dichos cuentos se habla de príncipes con castillos, de doncellas encantadas, o de maléficas brujas, y como en este no aparece nada de eso, el comienzo es algo diferente:

«Juanito Gómez Pérez tenía los ojos castaños, una nariz chata... y mucha, mucha hambre.»

Cabe aclarar que el nuestro no es el Juanito que sembró un frijol y llegó al cielo montado en él. Este Juanito sabía que aquella historia no era cierta.

«Transcurrieron varios años en feliz monotonía,  
hasta que llegó aquel domingo.

A Juanito se le metió esta idea: ansiaba un globo;  
nunca tuvo uno antes. ¡Cuántos domingos se había  
asomado a la ventana, sólo para ver pasar al globero!

Entonces se lo pidió a su mamá con tono  
suplicante.

O compraban el globo o las tortillas, aunque a  
veces sólo basta con echarle un poquito más de agua a los  
frijoles.

Por fin apareció aquel personaje con su ramo de  
ilusiones flotando. Los ojos de Juanito reflejaban,  
desorbitados, cada destello. Tenía que decidirse por uno  
de los globos. Estaba a punto de lograr su anhelo. No  
podía ocultar su júbilo.

Apuntó al que tenía la figura de un Mickey Mouse;  
y así lo pidió, sin enterarse de que eso lo hizo parecer un  
niño bilingüe.

El vendedor desató el elegido y le pidió a Juanito que le acercara su muñeca derecha para amarrárselo. Pero, al soltarle la mano, Juanito comenzó a elevarse con gran velocidad.

Nadie consiguió detenerlo y los testigos aterrados lo vieron alejarse hacia el cielo. Pronto se volvió un breve punto y luego desapareció de la vista.»

¿Era tan poco su peso?

«Sólo unos pocos alcanzaron a escuchar cuando su madre repetía entre sollozos:

—¡Ay, mi chiquito! ¿Por qué jamás quisiste creerme que los globos no son para los niños pobres?»



*(El performista retoma la charla con su público en tono reflexivo.)*

Juanito nunca fue maltratado por sus padres, pero ¿acaso no creen ustedes que Gandhi tenía razón cuando dijo que «la pobreza es la peor forma de violencia»? Además de sumamente cruel, en especial para una niña o un niño.

Los últimos cuatro informes anuales sobre México —2017 a 2020— del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), respaldados con estadísticas del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) y del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), nos permiten asegurar que uno de cada tres paisanos nuestros es todavía menor de edad y que más de la mitad de ellos sobrevive en condiciones de pobreza, situación que se agrava cuando se trata de niños hablantes de alguna lengua indígena, entre los cuales existe hasta 90% de pobres. ¡Casi el total de ellos!

Y a estas cifras todavía hay que añadirles más de cuatro millones de infantes que tampoco asisten a la escuela, como Juanito.

*(El performista declama en  
tono lírico: **Desganas.**)*

Si cuarenta mil niños sucumben diariamente  
en el purgatorio del hambre y de la sed  
si la tortura de los pobres cuerpos  
envilece una a una a las almas  
y si el poder se ufana de sus cuarentenas  
o si los pobres de solemnidad  
son cada vez menos solemnes y más pobres  
ya es bastante grave  
que un solo hombre  
o una sola mujer  
contemplan distraídos el horizonte neutro  
pero en cambio es atroz  
sencillamente atroz  
si es la humanidad  
la que se encoge de hombros.

MARIO BENEDETTI

## Adenda

**RAPSODIA NÚMERO 3**

*(Esta versión de la performance literaria no es apta para menores de edad y está restringida a foros cerrados, debido a las imágenes evocadas y la crudeza del lenguaje utilizado en el relato Ichtakayotl [Secreto].*

*Para el caso concreto de dicho relato, existe un par de alternativas adicionales a su lectura o narración por parte del performista, puesto que la intención es favorecer —e incluso potenciar— el efecto pretendido con éste.*

*Si se toma en consideración que la voz narrativa en Ichtakayotl [Secreto] es del género femenino, además de que ésta adopta una perspectiva autodiegética con focalización interna fija, una primera alternativa consiste en su lectura de viva voz por parte de una mujer indígena adolescente, hablante de cualquier lengua originaria, mientras que la siguiente implica la reproducción fonograbada de esa voz.*

*En cualquiera de los casos, habrá que elaborar con anterioridad la traducción respectiva y su correspondiente transcripción.)*

(Comienza a leer o a narrar el  
relato: **Ichtakayotl**  
[Secreto].)

*Notata kualantok nouan  
iuikpa nechnamikikej  
ipan Apantlasol  
ameyali, kej chikueyiya.*

Mi tata anda enmuinado  
desde que me jalló en el  
ameyal de Apantlazol,  
hace como ocho días.

Faltaba harto pa que clariara cuando agarré los  
botes y jalé pal monte a trair lagua. ¡Pinche Golondrino!  
Otras veces alueguitito menea el rabo y me sigue el canijo,  
manque haiga frío. ¡Ni asomó sus narices y se quedó  
echadote en los costales, junto a los tenamastles!

Me jui cante y cante la cancioncita que el capataz  
del Temazate, el mentado don Grabiél, le enseñó a mi  
hermanito el José:

<i>Ome iuan ome</i>	Dos y dos
<i>iuikal nauí;</i>	es igual a cuatro;
<i>nauí iuan nauí</i>	cuatro y cuatro
<i>iuikal chikueyi;</i>	es igual a ocho;
<i>chikueyi iuan chikueyi</i>	ocho y ocho
<i>iuikal majtlaktli iuan</i>	es igual a
<i>[ chikuasej...</i>	[ dieciséis...

Siempre hay un chorro de azulejos con sus cantiditos: güink, güink, pero nomás oía el tronido de las hojas que iba apachurrando. Y los botes parecían campanas cada que chocaban.

Pasé retempranito po'el llano onde salen los hongos sanjuaneros. No jallé ni uno. ¡Y cómo, si todo ta sequísimo! Al cabo se me iban a marchitar refeo, pos traiba el vestidito blanco, el floriado que me regaló mi madrina hace poquito, el día que hice once años. Ese ni tenía bolsas.

<i>Toaj anaki, kaj</i>	Nuestra agua se
<i>amo tlaauetsijtok.</i>	está secando, pos no ha
<i>Yeka neuatl oni</i>	llovido. Po'eso andaba
<i>tlaasakatinemi.</i>	acarriándola.

<i>Ni tlakamej</i>	Las gentes tan
<i>tlauel kinkueso pampa</i>	retetristes porque no va a
<i>kejnopa amo tlaeliltis</i>	dar su milpa. Dicen que
<i>ipan ininmilaj. Kijtoaj</i>	no va a haber agua en el
<i>atlajtli, uan ipan</i>	arroyo, y en sus casas no
<i>ininchan amo kiplas</i>	van a tener agua pa lavar
<i>atl tlenika</i>	

*motlapajpakisej nojkia*            los trastes o la ropa, ni pa  
*amo motlachikuenisej,*            bañarse.  
*yonika maltisej.*

El aigre taba quietecito. Unas yerbas me arañaron las patas y me aparré pa quitármelas de los guaraches. Tons, sonó como si quebraran unas ramas.

Yo apenas iba a voltiar pa ver qué era, pero me agarró de las greñas y me empinó como si fuera perro. Apeataba a sobaco y le jedía el hocico, como a cerveza.

Empecé a pataliar cuando desgarró de atrás mi vestido.

—¡Si gritas o chillas, te meto un plumazo! —sentí la pistola en mi mollera, mientras me jaloniaba el calzón pa encuerarme toditita.

Metió su cosa entre mis piernas. Llorando, le dije que me dolía.

—¡Tate sosiega! —soltó un madrazo en mi lomo y se agarró al pellejito de mi panza, pa empujarse más pa dentro.

Endenantes apretó recio mis chichitas. Apenas y tengo, pero me las pellizcó y arañó hartísimas veces. ¡Todavía me duelen!

Al rato me escupió en las ancas y las embarró todas de baba.

—¡Muévelas, cabrona! —metió primero su dedo en mi culito y aluego me encajó su chingadera. Ora traigo bien harta picazón y me arde cada que voy a la pipí o a zurrar.

—¡Límpiamela! ¡Con la lengua! —me zangolotió de las greñas. Tons vide sus botas de pinche guacho y una plaquita con letras, que me pegaba en la frente cada que se arquiaba, como si le anduviera dando un torzón. Pero, sabe qué decía, pos ni sé leer.

—¡Trágate! —empujó mi nuca.

—¡Y cuidadito me muerdas, pinche puta de mierda!

Le jedía como acamaya podrida.

Cuando ya no aguantaba las ganas de guacarearme, sacaba su porquería. Pero me la ensartaba alueguitito, hasta mi cogote.

Me dolía la quijada; y las orejas, de tantos jalones que les daba.

Empezó a pujar más juerte y me espanté, pos creiba que lo taba lastimando. Tons dejé de llorar.

<p><i>Tlauel</i></p> <p><i>onimajmaui,</i>     <i>yesej</i></p> <p><i>nojkia</i>             <i>tlauel</i></p> <p><i>pinaualistli.</i>     <i>¿Tleikak</i></p> <p><i>nechtlachiuyaya?</i>     <i>¿In</i></p> <p><i>kenin</i>             <i>yaiiyaya</i></p> <p><i>nechkaltsa tlapetlautli?</i></p> <p><i>¿Tlein</i>     <i>nikijtouayaya</i></p> <p><i>notatajnanin?</i></p>	<p>Yo tenía harto</p> <p>miedo, pero también harta</p> <p>vergüenza. ¿Pa qué me</p> <p>hacía eso? ¿Cómo iba a</p> <p>regresarme encuerada a la</p> <p>casa? ¿Qué iba a decirles</p> <p>a mis tatas?</p>
---	---



—¡Chúpala toda, pinche culera! —empezó a temblar y se mió en mi boca. Era como pulque, pero más agrio y caliente. Se me escurría todo.

Aluego se le jue achicando su gusano.

—¡Quédate así, jija de la chingada! —Me torció pa atrás, otra vez de la greña.

—¡Ni se te ocurra voltear a verme, pendeja! ¡Ya sabes que te rompo l'hocico! ¡Y me chingo a toditita tu pinche familia!

Tons ladraron unos perros.

*(El performista retoma la charla con su público en un tono recriminatorio.)*

Nuestro país enfrenta una tremenda crisis de violencia de género y la tasa de violencia sexual en contra de niñas y adolescentes mexicanas resulta en extremo alarmante.

Según los datos oficiales que exhibe la Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM), por cada 1,000 casos de abuso sólo se denuncian alrededor de un centenar.

Y de esas 100 carpetas de investigación en las que ellas fungen como víctimas de algún delito, únicamente diez terminan en juicio y sólo una alcanza sentencia condenatoria. En otras palabras, existe garantía de impunidad para los agresores en 99% de los casos de abuso sexual.

¡Y cómo no, si hasta las propias autoridades que deberían cuidar siempre de nuestras niñas y adolescentes, cobijan a violadores entre sus filas! ¡Eso es lo peor de todo!

El 10 de julio de 2019, Genaro Elizbaan “L” y David “G” —policías preventivos en activo, adscritos a la Secretaría de Seguridad Ciudadana y a cargo de la patrulla MX044J1— agredieron sexualmente a una joven en el hotel Pensilvania de la colonia Tabacalera.

A menos de un mes de este suceso, durante la madrugada del 3 de agosto otra adolescente fue «presuntamente» violada por policías cuando regresaba de una fiesta en Azcapotzalco. Pero tras denunciarlos, el vocero de la procuraduría de justicia, Ulises Lara López, aseveró que la declaración de la menor no coincidía con el «momento, circunstancias, lugar y hechos».

Y no había pasado siquiera otra semana, cuando el 8 de agosto a las 19:30 horas un agente de la Policía Bancaria e Industrial, encargado de la seguridad y vigilancia del Museo Archivo de la Fotografía, abusó sexualmente de una jovencita de 16 años, quien realizaba su servicio social en el recinto y que de manera irónica se vio obligada a pedir ayuda a otro vigilante en la estación Zócalo del Metro.

¿Y nosotros qué estamos haciendo para garantizarles a cada una de nuestras niñas y adolescentes que su incipiente vida estará libre de violencia sexual o de cualquier otra clase? ¡Incluso dentro de nuestros hogares!

## Adenda

**RAPSODIA NÚMERO 4**

*(Esta versión de la performance literaria se puede representar ante un público mayor de 14 años y resulta apta para diversos tipos de foro, como aulas tradicionales de clase, peñas, bares y cafés-cantantes. No obstante, al elegirla debe preverse cualquier reacción adversa entre los integrantes del público, sobre todo por motivaciones idiosincráticas.)*

*(El performista comienza a leer o a narrar el relato: **Su mano.**)*

Aún no lo comprendía, pero definitivamente había sido distinto: no la llamó furtivamente a varios pasos de distancia ni al interior de un automóvil. No: él se acercó pausadamente y, sin voltear a todos lados como lo hacían los demás, extendió su mano abriéndola con suavidad.

Acostumbrada a que los clientes la revisaran como a la fruta en el supermercado, no se inmutó. Sin embargo, algo inusual encontraba en esa manera de tocar.

Tres años en el trabajo, desde que cumplió sus once, le permitían comparar y deducir que algo peculiar caracterizaba al hombre que tenía enfrente.

De pronto, la mano de éste se encontró enmarañada con sus cabellos. Esa —ella bien lo sabía— era la estrategia tradicional para comenzar la rutina. Seguiría una presurosa huida repitiendo discretamente los pasos del parroquiano en turno o conducida a regaños y jalones hasta el asiento posterior de algún vehículo. De ahí hasta los baños públicos o algún motel cercano el trayecto se efectuaría en el mayor silencio posible.

Graciosamente, siempre aparecían las mismas preguntas cuando estaban a punto de llegar:

— ¿Cómo te llamas?, ¿eres de por aquí?, ¿vives con tus papás?

Mary respondía con nombres ficticios al primer cuestionamiento e indefectiblemente decía que no a los otros dos.

Al llegar debía dirigirse al baño y perfumar rápidamente su ropa interior. El tiempo es oro: lo había aprendido perfectamente.

Lo demás tenía efecto sobre la cama, aunque con frecuencia los clientes solicitaban otro tipo de servicios. Y obviamente, también había aprendido a cobrarles cualquier extra. Tal era su diaria tarea.

Cuando se dio cuenta, la mano de ese hombre había bajado por su oreja izquierda, pero se detuvo al alcanzar su mentón, y desde entonces no volvió a buscar otro lugar de su cuerpo. Nunca pareció desear pasar de allí; su rostro era el fin y no simple medio para continuar. Esto la desconcertó todavía más.

Muchos dedos habían repasado su menudo pecho, pero esta vez fue diferente: sintió que un roce, que una caricia le esculcaba varios centímetros adentro de la piel, por allí donde se siente el corazón cuando uno está espantado. Pero ella no estaba espantada. Eso podía asegurarlo. No era como las manos sudorosas de todos los días; estaba tibia, además.

El hombre se inclinó levemente hacia su oído derecho y le habló en voz bastante baja. Era obvio que no deseaba enterar a nadie más de sus palabras:

—No deberías estar aquí, hija. Tu sonrisa es digna de una escuela, no de esta esquina.

Había recibido besos en todas las partes imaginables de su cuerpo, pero jamás en su frente. Aunque no es el beso lo que más recuerda, ni es la mirada tan dulce de ese hombre o su voz firme y serena, tan distante de las aguardentosas y temblorosas que escucha a diario.

De aquellos escasos siete segundos con él, lo que más le agrada recordar es su mano.

*(El performista retoma la charla con su público en un tono circunspecto.)*

El Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública reconoce 4,032 víctimas de trata en nuestro país entre enero de 2015 y julio de 2020, de las cuales cerca de mil corresponden a menores.

Además, en siete de cada diez de estos casos la víctima fue una niña o mujer adolescente.

Pero no podemos perder de vista que durante ese mismo lapso también se contabilizaron 629 víctimas de tráfico de menores que deben añadirse a la cifra anterior, sumando entonces cerca de cinco mil víctimas.

Desgraciadamente, ciertas conductas como el turismo sexual se toleran cada vez más en nuestra sociedad. La organización para poner fin a la prostitución infantil, la pornografía infantil y la trata de niños con fines sexuales (ECPAT, por sus siglas en inglés) subraya que alrededor de 1'200,000 menores de edad son víctimas de trata cada año en el mundo, lo que representa cerca de 50% de las víctimas totales por ese delito; especialmente en su modalidad de explotación sexual.

En México, el turismo erótico continúa expandiéndose especialmente en los centros vacacionales y en las ciudades fronterizas del norte, adonde abundan los viajeros pedófilos provenientes en su mayoría de Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental. Un lucrativo negocio, cuyas ganancias rondan los \$40,000'000,000 de dólares anuales a escala global.



**REFERENCIAS**

- Álvarez, M. y Castillo, J. (2019). *Panorama estadístico de la violencia contra niñas, niños y adolescentes en México*. México: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF. Recuperado de [https://www.unicef.org/mexico/media/1731/file/UNICEF\\_PanoramaEstadistico.pdf](https://www.unicef.org/mexico/media/1731/file/UNICEF_PanoramaEstadistico.pdf)
- Bécquer, G. (2016). *Rimas y leyendas*. En Fernández, J. (Ed.). Madrid: Anaya (Clásicos hispánicos).
- Benedetti, M. (1994). *Antología poética*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benedetti, M. (1995). *El olvido está lleno de memoria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cámara de Diputados, LXIV Legislatura (febrero de 2019). *Niñas, niños y adolescentes víctimas de la violencia en México*. México: Centro de Estudios para el Logro de la Igualdad de Género CELIG. Dirección de Estudios Sociales de la Posición y Condición de las Mujeres y la Equidad de Género. Recuperado de [http://www3.diputados.gob.mx/camara/content/download/336723/1202791/file/LA\\_VIOLENCIA\\_CONTRA\\_LAS\\_NIÑAS\\_NIÑOS\\_Y\\_ADOLESCENTES.pdf](http://www3.diputados.gob.mx/camara/content/download/336723/1202791/file/LA_VIOLENCIA_CONTRA_LAS_NIÑAS_NIÑOS_Y_ADOLESCENTES.pdf)
- Celaya, G. (1977). *Cantos iberos* (5ª ed.). Madrid: Turner.
- Filio, A. (1988). *Hay luz debajo* [LP vinyl DP 1084]. México: Discos Pueblo.
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF (2017). *Informe Anual México 2017*. México: Autor. Recuperado de <https://www.unicef.org/mx/Informe2017/Informe-Anual-2017.pdf>

Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF (2018). *Informe Anual México 2018*.

México: Autor. Recuperado de <https://unicef.org.mx/Informe2018/Informe-Anual-2018.pdf>

Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF (2020). *Informe Anual 2019*. México:

Autor. Recuperado de [https://www.unicef.org/mexico/sites/unicef.org.mexico/files/2020-07/UNICEF México Informe2019 FINAL.pdf](https://www.unicef.org/mexico/sites/unicef.org.mexico/files/2020-07/UNICEF_México_Informe2019_FINAL.pdf)

Franco, A. (22 de agosto de 2019). ¿De dónde viene el movimiento #NoMecuidanMeViolan? En

*W Radio*. México. Recuperado de [https://wradio.com.mx/programa/2019/08/21/wfm/1566411856\\_932681.html](https://wradio.com.mx/programa/2019/08/21/wfm/1566411856_932681.html)

Gándara, S. (26 de abril de 2019). Tres niñas, niños o adolescentes son asesinados al día en México

(promedio), dicen datos de REDIM. En *SinEmbargo*. México. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/26-04-2019/3571892>

Gándara, S. (30 de abril de 2019). Claro que niñas y niños mueren en México, el desdén de AMLO

no es de Jefe de Estado, dicen ONGS. En *SinEmbargo*. México. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/30-04-2019/3573101>

Hernández, A. (24 de noviembre de 2021). Incremento en la desaparición de niños, niñas y

adolescentes en México. En *Noticieros Televisa*. México. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QmaMVNz7wPg&t=15s>

Identifican a segundo implicado en el homicidio de la niña Fátima (19 de febrero de 2020). En *Bi*

*Noticias*. Aguascalientes, México. Recuperado de <https://binoticias.com/nota.cfm?id=76763&t=identifican-a-segundo-implicado-en-el-homicidio-de-la-nina-fatima>

Martí, J. (1991). *Obras completas, 16: poesía* (2ª ed.). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Más de 280 niños y adolescentes asesinados en el primer trimestre de 2019: Redim (26 de abril de 2019). En *Aristegui Noticias*. México. Recuperado de <https://aristeguinoticias.com/2604/mexico/mas-de-280-ninos-y-adolescentes-muertos-en-el-primer-trimestre-del-2019-redim/>

Ortiz, A. (4 de mayo de 2017). Creman restos de la niña Paulette. En *El Universal*. México. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2017/05/4/creman-restos-de-la-nina-paulette>

Ortiz, M. (7 de marzo de 2021). Los feminicidios que no olvidamos en el 8M: Fátima Quintana. En *Reporte Índigo*. México. Recuperado de <https://www.reporteindigo.com/reportes/los-feminicidios-que-no-olvidamos-en-el-8m-fatima-quintana/>

Pérez, J. (28 de abril de 2019). *¿Qué hay más importante para el Presidente AMLO que atender con urgencia la violencia armada en contra de la niñez?* (Boletín 171). México: Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=171&id\\_opcion=73](http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=171&id_opcion=73)

Pérez, J. (30 de julio de 2019). *#REDIM: El Estado Mexicano continúa siendo negligente frente a la investigación y persecución contra la trata de niños, niñas y adolescentes, 15/2019* (Boletín 183). México: Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=183&id\\_opcion=73](http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=183&id_opcion=73)

Pérez, J. (17 de agosto de 2019). *#REDIM llama a que respuestas institucionales superen el patrón de revictimización a mujeres adolescentes que denuncian violencia sexual* (Boletín 185).

- México: Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=185&id\\_opcion=73](http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=185&id_opcion=73)
- Pérez, J. (27 de agosto de 2019). *#REDIM realiza un llamado urgente al Jefe del Estado Mexicano a construir una estrategia nacional para detener el incremento de la violencia armada contra niñas, niños y adolescentes, 18/2019* (Boletín 189). México: Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=189&id\\_opcion=73](http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=189&id_opcion=73)
- Pérez, J. (10 de julio de 2020). *Estado mexicano se ha convertido en cómplice del crimen organizado; cada día asesinan a 7 niñas, niños y adolescentes en total impunidad: REDIM* (Boletín 232). México: Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=232&id\\_opcion=73](http://derechosinfancia.org.mx/index.php?contenido=boletin&id=232&id_opcion=73)
- Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM (2020). *Infancia y adolescencia en México: Entre la invisibilidad y la violencia*. (Balance anual 2019). México: Autor. Recuperado de [http://derechosinfancia.org.mx/documentos/REDIM\\_Balance\\_Anual\\_2019.pdf](http://derechosinfancia.org.mx/documentos/REDIM_Balance_Anual_2019.pdf)
- Red por los Derechos de la Infancia en México REDIM (2021). *Balance anual REDIM 2020: El año de la pandemia y el abandono de la niñez en México*. México: Autor. Recuperado de [https://issuu.com/infanciacueta/docs/balance\\_anual\\_redim\\_2020](https://issuu.com/infanciacueta/docs/balance_anual_redim_2020)
- Rodríguez, S. (1978). *Playa Girón* [LP vinyl LPR 16256]. México: Polydor International.
- Sabina, J. (2002). *Dímelo en la calle* [Disco compacto]. México: Ariola BMG.
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de octubre de 2019). *Víctimas de Delitos del Fuero Común 2015: Instrumento para el Registro*,

*Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1KxLvDripFpUUknlR5zn8Dp---4JUecDM/view>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de marzo de 2020).

*Víctimas de Delitos del Fuero Común 2017: Instrumento para el Registro, Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de [https://drive.google.com/file/d/160KeLCG0t\\_G0LKFD2NUU0k9XuqFhPoqS/view](https://drive.google.com/file/d/160KeLCG0t_G0LKFD2NUU0k9XuqFhPoqS/view)

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de julio de 2020).

*Víctimas de Delitos del Fuero Común 2016: Instrumento para el Registro, Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1doQ1NEwQfUnpGGjaw79xNZyE9nN4Uity/view>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de julio de 2020).

*Víctimas de Delitos del Fuero Común 2018: Instrumento para el Registro, Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1gr6g6B4iVHqDAhjxcGbhWMTqcHOoZO7w/view>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de julio de 2020).

*Víctimas de Delitos del Fuero Común 2019: Instrumento para el Registro, Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de [https://drive.google.com/file/d/10vi2mPIS\\_9uMIe8jKRfD2XgizsSoB\\_Vh/view](https://drive.google.com/file/d/10vi2mPIS_9uMIe8jKRfD2XgizsSoB_Vh/view)

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP (20 de julio de 2020).

*Víctimas de Delitos del Fuero Común 2020: Instrumento para el Registro, Clasificación y Reporte de Delitos y las Víctimas CNSP/38/15.* México: Autor. Recuperado de [https://drive.google.com/file/d/165PWFhuGyUtM\\_3Rb-OksFo4OcnyeO3uu/view](https://drive.google.com/file/d/165PWFhuGyUtM_3Rb-OksFo4OcnyeO3uu/view)

Sólo quiero que Lupita perdone a Monse, ella ahora está en el cielo: hermana de calcetitas rojas

(14 de enero de 2018). En *El Debate*. Culiacán, México. Recuperado de

<https://www.debate.com.mx/mexico/Solo-quiero-que-Lupita-perdone-a-Monse-ella-ahora-esta-en-el-cielo-hermana-de-calcetitas-rojas-20180114-0104.html>

Sosa, M. (2009). *Cantora*, 2 [Álbum, 2 CD]. Argentina: Sony BMG Music.

Terencio, P. (2001). *Comedias*. Román, J. (Trad.). Madrid: Cátedra (Letras universales).

Vv. Aa. (1994). *La Biblia. Latinoamérica* (86ª ed.). Hurault, B. y Ricciardi, R. (Trad.). Madrid: San Pablo / Verbo Divino.

Wojtyła, K. (1995). *Carta Encíclica Ut Unum Sint [Siendo Uno] del Santo Padre Juan Pablo II sobre el empeño ecuménico*. Roma: Libreria Editrice Vaticana.

Zambrano, L., Abreu, I. y Vender, M. (Junio de 2016). *Global Study on the Sexual Exploitation of Children in Travel and Tourism: Regional Report Latin America*. Bangkok, Tailandia: ECPAT International. Recuperado de <http://protectingchildrenintourism.org/wp-content/uploads/2018/05/Latin-America-Region.pdf>