

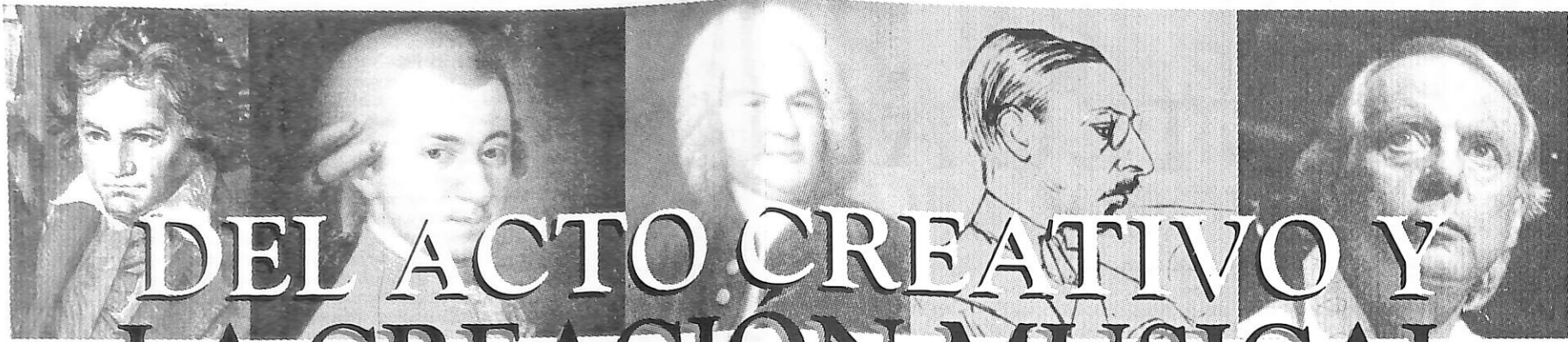
257

TÓPICOS DEL HUMANISMO

Nº 90

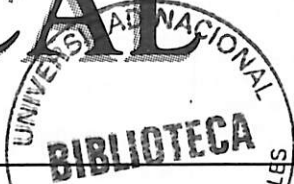
Enero del
2003





DEL ACTO CREATIVO Y LA CREACION MUSICAL

Marvin Antonio Camacho V.



En un legítimo y comprometido intento por definir el acto creativo del compositor musical, diferentes estetas, críticos musicales, historiadores y algunos compositores y teóricos han acuñado una gama de afirmaciones tendientes a precisar dicha definición. Así por ejemplo el compositor y teórico Alfredo Casella afirma: "la música es el arte de coordinar los sonidos, de acuerdo con el egoísmo creador del artista y su indiferencia a toda ley extraña y su propia sensibilidad". En esta afirmación del maestro Casella, el compositor basa su definición en el principio de ordenamiento del sonido y trae a colación el verbo "coordinar" supeditado al acto creador, producto del subjetivismo artístico emanado de la sensibilidad propia. Claro está, que a través de la historia musical el músico-creador ha forjado su obra en una visión individual del ya citado ordenamiento del sonido. Por lo tanto, el producto creativo de los compositores, y artistas en general, en sus diferentes períodos estilísticos e históricos, responden a la percepción de mundo y al entorno real prevaleciente en el momento de llevarse a cabo el acto creador. En este punto valdría ilustrar la visión de mundo que han marcado el trabajo artístico musical de diversos compositores a través de la historia. He elegido unos de ellos para ilustrar las observaciones que acoto en mis propias afirmaciones. Cito en primera instancia al compositor Johan Sebastian Bach (1685-1750). Ubicado cronológicamente en la plenitud del período Barroco o también llamado Barroco tardío. El maestro de Leipzig, ciudad donde se asentó como director musical de la Iglesia de Santo Tomás, desarrolló un estilo "impregnado de una profundísima piedad espiritual" esta apreciación en palabras del historiador J. Doménech. Sin embargo el historiador y pedagogo Doménech sintetiza llanamente y con gran certeza la emotividad y sensibilidad creativa de Bach. Su producción musical, no casualmente denominada "Creatividad Espiritual", nace precisamente de los más claros y profundos sentimientos cristianos inculcados en el maestro desde su infancia, ya que él mismo procedía de un hogar luterano, que a fuerza de toda prueba religiosa por la fuerte influencia del catolicismo, seguía retando y cuestionando la formación luterana. Agréguese además a este hecho, que la música eclesiástica luterana tuvo su Edad de Oro, en el período comprendido entre 1650 y 1750, etapa en la que nace y muere J.S. Bach. Estructuralmente su música cultivó una acentuada tendencia al concepto melódico lineal, como elemento predominante en su composición y que lo condujo a producir, por qué no decirlo, las fugas más hermosas y perfectas que concibiera un compositor en su creatividad musical.

Este concepto de índole polifónica (melodías superpuestas dentro de un ordenamiento armónico) retrató en buena medida el acto creador de Bach. Sin embargo cuando avanzamos históricamente y arribamos al período clásico, encontramos al más representativo de sus compositores: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cuya frescura, sensualidad y jugueteo, características innegables de su producción musical, nos manifiestan y revelan un nuevo lenguaje de la creatividad de este artista. Para Mozart, al igual que todos sus colegas que le antecedieron, Bach había agotado un recurso de la creatividad musical, y ya no existía motivo para que su arte siguiera reiterando y masticando el estilo polifónico consagrado en Bach. Así que el planteamiento estético del nuevo lenguaje clásico se iba a distanciar del concepto lineal del período Barroco y asentaría sus raíces creativas en un nuevo ordenamiento. La forma propia de este período, la Sonata, buscaría ordenar el concepto sonoro a partir de una estructura bitemática bien definida, y que además integrara en su totalidad tres partes claramente caracterizadas durante el discurso musical de la forma sonata (Exposición-Desarrollo-Reexposición). W.A. Mozart hace suya la perfección de la forma sonata y elabora un lenguaje muy propio a partir de este molde musical. En Mozart, el sentido vertical de la melodía se hace presente, en la facilidad del mismo para producir las y se concibe en su belleza melódica el planteamiento de la homofonía (melodía complementada por un encadenamiento armónico lógico y supeditado al desarrollo de dicha melodía). Predomina en la creatividad mozartiana una fuerte característica homofónica con serios, aportes contrapuntísticos de gran belleza en el diálogo melódico.

Crear es entonces, la capacidad de ordenar elementos ya existentes según nuestra experiencia de vida, conocimiento, entorno social y visión personal de mundo. Sin negar el sello fundamental y clara influencia sembrada en nosotros por todos aquellos creadores y estilos de creatividad que nos antecedieron y que construyeron el piso cultural sobre el cual nos sostenemos actualmente.

A la muerte de Mozart, en 1791, el período clásico coloca en el escenario musical vienes el lenguaje creativo de un compositor que era característico por su lenguaje innovador y contrastante con lo establecido por la expresividad clásica: Ludwig Van Beethoven (1770-1827). Beethoven representa el rompimiento con las reglas preconcebidas de su período histórico, guiándolo posteriormente a un estado de transición musical entre el período clásico y el período romántico. Este hecho de gran trascendencia en el desarrollo de la música no surge como un fenómeno aislado, sino por el contrario dicho acontecimiento es el resultado de varios aspectos que enumero a continuación:

a. Beethoven es el producto cultural de una formación musical estricta e impuesta por el conocimiento de su padre, quien ejerciera su tutela musical en los años de infancia del compositor.

- b. La imposición de la enseñanza del piano, conduce a Beethoven en sus años de adolescencia y adulto a un profundo acto creador antagónico con el desarrollo musical social imperante en la época. El lenguaje utilizado por Beethoven se transforma en su canal de catarsis y logra plasmar a través de su música los diferentes estadios críticos de su vida.
- c. El Beethoven maduro y disconforme con la estructura y ordenamiento social que le tocó vivir, concientiza y cuestiona constantemente a través de su música lo establecido.
- d. El contexto socioeconómico europeo de los últimos años del siglo dieciocho revelan al mundo una gran disconformidad e incredulidad de sus pueblos para con sus líderes y sistema político, hecho que conduce a Beethoven a escribir una música acorde con dicho contexto, como acto consciente y de compromiso social por parte del compositor.

Estos acontecimientos aunados a la expresividad y reinterpretación de Beethoven producen un lenguaje musical que convierte al compositor en el primer artista de la citada transición estilística como fiel reflejo de lo enumerado anteriormente. Con Beethoven se da por concluido el período clásico y se inicia el período romántico (siglo XIX).

El romanticismo apuesta toda su estética creativa a la dualidad existente en el ser humano. Su manifestación estilística echa mano del principio bipartido predominante en el desarrollo social (bien-mal, bello-feo, equilibrio-desequilibrio, otros).

De igual manera el período romántico abandona el equilibrio y racionalismo clásico por un arte nacido de la emotividad y la pasión humana. Si bien el idealismo, el delirio por el amor y la fantasía propias del romanticismo ocuparon la creación musical de la época, también vale destacar que dichas características fueron acompañadas por el desarrollo del virtuosismo instrumental, la depuración técnica y la aparición de nuevas formas y conceptos musicales (poema sinfónico, música descriptiva, evolución de la sonata).

Recordemos que Beethoven ocupa también un lugar importante en los albores del romanticismo. Para 1809, compone su concierto para piano y orquesta N° 5 "Emperador", en el cual se reflejan las características románticas del nuevo lenguaje musical establecido. Sin embargo aunque el romanticismo se dividió en dos etapas, podría afirmar que uno de los compositores de mayor representatividad para este período y en el cual se sintetizan todas las características románticas, es Frédéric Chopin (1810-1849).

A través del acto creador de Chopin se establece con gran seriedad el virtuosismo propio del desarrollo pianístico del siglo XIX, desde la intimidad de sus valsas hasta la complejidad de sus estudios y polonesas Chopin complementa la belleza estética del piano con la técnica depurada del instrumento.

Con la presencia de los románticos y su creatividad musical, se coloca al piano en un lugar de privilegio convirtiéndolo en el instrumento rey de este período. Prácticamente toda la composición musical del siglo XIX giró en torno al piano; instrumento creado por Bartolomeo Cristofori en Padua-Italia en 1709. Sin embargo, la evolución del piano logra su máxima expresión durante el período romántico, ya que las demandas y necesidades de los compositores de la época condujeron a dicha evolución. De esta manera, surgen diferentes casas constructoras de pianos que decidieron invertir en la perfección del mecanismo del citado instrumento.

El lenguaje romántico encontró dos líneas de expresividad musical acordes con la dualidad prevaleciente del período, por un lado la intimidad del compositor encontró eco perfecto a través del piano y el dramatismo puro halló voz propia en la manifestación orquestal.

El acto de creatividad musical de los románticos llevó no sólo a la evolución y desarrollo del piano como instrumento predilecto, sino que además cambió el concepto de la manifestación orquestal, creando obras cuyas orquestas sinfónicas crecieron en número y diversidad de instrumentos. Recordemos aquí al compositor Héctor Berlioz, cuyas obras orquestales duplicaron el número de instrumentistas de la orquesta clásica y además incorporó una serie de instrumentos percusivos no tradicionales para la orquesta clásica. Paralelo a la creatividad musical de Berlioz, podemos mencionar a Richard Wagner, quien no sólo utilizó grandes orquestas sino que además compuso obras de grandes dimensiones musicales (Drama Wagneriano).

La grandilocuencia del romanticismo y la expresividad dramática de la última etapa del mismo, condujeron a los compositores post-románticos a establecer un nuevo concepto sonoro que produjo no sólo la búsqueda de nuevas agrupaciones instrumentales, sino también, un nuevo lenguaje musical. A este punto, la creatividad musical da un giro radical y en los primeros años del siglo XX los compositores investigan nuevas posibilidades sonoras y experimentan con las mismas.

Dejando atrás al romanticismo los nuevos compositores del siglo XX se ven sometidos a una expresividad musical que busca sintetizar elementos ancestrales con nuevas atmósferas geográficas. Es por ello que no nos debe extrañar que el compositor francés Claude Debussy utilice en sus obras armonías propias de la Edad Media o que el compositor Maurice Ravel incorpore en su música armonías tradicionales de otros pueblos.

En 1913, se presenta en París, Francia, el ballet "La Consagración de la Primavera" del compositor ruso Igor Stravinsky. Esta obra marcó un hito en el desarrollo musical tradicional. Con "La Consagración de la Primavera", Stravinsky rompe el orden estable-

cido en la utilización de las tesituras orquestales, ya que desde el principio de la obra el fagot (instrumento de la familia de las maderas), presenta una melodía en una tesitura sobreusada, poco común en la utilización tradicional de la familia. Paralelo al uso de tesituras extremas, Stravinsky realiza combinaciones tímbricas innovadoras para la época. De igual manera, incorpora el elemento polirrítmico (diversidad rítmica) como línea prevaleciente durante todo el ballet. Como podemos ver la expresividad creativa de Stravinsky rompe paradigmas y abre nuevos horizontes al desarrollo de la composición musical, permitiéndole al creador ser más atrevido en la utilización del sonido como material estético.

A partir de "La Consagración de la Primavera" surgieron una serie de compositores cuyos aportes a la creatividad musical son dignos de ser mencionados. Por ejemplo el compositor Sergei Prokofiev, quien al igual que Igor Stravinsky, había estudiado contrapunto y composición con Rimsky-Korsakov. Vivió en Japón, Alemania y Estados Unidos, y su cuento musical "Pedro y el Lobo" para narrador y orquesta, resalta las diferencias tímbricas en los instrumentos de la orquesta, convirtiéndose en una obra pedagógica para todo tipo de público. En esta secuencia de nuevos compositores sedientos de innovar aparece Béla Bartók (1881-1945). De nacionalidad húngara, este compositor fue uno de los grandes maestros del presente siglo. Su creatividad musical se alimentó del folclor propio de su tierra y logró universalizarlo a través de su música. Bartók escribió además una serie de obras de carácter pedagógico en el piano, a las que denominó "Microcosmos". En esta serie de estudios el compositor conduce al pianista a un aprendizaje evolutivo en la técnica del instrumento, utilizando como base el planteamiento armónico de la bitonalidad (tonalidades superpuestas). Como musicólogo Béla Bartók recopiló un ciclo de canciones regionales de su país, contribuyendo con el rescate folclórico y su divulgación.

En esta exposición de la creatividad moderna propia de los lineamientos concebidos durante el siglo XX, debemos citar a compositores como Arthur Honegger, Francis Poulenc y Darius Milhaud en Francia; a Busoni y Malipiero en Italia; a Paul Hindemith en Alemania; a Charles Ives y Edgar Varese en Norteamérica; a Héitor Villa-Lobos en Brasil; a Carlos Chávez en México y Alberto Ginastera en Argentina.

La creatividad musical del siglo XX fue conduciendo a los compositores a diversos estilos de creación y a una serie de experimentaciones sonoras que iban desde la mezcla instrumental acústica hasta la utilización de sonidos electrónicos e instrumentos no tradicionales en la expresión musical naciente. De esta serie de experimentos con el sonido surgen en el escenario universal una lista de creadores que aportaron innovaciones al lenguaje musical, algunos de ellos son: Werner Henze en Alemania; Olivier Messiaen y Pierre Boulez en Francia; Luciano Berio, Stockhausen, Takemitsu, Maderna, Penderecky y Xenakis, entre otros.

La generación de creadores citada anteriormente provocó cambios radicales en los nuevos conceptos de la estética creadora, su influencia entre la década de los cincuenta y los sesenta cambió el panorama del lenguaje musical hacia el futuro, la música deja de ser simplemente un arte del sonido para convertirse en un medio de la expresividad individual y colectiva en manos del compositor.

El acto creativo es por lo tanto el medio idóneo a través del cual el creador expresa su apreciación individual y sintetiza a través de su obra el sentimiento colectivo, él es vocero de su propio mundo y del contexto social en el cual se desenvuelve. Hasta este punto he utilizado una serie de ejemplos sobre el desarrollo de la creatividad a través de la historia, mostrando algunos estilos del acto creador según la visión del compositor.

Cada creador lleva consigo mismo, no sólo su propio lenguaje y estilo musical sino que además es el producto de un contexto social determinado y su obra es el fiel reflejo de la sociedad que lo vio nacer y desarrollarse. Con su música el compositor expresa pero también educa, su arte es parte de una cultura que se debe a una cronología y a una geografía específica.

Sin embargo, si realizamos una retrospectiva histórica, descubriremos que la obra emanada del acto creador cumple un papel protagónico en la consolidación de la cultura y en el desarrollo, no sólo de un grupo social específico sino que además contribuye a la consolidación de una cultura y de un desarrollo social universal.

Bibliografía

- Barzuna, Guillermo. *Cantores que reflexionan*. Editorial Costa Rica, San José, 1997.
- Doménech, J. *Introducción al mundo de la música*. Editorial Gedisa, España, 1981.
- Grout, Donald. *Historia de la música occidental*. Editorial Alianza Música, España, 1984.
- Ulloa, Ricardo. *La música y sus secretos*. Editorial Costa Rica, San José, 1970.
- Zamacois, Joaquín. *Temas de estética y de historia de la música*. Editorial Labor, España, 1984.

Notas

1. Zamacois, Joaquín. *Temas de estética y de historia de la música*. Editorial Labor, España, 1984.
2. Doménech, J. *Introducción al mundo de la música*. Editorial Gedisa, España, 1981.

PIERRE BOURDIEU. ¿AGENTE O ACTOR?

Óscar Fernández

¿Quién dudaría hoy de la importancia que la obra de Pierre Bourdieu ha tenido en el campo sociológico actual? Sus admiradores, en particular, repetían con frecuencia que, hasta su muerte reciente, que tuvo lugar a inicios del 2002, Bourdieu era el sociólogo viviente más citado en la literatura sociológica, según lo había consignado, en forma precisa, el *Social Science Citation Index*. Pero no sólo eso: *La distinción* (1979), uno de sus libros más elaborados y que hace uso de las más variadas técnicas de la investigación científica, fue seleccionado entre las diez obras sociológicas más importantes aparecidas en el siglo XX, de acuerdo con el sondeo realizado entre sus afiliados por la *Sociological International Association* en el año 2000.

La vastedad de su producción abarcó no sólo la sociología de la educación y de la cultura, sino que incluyó también la investigación antropológica y la reflexión propiamente epistemológica. Quizás por eso, Alain Touraine afirmaba muy recientemente —al morir Bourdieu— que esas «reflexiones sobre la naturaleza del conocimiento sociológico» constituyeron «lo mejor de su obra»¹. Pero como esa obra no está obviamente desligada de su vida, vamos a centrar nuestra atención, en esta oportunidad, en una paradoja que enlaza, de manera sugestiva, ciertos elementos de su teoría con algunas incursiones personales de Bourdieu en el campo de las luchas políticas. De manera más precisa, creemos encontrar cierta *disonancia* entre su pensamiento y su acción, entre la forma mediante la cual Bourdieu se representa a los individuos que participan en la vida social y su comportamiento personal particular, principalmente durante los últimos años de su vida pública. Voy a limitarme a formular y a comentar cinco tesis que trataré de presentar de la manera más concisa y articulada posible: la primera de esas tesis, la principal, se acompaña de otras cuatro que de alguna forma se refieren, la explican o dan cuenta de ella.

I) Mientras que, en su teoría, Bourdieu se representa al individuo que participa socialmente como un agente y no como un actor, en su práctica académica y política el mismo Bourdieu se convierte, de manera progresiva, en un aparente y protagónico actor.

Cuando hablamos indistintamente de actor o de agente, pensamos usualmente en alguien a quien se le puede atribuir o imputar —al menos parcialmente— una determinada acción o una serie identificable de acciones. Podría pensarse entonces que la distinción semántica entre los términos agente y actor podría resultar artificial o anodina. No lo creemos así. La selección y la utilización en el discurso sociológico de uno u otro de esos términos está cargada frecuentemente de connotaciones diferentes. Mientras que el concepto sociológico de agente presenta al individuo más bien como un reproductor de prácticas, el concepto de actor le amplía al individuo los márgenes de su decisión y de su acción, es decir de su autonomía, con lo que se le concibe como alguien capaz de convertirse en alguien creador o innovador en el ámbito de la acción. El agente desarrolla prácticas acordes, en buena medida, con la posición que ocupa en el espacio social. Al actor se le reconoce, sobre todo, por las acciones que decide realizar.

II) La segunda tesis afirma la centralidad del concepto de agente en la obra de Bourdieu, centralidad que se explica por su inscripción en el estructuralismo constructivista.

Si realizamos una revisión amplia de los índices analíticos que se incluyen en la mayor parte de las obras de Bourdieu, difícilmente encontraremos alguna referencia explícita al concepto de actor. Prácticamente no aparece mencionado. En su lugar, el concepto de agente aparece de manera reiterada y frecuente. No es un mero azar. Sostenemos que el concepto de agente ocupa una posición medular en su conceptualización teórica, a pesar de que Bourdieu, obviamente, no fue el primero en darle un significado claro a ese vocablo, ni fue tampoco particularmente original en la utilización que él hizo de ese concepto. Para aclararnos su significado tendríamos que localizar y situar ese concepto en la tradición teórica en la que Bourdieu mismo se ubica, o en la que logremos —en todo caso— localizarlo. ¿Adónde situar, por consiguiente, a Pierre Bourdieu desde un punto de vista teórico?

En una conferencia pronunciada por Bourdieu en la Universidad de San Diego en el año 1986, él mismo nos facilita esa tarea cuando nos dice: «Si tuviese que caracterizar mi trabajo en dos palabras, es decir, como se hace mucho hoy, aplicarle una etiqueta, hablaría de *constructivist structuralism* o de *structuralist constructivism*, tomando la palabra estructuralismo en un sentido muy diferente de aquel que le da la tradición saussuriana o lévi-straussiana»². Parecería —según Bourdieu— que el orden de los términos no reviste importancia. No coincidimos en eso con él. La adjetivación aquí resulta importante: no creemos que sea lo mismo hablar de *constructivismo estructuralista* que de *estructuralismo constructivista*. Si de etiquetar a Bourdieu se trata, nos inclinamos por la segunda fórmula y preferimos considerarlo más bien como un claro exponente de ese estructuralismo constructivista del cual él nos habla. Hay que tener en cuenta que en *Le sens pratique*, obra en la que Bourdieu se mueve en las aguas próximas de la antropología y de la sociología, nuestro autor reconoce la influencia decisiva que hasta inicios de los años sesenta tuvo sobre él Lévi-Strauss, el más extraordinario y prolífico de los antropólogos estructuralistas. Esa influencia y esa adhesión le permitió a Bourdieu convertirse, para usar su irónica expresión, en una especie de «estructuralista felicitado». Posteriormente, Bourdieu iba a revisar y modificar la noción de estructura, para referirla no ya a los sistemas de parentesco y al mundo del lenguaje, sino que, reasumiendo el supuesto durkheimiano de que en el mundo social operan «estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones»³. Detrás de Lévi-Strauss quien pesa en realidad es Durkheim. Pero la adhesión de Bourdieu a Durkheim es bastante más compleja y matizada. El énfasis constructivista de su estructuralismo remite de alguna forma a Weber: «la acción no es meramente reactiva», según la expresión de Weber, ni meramente consciente y calculada»⁴. No es exagerado ni retórico afirmar que Bourdieu fue sobre todo un durkheimiano adulterado y corregido por Weber. Pero antes de subrayar su presunto constructivismo, no habría por qué obviar su particular estructuralismo. Es gracias al concepto de *habitus* que Bourdieu permanece anclado en el estructuralismo.

III) El concepto de *habitus*, que tiene a su vez una notable importancia en la teoría de Bourdieu, especifica por una parte su concepto de agente y hace posible el proceso de reproducción que afirma su teoría.

La noción de *habitus* tiene una larga historia en la reflexión y en el discurso filosófico: Aristóteles, Santo Tomás y en particular Husserl, le dieron a ese vocablo un significado determinado. Pero en la teoría sociológica de Bourdieu, el concepto alcanza una posición articuladora,

que pone en relación la estructura social, entendida como construcción del «espacio de las relaciones objetivas»⁵ con las prácticas sociales que los agentes desarrollan. Pero su especificidad radica no tanto en el enlace teórico que permite efectuar, sino más bien en la modalidad teórica de esa conexión: Bourdieu utiliza el concepto para mostrarnos que cuando actuamos no siempre necesitamos plantearnos en forma claramente consciente ni lo que hacemos, ni menos aún por qué lo hacemos. El *habitus* aparece así como un principio generador de determinadas prácticas, pero es a su vez el resultado de la incorporación operada en nosotros de ciertos contenidos culturales, gracias a la permanencia prolongada en las posiciones que ocupamos en la estructura social⁶.

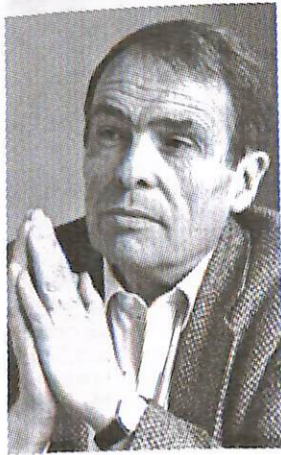
La diversidad de esos *habitus* no obedece simplemente a la multiplicidad de posiciones que en su interrelación constituirían un espacio unificado al que llamaríamos llanamente estructura social, concebida esta como una totalidad dada y organizada. Las disposiciones que desarrollan los distintos agentes corresponden a las diversas posiciones que ocupan en esos diversos universos sociales más delimitados y particulares, en los que participan y a los que pertenecen, que Bourdieu designa con el nombre de campos: espacios estructurados y jerarquizados de posiciones objetivas, en los que se desarrollan combates y luchas por preservar, ocupar o subvertir esas posiciones y esas relaciones. De una manera quizás atrevida o excesiva, Bourdieu postula, en uno de sus últimos libros, una «complicidad ontológica entre el *habitus* y el campo»⁷. Si bien es cierto destaca que los diversos campos se han venido constituyendo históricamente al generar sus propios objetos de lucha y de confrontación, así como los mecanismos específicos que regulan las prácticas características de esos diversos campos (político, religioso, cultural, artístico, deportivo), lo que no es más que su progresiva autonomización, una vez instituidos los campos como tales, con sus posiciones y sus relaciones, ocurre que, quienes llegan a ocupar esas posiciones en forma durable o prolongada, desarrollan los *habitus* que corresponden a esas posiciones. Asimismo, esos *habitus* se convierten en disposiciones para actuar de una manera determinada que contribuye, en la práctica, no sólo a la preservación del campo mismo, sino también a la reproducción de la estructura relacional y posicional que define a ese campo: «especie de conatus vinculado a la existencia de mecanismos que tienden a reproducir la estructura de las probabilidades objetivas»⁸.

Pero la referencia obligada al concepto de campo no sirve sólo para entender el funcionamiento del *habitus*, sino que le permite también a Bourdieu definir al agente mismo. De manera inequívoca Bourdieu afirma que «un agente o una institución forma parte de un campo en la medida en que sufre y produce efectos en el mismo»⁹. La resonancia durkheimiana resulta aquí clara. Al caracterizar al agente, Bourdieu recurre a esos dos rasgos que ya Durkheim, mucho tiempo atrás, había destacado: la posibilidad de influir después de haber sido previamente influido. «Somos a la vez —escribía Durkheim— agentes y pacientes, y cada uno de nosotros contribuye a formar esa corriente irresistible que nos arrastra»¹⁰. ¿De qué margen disponen entonces los agentes para distanciarse y eventualmente desactivar ese conato tendencial reproductivo al que los empuja fuertemente el *habitus*? ¿Hay acaso una racionalidad subyacente que los lleva a actuar de una manera determinada, sin contar incluso con su intencionalidad y su conciencia? La aparente consistencia e inexorabilidad del *habitus* propuesto por Bourdieu, se acompaña de un concepto derivado y secundario que él no deja, sin embargo, de elaborar y de explorar en su relativa ambigüedad y en su indudable riqueza. Nos referimos al concepto de *estrategia*, que en su polisemia y en su ductilidad, permite el matiz y provoca la polémica. Es, en todo caso, el concepto al que recurre el Bourdieu antropólogo de *Le sens pratique*, para distanciarse de un estructuralismo que había puesto el énfasis en la importancia imperativa de la regla.

IV) A pesar de que el concepto de estrategia tiene un desarrollo menor en el sistema teórico bourdesiano, sobre todo si se le compara con la importancia que Bourdieu confiere a los conceptos de campo y de *habitus*, es esta variante estratégica la que podría permitir pensar la innovación y el cambio, produciendo así un eventual efecto de desfatalización en la vida social. Es el concepto de estrategia el que permite a Bourdieu hablar no ya simplemente de un agente social, sino más bien de lo que él denomina un agente actuante.

No deja de tener su razón Jeffrey Alexander cuando afirmaba que las referencias de Pierre Bourdieu a la supuesta creatividad de los agentes son «en resumidas cuentas abstractas»¹¹. Si bien es cierto el concepto de estrategia puede introducir una especie de margen mayor en las acciones de los agentes, ese concepto está sin embargo fuertemente marcado por el concepto de *habitus*, al que permanece teóricamente subordinado. Al menos tres componentes de la conceptualización del *habitus* que hace Bourdieu contribuyen a esa subordinación: 1) el *habitus* genera prácticas de parte de los agentes sociales sin que estos sean conscientes de ello; 2) el *habitus* permite reproducir contenidos determinados que habían sido previamente incorporados por los agentes; y 3) el *habitus* incluye contenidos (disposiciones para la acción) que corresponden finalmente a las posiciones objetivas que los agentes han llegado a ocupar¹².

La definición explícita que de la estrategia Bourdieu propone, no hace más que confirmar aparentemente esa suposición: «Las estrategias de las que yo hablo —dice Bourdieu— no son más que acciones objetivamente orientadas hacia fines, que bien pueden no ser los fines subjetivamente buscados»¹³. Bourdieu rechaza categóricamente toda filosofía de la conciencia que se represente a los individuos actuantes como provistos de una plena conciencia tanto al decidir como al actuar. Sin embargo, a diferencia de Durkheim —quien como lo veíamos nos habla más bien de un agente-paciente— al intentar precisar el concepto de estrategia, Bourdieu postula en su lugar una especie de agente actuante. De nuevo aquí la diferente adjetivación no deja de resultar reveladora. Al calor de una entrevista, Bourdieu declara que la «capacidad creadora», activa, inventiva no es «la de un sujeto transcendental en la tradición idealista sino la de un agente actuante»¹⁴. Podría pensarse entonces que la utilización del concepto pudo haber tenido, en ese momento, un valor meramente circunstancial. No es así. Aparece reiterada en una obra más reciente. En *Razones prácticas*, que lleva como subtítulo *Sobre la teoría de la acción*, Bourdieu subraya: «Los 'sujetos' son en realidad agentes actuantes



tes y conscientes dotados de un sentido práctico» y añade casi inmediatamente: «El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada»¹⁵. Es a partir de su concepto de *habitus* que Bourdieu se plantea el problema del carácter de las prácticas y de las acciones que concretamente se desarrollan y se precisan, en su reiteración, en su similitud o en su eventual diferencia. No es posible, para Bourdieu, dar cuenta de esas prácticas o de esas acciones sin recurrir, de alguna forma, al análisis del *habitus*: a su proceso de formación, modificación o prolongada consolidación. «La noción de *habitus*, o de alguna otra noción similar —escribe Jacques Bouveresse—, parece efectivamente indispensable para dar cuenta satisfactoriamente de regularidades de un cierto tipo: regularidades que incluyen como parte de su esencia, un cierto grado de variabilidad, plasticidad, indeterminación y que implican toda clase de adaptaciones, innovaciones y excepciones de muy diversas variedades»¹⁶. El concepto de *habitus* opera, según Bourdieu, como una matriz insoslayable, que hace posible no sólo la reproducción sino además los posibles ajustes y la eventual innovación.

Los individuos que actúan en la vida social son, para Bourdieu, agentes actuantes que lo hacen provistos de un grado variable —e inevitablemente limitado— de conciencia. Podría argumentarse aquí el peso de Weber que influyó ciertamente en Bourdieu. Un Weber que afirmaba claramente en *Economía y Sociedad*: «No es sino excepcionalmente, y cuando los actos análogos resultan repetidos, que el sentido (sea racional, sea irracional) del acto accede a la conciencia. Un acto enteramente significativo, es decir: plena y claramente consciente, es un caso límite en la realidad»¹⁷. La conciencia limitada y variable, que se genera gracias a las acciones reiteradas de los agentes actuantes, es caracterizada indistintamente en la obra de Bourdieu como la aparición de un sentido práctico o de un sentido del juego¹⁸. Las estrategias posibles o efectivas no son sino la puesta en práctica, por parte de esos agentes, de ese eventual sentido del juego.

Si bien es cierto, Bourdieu destaca que la experiencia en el juego nos permite entrever de alguna forma la orientación y su desenlace probable, ese mismo sentido práctico nos permite explorar las variantes que el juego mismo nos ofrece. Sólo de esa forma podemos adquirir una conciencia más clara de los márgenes de acción que la situación del juego que en algunos casos permite y en otros estimula. ¿Qué hacer con las cartas deparadas que el juego mismo nos ha brindado? ¿Qué recursos obtener, cómo obtenerlos y qué hacer con ellos en la situación que no necesariamente hemos podido escoger? Las estrategias que los agentes seleccionan y desarrollan responden con frecuencia al sentido práctico alcanzado, que para Bourdieu no es sino «una especie de instinto socialmente constituido»¹⁹, que no se identifica ni con la mera aplicación de una regla, ni con la elección irrestricta de posibilidades calculables, en el terreno concreto de la acción.

En una exposición, que constituye probablemente su mejor presentación teórica del concepto de campo, Bourdieu distingue, de una manera bastante general y esquemática, dos grandes tipos de estrategias que usualmente tienen lugar en los distintos campos de poder: las estrategias de conservación, que «tienden a la defensa de la ortodoxia»²⁰ y las estrategias de subversión, marcadas por la herejía o la «ruptura crítica»²¹. Mientras que las primeras son frecuentemente asumidas y desarrolladas por quienes se encuentran bien provistos del capital o de los recursos específicos y valorados en el campo, las segundas caracterizan más bien a quienes se encuentran en posiciones desventajosas en el campo, o a quienes intentan ingresar o no son más que recién llegados en ese campo. Son estas estrategias heréticas o de subversión las que parecen conducir a transformaciones significativas en el campo respectivo. Quienes las generan y las impulsan deben hacer gala precisamente de creatividad y de inventiva. Pero esas propuestas de transformación no pueden desconocer las restricciones inevitables que las condiciones del espacio social les enfrentan. De lo contrario, los riesgos son claros de desembocar en derivaciones milenaristas o ilusorias. De ahí la necesidad de constatar y de conocer las limitaciones y las regularidades instituidas que operan en el campo que quiere ser alterado y transformado. Pero para Bourdieu, en todo caso, esos márgenes existen. En *Meditaciones Pascalianas*, su obra teórica quizás más madura, él afirma: «En este margen de libertad se basa la autonomía de las luchas a propósito del mundo social, de su significación, su orientación y su devenir, así como de su porvenir. Una de las apuestas principales de las luchas simbólicas: la creencia de que tal o cual porvenir, deseado o temido, es posible, probable o inevitable, puede, en determinadas coyunturas, movilizar a todo un grupo y contribuir de este modo a propiciar o impedir el advenimiento de ese porvenir»²². El conocimiento de las tendencias que se prefiguran o se insinúan en el espacio social se puede convertir así en un factor más o menos decisivo en la orientación de ese proceso de la vida social. Lo que ha sido socialmente hecho puede ser socialmente deshecho: «Lo que el mundo social ha hecho, el mundo social puede, armado de este saber, deshacerlo»²³.

En los últimos años de su vida, Bourdieu parece haber dado particular crédito a esas, sus propias palabras. Su progresiva implicación al lado de movimientos sociales en los cuales antes él no había participado de manera activa, lo convierten, sino en un notable actor, al menos en un indudable agente actuante.

V) La inflexión que Bourdieu opera en su acción y en su práctica, a partir sobre todo de 1995, podría deberse a la combinación de dos factores de distinto orden: 1) la constatación que hace Bourdieu del cuestionamiento y del debilitamiento de una serie de conquistas sociales históricas obtenidas en el marco del llamado Estado de Bienestar, y 2) la estrategia que él asume y que le permite hacer uso de un capital simbólico acumulado, considerable y personal, al lado y a favor de quienes luchan «contra la destrucción de una civilización asociada a la existencia del servicio público y de la igualdad republicana»²⁴.

Los hechos son conocidos. Cuando los trabajadores ferroviarios franceses entran en huelga en diciembre de 1995 para oponerse al plan de reforma de la seguridad social que pretende llevar adelante el gobierno de Alain Juppé, Bourdieu asume una posición claramente impugnadora, toma incluso un megáfono en sus manos y se dirige a los huelguistas en la Gare de Lyon, en París. Hará algo parecido en 1998, cuando un grupo de desempleados ocupa los locales de la Escuela Normal Superior en la Rue d'Ulm. Su toma de posición se harán no sólo más frecuentes sino también más polémicas y virulentas, prácticamente hasta su muerte a inicios del pasado año. Durante esos últimos años, Bourdieu decidió «abrir la boca» como lo señaló explícitamente en un apasionado diálogo con el escritor alemán Günter Grass²⁵. La justificación, para Bourdieu, resultaba clara y sencilla: «ser útil al decir unas cosas que no son dichas, pero merecen serlo»²⁶. De esa manera Bourdieu creía contribuir al fortalecimiento de una civilización que había afirmado la importancia ineludible del servicio público y que se encontraba —y se encuentra hoy— seriamente amenazada.

Las intervenciones de Bourdieu no dejarían de provocar cierto escándalo. Su rechazo de un neoliberalismo prepotente y pretendidamente omnisciente, su cuestionamiento de una izquierda desfalleciente y confusa, su defensa intransigente de una serie de conquistas sociales que se han convertido en el blanco de ese nuevo ímpetu privatizador, señalaba en su diálogo con Grass. Pero habría que añadir otro factor que no pasaba desapercibido a sus críticos. La acentuada beligerancia bourdieusca —de los primeros años que había insistido en la necesidad de interesados, de la sociología científica, la de las pronociones y de los juicios inevitables ruptura —bachelardiana y durkheimiana— con ese sentido que los dibujen, las alimenten y las propongan.

En *El oficio de sociólogo*, obra conjunta que Bourdieu publica cuando

recién era un joven profesor en la Escuela de Altos Estudios de París, ese llamado a la mesura y a la auto-restricción se hace sentir de una manera prácticamente imperativa: "todo sociólogo debe combatir en sí mismo al profeta social que su público le pide encarnar"²⁸. La vertiginosa y exitosa carrera académica de Pierre Bourdieu lo convertirían en poseedor de un innegable capital simbólico en la medida en que su capital cultural sería objeto de un amplio y reiterado reconocimiento: se convierte en Director de Estudios en la Escuela de Altos Estudios a los treinta y cuatro años y a los cincuenta y uno hace su ingreso al Collège de France para hacerse cargo de la Cátedra de Sociología en ese recinto de "herejes consagrados", como a él le gustaba designar a esa renombrada institución. No hay que olvidar que, asimismo, en 1993, el CNRS, el Centro Nacional de la Investigación Científica, le conferiría su Medalla de Oro por sus múltiples aportes a la investigación sociológica. Esa aura prestigiosa lo habría de acompañar en sus polémicas impugnaciones y en sus iracundas intervenciones. Claude Grignon es sin duda severo cuando afirma sin ambages que "es en efecto, en nombre de la sociología científica, de la cual él pretende detentar el monopolio, que Pierre Bourdieu, presunto heredero de Durkheim y de Sartre (y por qué no de Marx) interviene en la vida política e intelectual"²⁹.

Bourdieu criticaba al Sartre que se sentía autorizado, en tanto que "intelectual 'total'"³⁰, a hablar en nombre de valores universales para cuestionar radicalmente la dominación del presente. Sin embargo, el Bourdieu que, con un megáfono en la mano se dirigió a los trabajadores en huelga o que ocupaban esos locales como protesta social, no deja de evocar, al menos iconográficamente, al Sartre que utilizó un tonel para arengar a los estudiantes en las afueras de la Sorbona en esa inolvidable primavera del 68.

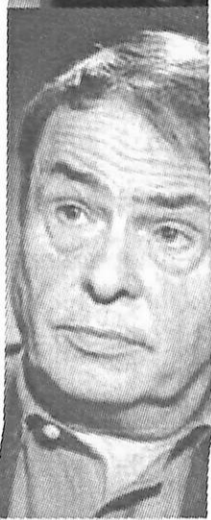
Con una ironía menos severa que aquella que esgrimió Bourdieu frente a Sartre, podríamos concluir que este mismo Bourdieu, valiente, lúcido e infatigable, quizás, al final, terminó jugando ese papel similar al del profeta social que su público ansioso le pidió encarnar.

Bourdieu respondió así, probablemente, a las expectativas que de él muchos se hicieron. Pero su respuesta estratégica se fundó, sin embargo, en un diagnóstico y en una constatación. El pretendido desmantelamiento del Estado de Bienestar podía ser frenado o al menos obstaculizado. La posesión indudable de ese capital simbólico del que él disponía, gracias, por lo demás, a la posición ventajosa que ocupaba en el campo académico particular, le permitían márgenes de resistencia y de oposición que él consideró que era posible explorar y utilizar.

Ni escuetamente agente, ni espectacularmente actor: agente actuante. Así lo habría definido Bourdieu. En sus propios términos, haciendo uso de su propia conceptualización.

Notas

1. Alain Touraine, "Le sociologue du peuple", *Sciences Humaines*, Número spécial L'oeuvre de Pierre Bourdieu, 2002, p. 101.
2. Pierre Bourdieu, "Espacio social y poder simbólico", *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988, p. 127.
3. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, París, 1980, p. 22.
4. Pierre Bourdieu, "Espacio social y poder simbólico", *Cosas dichas*, op. cit., p. 127.
5. Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 195.
6. Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *Respuestas, por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995, p. 193.
7. Probablemente la definición más elaborada y compleja del concepto de habitus la brinda Bourdieu en *Le sens pratique*, cuando caracteriza los habitus como "sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su objetivo sin suponer la conciencia de esos fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos: objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin que sean—en forma alguna—el producto de la obediencia a las reglas". Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 88.
8. Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 144.
9. Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, op. cit. p. 285. En vez de recurrir a Hegel o a Marx, Bourdieu recurre a la noción spinoziana de *conatus* para destacar esa tendencia que se observa en el campo, orientada a su preservación o a su perpetuación. En un texto preparado para responder a algunos de sus críticos, Bourdieu afirma: "Tanto el habitus como el campo (así como la forma específica de capital producida y reproducida en el campo) son el lugar de una especie de *conatus*, de una tendencia a perpetuarse ellos mismos en su ser, a reproducir en ellos mismos lo que constituye su existencia y su identidad". Pierre Bourdieu, "Concluding Remarks: For a Sociogenetic Understanding of Intellectual Works", in *Bourdieu: Critical Perspectives*, Editado por Craig Calhoun, Edward Li Puma y Moishe Postone, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 274.
10. Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Respuestas, por una antropología reflexiva*, op. cit., p. 173.
11. Emile Durkheim, reseña de *Grundriss der sociologie* de Ludwig Gumplowicz, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, V. 20, 1885, p. 627.
12. Jeffrey C. Alexander, *Fin de Siècle Social Theory*, Verso, Londres, 1995, p. 139.
13. Son conocidas —y más o menos tempranas— las críticas que dirige Raymond Boudon al significado que le da Bourdieu al concepto de habitus. Boudon considera a Bourdieu un hiperfuncionalista en la medida en que, haciendo uso del concepto de habitus, Bourdieu no hace más que convertir a las clases sociales en los verdaderos agentes del proceso social, ya que son estas las que se realizan y se preservan a través de las prácticas de los individuos concretos que se convierten en meros ejecutantes de los roles que les han sido asignados en la estructura social. Ver en particular: Raymond Boudon, *Effets pervers et ordre social*, Presses Universitaires de France, París, 1977, pp. 241-242.
14. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, París, 1984, p. 119.
15. Pierre Bourdieu, "Fieldwork in philosophy", *Cosas dichas*, op. cit., p. 25.
16. Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, op. cit., p. 40.
17. Jacques Bouveresse, "Rules, Dispositions, and the Habitus", *Bourdieu, A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1999, p. 62.
18. Cit. por Pierre Bourdieu, Jean Claude Chamboredon, Jean Claude Passeron, *Le métier de sociologue*, Mouton, París, 1968, p. 281.
19. Bourdieu habla de ese "sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada —lo que en, en deporte se llama el sentido del juego, arte de anticipar el desarrollo futuro del juego que está inscrito en punteado en el estado presente del juego—. Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, op. cit., p. 40.
20. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 270.
21. Pierre Bourdieu, "Quelques propriétés des champs", *Questions de Sociologie*, op. cit., p. 115.
22. *Ibidem*.
23. Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, p. 311.
24. Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Éditions du Seuil, París, 1993, p. 944.
25. Pierre Bourdieu, "Combatir a la burocracia en su propio terreno", Discurso pronunciado por Bourdieu el 12 de diciembre de 1995 y publicado originalmente por *Liberation*, en su edición del 14 de diciembre de ese mismo año. Hicimos una traducción de ese breve texto y lo colocamos hace ya algún tiempo en la red, adonde puede ser consultada: <http://cariari.ucr.ac.cr/~oscarf/bourdieu2.html>
26. Pierre Bourdieu, Günter Grass, "La tradition d'ouvrir sa gueule", *Le Monde*, 3 de diciembre, 1999.
27. Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, op. cit., p. 17.
28. Pierre Bourdieu, Jean Claude Chamboredon, Jean Claude Passeron, *Le métier de sociologue*, op. cit., p. 49.
29. Claude Grignon, "La raison du plus fort", *Pierre Bourdieu, L'intellectuel dominant?*, Magazine littéraire, N° 369, octubre 1998, p. 61.
30. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 8.



25 DE NOVIEMBRE DÍA INTERNACIONAL DE LA ELIMINACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

Idalia Alpízar Jiménez

La Asamblea General de las Naciones Unidas declaró, como día oficial de la no violencia contra la mujer, el 25 de noviembre

Dicha conmemoración se originó con el propósito de que organizaciones internacionales y organizaciones no gubernamentales organizaran ese día actividades dirigidas a sensibilizar a la opinión pública respecto al problema de la violencia contra la mujer. La fecha fue elegida como recuerdo del brutal asesinato en 1961 de las tres hermanas Mirabal, activistas políticas de la República Dominicana.

Múltiples son las formas de violencia de las que ha sido objeto la mujer a lo largo de la historia. La violencia física, la violencia psicológica, violencia sexual y violencia patrimonial, la cual solo ocurre si existe o no haya existido una relación de poder o de confianza.

Dentro de las formas de *violencia física* encontramos el fenecidio, el maltrato y la restricción al derecho de tránsito y comunicación. El maltrato viene siendo un acto de agresión o maltrato físico a una mujer.

La restricción al derecho de tránsito se manifiesta cuando se le priva o restringe, a una mujer utilizando un medio idóneo, la libertad de tránsito y se le impide comunicarse con otras personas.

En cuanto a la *violencia psicológica*, esta se expresa de diversas maneras como son: violencia emocional, restricción a la autodeterminación, la amenaza o intimidación y las ofensas.

La violencia emocional ocurre cuando se insulta, descalifica, manipula o acusa falsamente o se utilizan expresiones verbales o escritas ofensivas contra una mujer.

La restricción a la autodeterminación se da cuando se controla las acciones, decisiones, o creencias de una mujer o cuando se le prohíbe o limita su desarrollo profesional, laboral, deportiva o artístico mediante el chantaje, la desvalorización, el aislamiento, la culpabilización, la intimidación, la vigilancia o la persecución.

La coacción contra una mujer se expresa mediante el uso de amenazas, violencia o intimidación a fin de obligarla a hacer o no hacer, o a tolerar algo a lo que no está obligada.

Las ofensas contra una mujer se presentan cuando se defiende a través de cualquier medio afirmaciones que tienen la intención de dañar la dignidad o imagen de una mujer.

En lo que respecta a las manifestaciones de la *violencia sexual*, estas se expresan mediante la violación, el abuso sexual indirecto, la explotación sexual de la mujer y formas agravadas de violencia sexual.

La violación ocurre cuando se usa violencia corporal o intimidación, sin la aprobación de la víctima, para penetrar vía oral, anal o vaginal a una mujer.

También ocurre este acto de violencia cuando se obliga a la ofendida a introducir cualquier otro objeto o cualquier miembro del cuerpo por vía anal o vaginal.

El abuso sexual indirecto ocurre cuando se obliga a realizar, a ver actos de exhibicionismo o a ver o escuchar material pornográfico, o ver o escuchar actos con contenido sexual a una mujer.

La explotación sexual de la mujer, se manifiesta cuando se obliga a una mujer, a tener relaciones sexuales con terceras personas, con o sin fines de lucro; cuando se le induzca o mantenga en esas prácticas o en una servidumbre sexual.

Las formas agravadas de violencia sexual, son aquellos casos en que la ofendida queda dañada física o sexualmente, o haya sido contagiada por una enfermedad de transmisión sexual o haya quedado embarazada o haya perdido oportunidades.

No menos grave resulta la *violencia patrimonial*, en cuya categoría encontramos: la sustracción, daño y retención patrimonial, la limitación al ejercicio del derecho de propiedad, el fraude de simulación sobre bienes susceptibles de ser gananciales, la pérdida de bienes de uso familiar, la distracción de las utilidades de las actividades económicas familiares, la explotación económica de la mujer.

La limitación al ejercicio del derecho de propiedad ocurre cuando se impide, limite o prohíbe el uso, disfrute, administración o transferencia o disposición de uno o varios de los bienes que son parte del patrimonio de la mujer con la que se ha mantenido una relación de poder o de confianza.

La violencia mediante el fraude de simulación de bienes ocurre cuando se simula la realización de un acto, contrato o gestión escrita o legal sobre bienes susceptibles de ser gananciales en perjuicio de los derechos de una mujer.

También se considera un acto de violencia aquel en que se provoque la pérdida o se prive del disfrute de un inmueble de uso familiar, del menaje, de los instrumentos de trabajo o estudio o del vehículo de uso, familiar.

Sustraer o disponer unilateralmente de las ganancias derivadas de una actividad económica familiar para su exclusivo beneficio personal y en perjuicio de los derechos de una mujer; o forzar a una mujer con la que se ha tenido una relación de poder o de confianza a mantener en forma total o parcial a un hombre. Todas son igualmente consideradas como una forma de violencia patrimonial.

Como es evidente múltiples son las formas de violencia, que aunque son poco mencionados en los medios no por eso dejan de ocurrir. A todos estos tipos de violencia la ley N° 6968 de *penalización de la violencia contra las mujeres* ha impuesto sus debidas sanciones.

Las iniciativas a favor de la no violencia contra la mujer no son nuevas; entre tantas otras en octubre de 1984 ya se había dado un pronunciamiento sobre este particular con la Convención de las Naciones Unidas para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer; en mayo de 1995 se dio un avance significativo en esta materia con la Convención Interamericana para Prevenir Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer.

No obstante, el asunto ha sido un problema de no acabar, ya que las cifras nos muestran que el problema se ha intensificado sobre todo en cuanto a fenecidio se refiere.

El problema es alarmante cuando vemos las formas más crudas de acabar con las víctimas, como ha sido el caso del individuo que mató a su compañera y le dio sepultura en su misma habitación; no menos cruel el hombre que mató a su mujer en avanzado estado de embarazo.

Que esta fecha del 25 de noviembre no sea sólo una celebración, que sea un momento de reflexión sobre una problemática que está cercenando la familia y en particular a toda la humanidad.

Fuente consultada

Ley de Penalización de la Violencia contra las Mujeres.



TÓPICOS DEL HUMANISMO

Universidad Nacional
Centro de Estudios Generales
Apartado 86-3000
Costa Rica, América Latina
Teléfono 277-3307

**MIEMBROS DE LA
COMISIÓN EDITORIAL:**

Dr. Carlos Araya Guillén.
Vicedecano del Centro de Estudios
Generales.
Profesor: Alfonso Chase Brenes.
Escritor. Premio Magón, 1999.
Lic. Gerardo César Hurtado Ortiz.
Académico y escritor.

ARTES FINALES:

Víctor Hugo Navarro

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA

Impreso en
el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la
Universidad Nacional

PRESENTACIÓN

En cuanto se expresa el humanismo como alta creatividad lo vemos en el extraordinario don de la música, motivo que nos lleva a ulteriores consideraciones en torno a la cultura y su magnífica clarividencia en lo que ha sido el desarrollo histórico y su rompimiento de los cánones clásicos hasta la música en la actualidad. Es una retrospectiva que incita a dar una mirada al fenómeno universal; el humanismo invierte sus normativas para llevarnos a la determinación de que las fronteras se borran y se plasma como en el todo universal, una concepción en que el mundo está al borde de sus crisis. En el panorama mundial el humanismo es emergente y urgente que lo situemos ante las duras faenas de la visión geopolítica que se avecina con nuestros vecinos. El correlato de formas en torno al planteamiento de una eminente situación bélica no puede dejar de tocar las puertas de las conciencias: el humanismo actual debe ser conciente y abierto a la plenitud del rescate de los valores más sólidos para que los organismos atinentes al cambio que se procura no hagan desaparecer las vivencias de las Artes, como lo expresa la música y su contexto.

Si de esto nos percatamos ante el panorama mundial, la meditación de un sociólogo nos profundiza en el tono mayor de su cultura y su beligerancia en las diversas estrategias asumidas por cualquier poder convocado. La libertad es un concepto afirmado en las instituciones y en el servicio a toda persona.

Importa la persona, otra reflexión constata que la reivindicación social es posible al alcance de lo que representan los derechos de la mujer en el presente universal.

Gerardo César Hurtado Ortiz
Editor

Portada: Ana Zulay Soto, grabado. Serie precolombina. N° 4
Contraportada: René Magritte, óleo, "El sentido de las realidades".