

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 12, núm. 23, enero-junio 2019

Comité Editorial

Área de Letras

Dra. Elba Sánchez Rolón
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Andreas Kurz
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. Asunción del Carmen Rangel López
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. Magda Leonor Sepúlveda Eriz
(Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.)

Dr. Klaus Meyer-Minnemann
(Universidad de Hamburgo, Ale.)

Dr. Roberto Ferro
(Universidad de Buenos Aires, Arg.)

Dra. Inés Ferrero Cándenas
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Michael Roessner
(Universidad de Munich, Ale.)

Lic. Luis Arturo Ramos
(Universidad de Texas, EUA)

Área de Filosofía

Dr. Aureliano Ortega Esquivel
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Rodolfo Cortés del Moral
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Luis Puellas
(Universidad de Málaga, Esp.)

Dra. Diana Aurenque Stephan
(Universidad de Santiago de Chile, Ch.)

Dra. María L. Christiansen Renaud
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Carlos Oliva Mendoza
(Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)

Dr. José Luis Mora García
(Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)

Dr. Adolfo Vázquez Rocca
(Universidad Complutense de Madrid, Esp.)

Dr. Raúl Fornet-Betancourt
(Société Européenne de Culture, Francia)

Editora: Dra. Lilia Solórzano Esqueda, Departamento de Letras Hispánicas,
Universidad de Guanajuato, Méx.

Coordinador del dossier: Luis Puellas Romero

www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 12, núm. 23, enero-junio de 2019, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Asistente editorial: Pedro Velázquez Mora. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Este número se terminó de imprimir en enero de 2019 con un tiraje de 500 ejemplares. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SciELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

“La tona” e “Hículi Hualula” como dos visiones antitéticas sobre lo indígena en <i>El diosero</i> , de Francisco Rojas González	7
Ana Lourdes Álvarez Romero	
Mariano Azuela y José Clemente Orozco en diálogo: apuntes sobre las ilustraciones de la primera edición en inglés de <i>Los de abajo</i>	29
Daniel Avechuco Cabrera	
“Episodio en la huerta...”, de Agustín Yáñez. Jugar a “El milano”, citar al toro	63
Noé Blancas Blancas	
Textualización de la verdad y crisis de la tradición en <i>El castillo</i> , de Franz Kafka	93
Jefferson Eduardo da Paz Barbosa	
La noción del marco referencial a través de los paratextos en <i>El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein</i> , de Fredy Yezzed	121
Manuel Ernesto Parra Aguilar	
Sentido común y buen sentido en Deleuze	139
Pablo Nicolás Pachilla	
Narración, resistencia y sentido en Hannah Arendt y Gilles Deleuze	175
Ángeles María del Rosario Pérez Bernal y Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza	

El arte como el Gran Rechazo: la (des)humanización de la estética José Alfonso Correa Cabrera	191
Algunas consideraciones acerca de la muerte de Sócrates a propósito de la pregunta, en el mundo actual, por el fin de la vida César Lambert Ortiz y Yuri Guerrero Santelices	213
Un análisis histórico-filosófico acerca de la medición del tiempo en las cronologías bíblicas Carlo Del Razo Canuto	231
DOSSIER: LA EXTRAÑEZA DE LAS MUÑECAS	
Lo que imagina el deseo. Las tentaciones de Hans Bellmer Luis Puelles Romero	271
Para una fenomenología de las muñecas hiperrealistas Pietro Conte	293
El Otro como Juego -y como Desastre (<i>Life in plastic, it's fantastic: we are just getting started</i>) César Moreno-Márquez	315
RESEÑAS	
<i>Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández</i> , Juan M. Berdeja y Julián Osorno (coords.) Sofía Espino Mandujano	343
<i>El discreto encanto de la subversión, una crítica cultural de la gauche divine</i> , de Alberto Villamandos Luis Felipe Pérez Sánchez	346
Los autores	353

“La tona” e “Hículi Hualula” como dos visiones antitéticas sobre lo indígena en *El diozero*, de Francisco Rojas González

“La tona” and “Hículi Hualula” as two antithetical visions of the indigenous in *El diozero*, by Francisco Rojas González

Ana Lourdes Álvarez Romero
Universidad de Sonora, México
Université Paul Valéry Montpellier 3, Francia

Resumen: En este trabajo se analizan dos cuentos del importante pero poco estudiado libro *El diozero* (1952), de Francisco Rojas González, como dos posturas antitéticas sobre lo indígena. “La tona” e “Hículi Hualula” se inscriben en un contexto donde el debate sobre la mexicanidad se encontraba en boga tanto por la institución literaria como por la antropológica. Antropólogo de profesión, Rojas González aparece como una figura que a través de una de sus narraciones problematizará la disciplina a la que pertenece. La postura del autor sobre el conocimiento del indígena será un antecedente para la literatura indigenista mexicana posterior y para el pensamiento latinoamericano que pondrá en duda la superioridad del conocimiento de occidente.

Palabras clave: Rojas González, antropología, indigenismo, Tona, Hículi Hualula

Abstract: This paper analyzes two tales from the important but unexplored book *El diozero* (1952), by Francisco Rojas González, as two antithetical positions on the indigenous. “La tona” and “Hículi Hualula” are part of a context where the debate about Mexicanness was in vogue in the literary institution as well as in the anthropological one. Anthro-

pologist by profession, Rojas González appears as a figure who, through one of his narrations, would problematize the discipline to which he belonged. The author's position on indigenous knowledge would set a precedent for later Mexican indigenist literature and for the Latin American thought that would put in doubt the superiority of West's knowledge.

Keywords: Rojas González, Anthropology, Indigenism, Tona, Hícula Hualula.

Recibido 8 de febrero 2018
Aceptado: 6 de julio de 2018

Francisco Rojas González y las ideas sobre lo mexicano

Hijo del proyecto político creado a partir del fin de la Revolución Mexicana, Francisco Rojas González (1904- 1951) aparece como un catalizador de intereses desplegados tanto en lo literario como en lo antropológico, ambos campos ligados a la ideología nacionalista del momento. Formado en etnología con figuras como Andrés Molina Enríquez y Miguel Othón de Mendizábal (Sommers, 1963: 300), al mismo tiempo que desarrolló una carrera literaria reconocida (Premio Nacional de Literatura en 1944 por *La negra angustias*), el autor se encuentra en un intersticio disciplinar al igual que los antropólogos Ricardo Pozas (1912-1994) y Carlo Antonio Castro (1927-2010).

Las concepciones sobre la mexicanidad en las obras de Rojas González han sido señaladas por la crítica, aunque no estudiadas a profundidad como se ha hecho con la ensayística sobre la identidad nacional producida de principios a mediados del siglo xx. Escudada bajo la etiqueta de "ficción", la obra literaria del autor esconde implicaciones profundas sobre el proyecto modernizador mexicano que intentaba, de maneras cuestionables, "incluir" las sociedades indígenas al entonces nuevo sistema de nación. Aunque en este ensayo no consideramos su obra como un documento pro-

piamente sociológico, sí posicionamos la dimensión estética de la misma dentro del panorama social de la época donde antropología y Estado iban de la mano. Asimismo, partimos del hecho de que la discusión sobre el indígena se desarrolló por medio de enfoques interdisciplinarios.

Francisco Rojas González tuvo un interés analítico y explícito por comprender el fenómeno de la producción cuentística en el país dentro del marco del nacionalismo; es decir, el autor muestra una inclinación manifiesta por la cuestión identitaria donde descubre los distintos hilos que, a su parecer, la constituyen. En su artículo “Por la ruta del cuento mexicano” (1951), Rojas González despliega un amplio conocimiento del género problematizando su función social en relación con una idea discursiva de la mexicanidad. El autor llega a sugerir el papel político del cuento con algunos juicios de valor, como lo son: 1) el considerar la didáctica su función principal; 2) su planteamiento sobre el origen del cuento mexicano como producto de la “síntesis” y “perspicacia” populares en relación a las obras “imaginativas” del siglo XVII, lo que recuerda a ideas sobre el mestizaje; 3) la importancia de la obra de Fernández de Lizardi para la cultura mestiza dada la representación de la misma dirigida al pueblo; 4) la apreciación del “realismo” con el que José López Portillo y Rojas construye la vida rural nacional; 5) su reconocimiento de la crónica y poesía de Manuel Gutiérrez Nájera al mismo tiempo que su lamento por la importación “de elementos ajenos que marchitaron la frescura y debilitaron el colorido del cuento mexicano”; 6) su queja sobre Amado Nervo por su lejanía de la realidad mexicana; 7) la estima por los cuentistas Carlos Díaz Dufoo, Heriberto Frías, Francisco M. de Olaguíbel y Rubel M. Campos, ya que “contra el tumbo extranjerizante, mantienen en alto el género mexicanísimo del cuento” (2006: 424-437), entre otros juicios. Rojas González busca y exalta, así, lo “mexicano”

relacionándolo con aspectos de la vida rural y elementos populares en contraposición a elementos "extranjeros".

El autor discurre entre los orígenes del cuento, su llegada a América, su transformación a través del contacto con las culturas indígenas, sus influencias y características durante el siglo xix y principios del xx, el papel de la Revolución Mexicana en él y el esperado arribo a la "verdadera literatura mexicana" gracias a ésta:

Es que México se ha encontrado a sí mismo, y este autohallazgo afirma toda nuestra estructura como pueblo. El escritor, naturalmente, no puede quedar al margen de este fenómeno y es así como lo vemos capacitarse para el trato de temas ajenos, de situaciones universales y para el conocimiento y examen de teorías y escuelas, sin riesgo de peligroso relajamiento o de vergonzosas contaminaciones, porque, para orgullo de nuestras letras, se está plasmando el definitivo estilo mexicano (2006: 439).

El autor entiende su propia producción literaria en este marco nacionalista, mismo que se inscribe en el contexto en plena efervescencia del indigenismo institucional: en 1940 se había celebrado el Congreso de Pátzcuaro y en 1948 se había creado el Instituto Nacional Indigenista, ambos teniendo como uno de sus principales objetivos la "inclusión" de los pueblos indígenas a la vida nacional. No resulta fortuito, entonces, que la obra literaria de Rojas González se encuentre en estrecha relación con el tema identitario.

Joseph Sommers identifica cinco "tipos concretos de materia preexistente" utilizados como puntos de partida en la obra de Rojas González: la observación directa, sus estudios antropológicos, la intertextualidad, la concepción de la historia mexicana y su propia literatura (1963: 300-305). En realidad, esta categorización podría simplificarse a sus preocupaciones antropológicas y a la reconstrucción del ambiente revolucionario en sus cuentos, partiendo de que

las demás categorías son comunes a todas las obras literarias y no muestran alguna especificidad sobre la producción del autor.

Sommers señala la influencia de los estudios antropológicos de Rojas González en las dos narraciones que analizamos. Para él, esta influencia puede observarse gracias a dos estudios etnográficos, realizados por el mismo Rojas González, temáticamente relacionados con los dos cuentos: “Totemismo y nahualismo” y “El Jiculí ba-ba o estudio etnográfico del peyote” (1963: 302-303); ambos estudios han sido rescatados por Andrés Fábregas Puig en una compilación titulada *Ensayos etnográficos* y publicada por CIESAS en 1998.

En un tenor similar al de Sommers, Fábregas Puig señala la importancia de los trabajos antropológicos del autor de *El diosero* para el entendimiento de su obra literaria (1998: 15), suponiendo relaciones armónicas o no problemáticas entre su literatura y su trabajo como antropólogo; asimismo, puntea algunas correspondencias entre lo político, lo literario y lo antropológico en la producción del autor:

El trasfondo de la obra antropológica o literaria de Francisco Rojas González es el México en transformación que le tocó vivir. La energía y entusiasmo por la investigación, su preocupación por el destino del indio, el cuidado que puso a su escritura, serían incomprensibles sin ese país en movimiento. Aún los estertores del Porfiriato formaron parte de su niñez y lo transmite tanto en sus primeros cuentos como en la actitud hacia los indios y su visión de la antropología como un instrumento de redención de los pobres entre los pobres. Esta convicción de Rojas González era la del indigenismo cardenista, parámetro ideológico de su quehacer como antropólogo y escritor (1998: 16).

Por nuestra parte, detectamos que las implicaciones antropológicas de sus textos literarios no son siempre uniformes entre sí, como

puede observarse en *El diosero*. Aunque por un lado el libro muestra una postura positiva acerca del proyecto modernizador mexicano, por el otro discute con la antropología indigenista a través de un conflicto con los postulados de la institución al cuestionar la labor del antropólogo y su misma capacidad de conocer a sus sujetos de interés. En los cuentos hay una constante recreación del contacto cultural indígena y mestizo a través del desconcierto que crea dicho contacto desde esta última posición a la que pertenece Rojas González. Como resultado, se presenta el mundo indígena a través de (la recreación estilística de) su lógica que no siempre es comprendida o valorada de manera uniforme en el contacto cultural. Para observar esta complejidad de la recreación del tema indígena se analizan dos cuentos que funcionan como puntos divergentes.

"La tona" e "Hículi Hualula" como dos visiones antitéticas sobre lo indígena

El diosero (1952), de Francisco Rojas González, es una de las obras clave para entender la literatura indigenista así como la producción posterior influenciada por ella. Esta colección de cuentos póstuma no ha recibido una importante atención de la crítica a pesar de su buen recibimiento a partir de su publicación (Tarica, 2002: 100). El libro está conformado por 13 cuentos enfocados en distintas culturas indígenas y en diversas recreaciones del contacto cultural con el mundo mestizo, este último representado algunas veces por antropólogos. Por cuestiones de espacio no es posible, en este trabajo, estudiar la totalidad de los cuentos, pero señalamos que el desconcierto recreado a través del contacto cultural tiene distintos matices para las distintas voces narrativas: empatía, paternalismo o la misma incapacidad de conocer el mundo indígena por parte de los mestizos.

A diferencia de *Juan Pérez Jolote*, publicado tres años antes, *El diosero* no pretende ser un informe etnográfico para el campo antropológico, sino la recreación de cuestiones etnográficas llevadas a cabo desde parámetros literarios. Bajo este marco, los cuentos de *El diosero* podrían clasificarse bajo el concepto “etnografía ficcionalizada” propuesto por Martin Lienhard, puesto que en todos ellos se crea una mirada ajena al mundo indígena que intenta reconstruirlo y plasmarlo; se narra, pues, lo que el “etnógrafo” ha observado o “lo que hubiera podido observarse” (2003: 265). Habría que añadir que lo observado por el etnógrafo está condicionado por el horizonte de la antropología mexicana del momento, como se desarrolla a continuación.

“La tona”, el cuento con el que comienza *El diosero*, narra las vicisitudes del parto de Crisanta, una joven zoque. Simón, su marido, la encuentra rodando en la arena y convulsionándose. Crisanta había tratado de llevar a cabo su proceso de parto en los márgenes del río:

Cuando estuvo en las márgenes, desató el mecapan anudado a su frente y con apremios depositó en el suelo el fardo de leña; luego, como lo hacen todas las zoques, todas:

La abuela,
La madre,
La hermana,
La amiga,
La enemiga,

Remangó hasta arriba de la cintura su faldita andrajosa, para sentarse en cuclillas, con las piernas abiertas y las manos crispadas sobre las rodillas amoratadas y ásperas (2006: 242).

Simón la lleva a su casa después de encontrarla y Altagracia, la partera, intenta llevar a término el parto. Tras algunas complicaciones, Altagracia manda a Simón a comprar chile seco para ponerlo a

coser y poder inducir el parto de Crisanta. En el camino, un amigo le recomienda que en vez del chile seco vaya por el doctor, quien se encuentra en el campamento de los ingenieros. Simón objeta que no tiene con qué pagarle, a lo que el amigo le responde: "Si le dices lo pobres que somos, él entenderá..." (2006: 245). Simón encuentra al médico, éste acepta ayudar a Crisanta y de inmediato parte en bicicleta. Cuando Simón regresa a su casa, el doctor ya había logrado que Crisanta diera a luz. El resto del relato ha sido considerado lo más icónico de éste: Simón esparce cenizas alrededor de su hogar para saber quién será la "tona" del niño: "él llevará el nombre del pájaro o la bestia que primero haya venido a saludarlo; coyote o tejón, chuparrosa, libre o mirlo, asegún..." (2006: 247). El doctor, elegido como el compadre, vuelve para el día del bautizo; cuando pregunta qué nombre le pusieron al niño, Simón contesta que "Damián Becicleta": "Damián, porque así dice el calendario de la iglesia... y Becicleta, porque ésta es su tona, así me lo dijo la ceniza..." (2006: 248).

Este cuento puede leerse a través de las dicotomías "civilización" contra "naturaleza"/"barbarie" con las implicaciones histórico-políticas a las que remiten: la condición de alteridad de América Latina respecto a Occidente y los "procesos civilizatorios" que provienen de este último, mismos que colocan al subcontinente en una "situación de subordinación política" (Urdapilleta Muñoz/Núñez Villavicencio, 2014: 52). Si el cuento se desarrolla en un contexto mexicano donde los mestizos se encuentran más apegados a las técnicas occidentales, desde una perspectiva decolonial esta narración puede interpretarse como la incapacidad por entender las técnicas indígenas; a su vez, se devela la propia línea neopositivista del autor y el proyecto de modernización al que se adhiere.

Crisanta es descrita a través de la isotopía de la animalidad: "reanudaba el camino con ímpetus de bestia" (2006: 241); "y allá fue, arrastrándose como coyota" (2006: 242); "A poco Crisanta era

un títere que pateaba y se retorció pendiente de la coyunda” (2006: 244). Destaca, a su vez, la dicotomía entre Altagracia, la partera, y el doctor como dos polos opuestos. Desde el credo al revés que rezaba Altagracia –“empezando por el amén para concluir en el.... Padre, Dios en creo” (2006: 243)– hasta los métodos tradicionales para lograr que Crisanta pariera, la curandera es la representación del saber indígena. En cambio, el doctor, quien logra llevar a término el parto, representa la civilización occidental a través del saber no problematizado ni problemático de su profesión. Resulta significativo que el cuento presente al doctor como el que salva la situación y no a la partera.

A su vez, el triunfo de la perspectiva occidental se muestra a través del nombre del niño: primero, se elige nombrarlo según el calendario de la iglesia católica y, segundo, la tona ha revelado que debe llamarse “Becicleta”; es decir, la cosmovisión indígena se ha supeditado a occidente, metonímicamente, a través de su tradición religiosa (representando la cosmovisión del hombre blanco) y a través vehículo del doctor (representando las herramientas occidentales). Así, el triunfo del saber occidental no sólo se presenta gracias a la ayuda eficaz del médico, sino también por medio del bautizo simbólico del niño doblemente significativo. Nominalmente, no queda rastro de herencia indígena.

Bajo el marco de la antropología del Estado, esta historia puede considerarse como el triunfo del saber occidental sobre el saber indígena. Hay una necesidad, pues, por “modernizar” las técnicas indígenas relativas a la medicina. El simbolismo del mestizaje que sugiere Sommers al final del cuento (1963: 303) se produce en un ambiente político donde no hay horizontalidad entre dos culturas (es decir, no se trataría de un proceso armónico ni neutral), sino todo un proyecto de aculturación en el cual las culturas indígenas cargan con una historia de explotación y violencia.

Cabe destacar la descripción del parto de Crisanta como representativa de todas las mujeres zoques; al configurarlo como tal, la narración muestra una lógica cultural que encasilla a sus actores como uniformes y estáticos. De esta manera, se muestra una descripción cultural que traspasa las generaciones y por lo tanto es fácilmente observable y sujeta a generalizaciones. Si es capaz de uniformizar comportamientos es porque esta descripción no resulta problemática para el observador: son patrones culturales que se repiten y, por ende, son datos fácilmente verificables.

Esta representación del indígena merece ser comparada con la de *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil* (1948), de Ricardo Pozas. Aunque la crítica se ha empeñado en demostrar que Pérez Jolote no es un hombre representativo de su cultura (ver, por ejemplo, "El subalterno excepcional: testimonio latinoamericano y representación", de Nathaniel Gardner),¹ existe una instrucción metapoética que intenta mostrarlo como un hombre representativo de los chamulas. Al igual que en el texto de Pozas, en "La tona" se crean prototipos del indígena que suponen uniformidad entre los mismos. Este afán podría atribuirse a las mismas generalidades que intenta descubrir o develar la antropología para caracterizar patrones culturales y, por tanto, a la capacidad antropológica por el conocimiento del Otro. Si bien "La tona" no pretende ser un informe etnográfico, el autor actúa desde los parámetros de la etnografía ficcionalizada anteriormente mencionada, además de inscribirse en el contexto político esbozado en el apartado previo.

¹ Gardner expone que las vivencias de Pérez Jolote que en su juventud lo obligaron huir de su casa, el periodo que luchó en la Revolución y los cargos que desempeñó de vuelta en su comunidad como mayor, alférez, mayordomo y profesor de español, demuestran que "la vida de Juan Pérez Jolote (bastante entretenedora, si no fascinante) es cualquier cosa menos típica y [...] que los comentarios introductorios de Pozas que afirman que el protagonista era un miembro típico de la población chamula son totalmente inexactos" (2015: 309).

El relato no ofrece mundos en conflicto por relaciones de poder y subordinación (el doctor, por ejemplo, accede rápidamente a ayudar a Crisanta a pesar de que no tienen con qué pagarle), sino la comunicación entre dos culturas disímiles donde una de ellas soluciona el conflicto y, por tanto, se posiciona en un nivel superior al menos en cuestión de técnicas. Al igual que en *Juan Pérez Jolote*, en “La tona” no se enmarca la cultura zoque en una posición conflictiva respecto a la cultura nacional. Al contrario, la aceptación del médico a pesar de la falta de dinero de Simón configura a la cultura mestiza de manera empática en su relación con los zoques. De esta manera el relato se inscribe en el marco de la antropología culturalista norteamericana adoptada por el Estado Mexicano, enfoque que consideraba el “atraso” de las comunidades indígenas como producto de sus propias costumbres y no de la subordinación de las mismas comunidades por la cultura mestiza (Korsbaek/Sámano-Rentería, 2007: 207).²

Si “La tona” es un cuento no problemático para la antropología mexicana de su tiempo en el sentido de que no cuestiona ni trastoca el saber occidental (horizonte epistémico del saber antropológico), de manera contraria se presenta “Hículi Hualula”; en esta narración, un antropólogo relata un incidente ocasionado a partir

² No se ha insistido suficiente en el carácter racista de algunos postulados o preconcepciones de la tradición antropológica posrevolucionaria. Si bien los antropólogos tuvieron la labor social de mejorar las condiciones de las comunidades indígenas, en muchos de sus estudios y discursos prevalecieron ideas de las culturas nativas como inferiores a las mestizas; tal es el caso, por ejemplo, de algunos textos del padre de la antropología mexicana, Manuel Gamio. En “Consideraciones sobre el problema indígena en América”, Gamio señala las características de las culturas indígenas (y no propiamente las biológicas, aunque su discurso resulta ambiguo en algunas afirmaciones) como impedimentos para la mejora social (94-95). Beatriz Urías Horcasitas en *Historias secretas del racismo (1920-1950)* ha estudiado los planes gubernamentales de eugenesia social en el periodo posrevolucionario (Urías Horcasitas, 2007).

de su trabajo de campo en un pueblo huichol. El cuento se desarrolla a partir de la curiosidad del antropólogo tras haber escuchado las palabras "Hículi Hualula", pronunciadas descuidadamente por el patriarca. El antropólogo le pregunta por el significado y el patriarca le advierte que no debe averiguar por su propio bien. Después de consultar a varios nativos sobre la frase y tras toparse con la negativa de todos ellos, el antropólogo se encuentra con Mateo San Juan, el maestro rural del pueblo. Su descripción resulta significativa:

[...] un buen chico, huichol de pura raza. A las primeras palabras cruzadas con él, se describía su inteligencia; pronto también se percataba uno del anhelo del joven por mejorar la condición económica y cultural de los suyos. Mateo tenía especial interés en informar a los extraños que había vivido y estudiado en México, en la Casa del Estudiante Indígena, allá en la época de Calles (2006: 265-266).

Mateo San Juan se rehúsa, primero, a darle información sobre el "Tío", pero en un encuentro posterior accede a explicarle con cierto recelo:

—No creo, Mateo San Juan, que todo un maestro rural sienta pavor supersticioso, tal y como lo experimentan el común de los indígenas.

—Del *Tío* no tengo temores, sino de sus "sobrinos". Pero, repito, no quiero ser ruin; la humanidad debe ser favorecida con las virtudes del *Tío*... (2006: 268).

Después de algunas explicaciones de Mateo San Juan, el antropólogo le pregunta si no se refiere a otra cosa que el peyote. Mateo le responde que el peyote es conocido por "ustedes" desde hace tiempo, pero el "Tío" es otra cosa. El antropólogo le pide una muestra para análisis en laboratorio y Mateo se la otorga. Poco

tiempo después, Mateo es encontrado en su casa golpeado, con la cara desfigurada; él piensa que no fue el “Tío”, sino sus “sobrinos”. El antropólogo había enviado la muestra por correo al Instituto de Biología pero, al regresar a México e ir al Instituto, la muestra se pierde. Decepcionado, le escribe a Mateo San Juan sin obtener respuesta de él, sino del cura del pueblo, informándole que Mateo había marchado a Estados Unidos a trabajar como peón y que él no podría enviarle lo requerido para no causar molestias entre la población.

El final del relato se desarrolla después de que el antropólogo narra el día que descubrió al “Tío” dirigiendo el tráfico:

La tarde en que lo descubrí dirigiendo el tránsito de vehículos en los cruceros de las avenidas Juárez y San Juan de Letrán, estaba magnífico: el rostro pétreo inconvencible, aliñado con un bezote de turquesa, la testa tocada con un penacho de plumas de guacamayo, los pies con sandalias de oro y su índice horrible, hecho de carne verde de nopal y armado con una uña de púa de maguey, me señalaba, al tiempo que por la boca escurrían espantosas imprecaciones en huichol...

Alguien me ha dicho que quien me condujo a la Cruz Roja había escuchado de mí estas palabras:

“El Tío... fue el Tío, que no perdona”, al mismo tiempo que mis ojos vagaban imbecilmente... Que entonces mi voluntad era nula y mi pulso alterado...

El médico recetó bromurados, reposo y baños tibios...” (2006: 271-272).

Al igual que en “La Tona”, en este cuento se describen dos culturas que se interconectan a través de algunos de sus actores. En contraste, la dicotomía planteada que ya no es “naturaleza”/“barbarie” y “civilización” sino “mundo indígena” y “mundo mestizo” es valorada jerárquicamente de manera distinta: ya no es el mundo del mestizo el que se posiciona por encima del indígena sino al revés,

siendo este último imposible de captar por el primero. El antropólogo es incapaz de entender al "Tío": el análisis por parte del Instituto de Biología se ve ofuscado y termina por encontrarse a Hículi Hualula de manera personificada.

Encontramos un personaje médico en la narración al igual que en "La Tona"; a diferencia del cuento inicial de *El diosero*, donde resulta el héroe de la historia, en "Hículi Hualula" sólo acierta a recetar medicina insustancial. El saber occidental, representado por el médico en este relato, no se valora como el saber verdadero o necesario, sino como un tipo de conocimiento incapaz de entender otras lógicas y visiones de mundo. Además, si bien el médico no entendió la visión del antropólogo, de cualquier manera se atreve a prescribir remedios; es decir, el saber occidental dictamina incluso sobre lo que no comprende.

Igualmente resulta significativa la caracterización del maestro rural en una intersección entre las dos culturas ("huichol pura raza" pero educado en la ciudad de México gracias a las políticas indigenistas de Calles) que intenta llevar la traducción de una a la otra. La traducción no solamente no se lleva a cabo, sino que Mateo San Juan obtiene un castigo y se ve obligado a huir; es decir, es imposible el desciframiento cultural del Otro a pesar de que ese mismo Otro participe. El relato puede leerse, por tanto, como una alegoría del fracaso de la traducción cultural que intenta el antropólogo.

Dentro de la dicotomía planteada por el cuento, también sobresale la falta de respeto de la curiosidad antropológica sobre la autoridad indígena. A pesar de la negación del patriarca por explicar las palabras al mestizo y a pesar de las negativas de los nativos por traducirlas, el antropólogo insiste en averiguar su significado. A su vez, el reduccionismo del antropólogo al identificar el "Tío" con el peyote se configura dentro de esta dualidad de mundos donde es imposible la traducción.

Este cuento entra en conflicto con la antropología institucional al no haber una correspondencia entre su horizonte epistémico con el del culturalismo norteamericano. Mientras el culturalismo pretendía comprender los hábitos de los pueblos nativos al mismo tiempo que los identificaba como las causas de sus condiciones sociales ínfimas, en “Hículi Hualula” se recrea la incapacidad del antropólogo por comprender lo que escape a su lógica occidental.

“Hículi Hualula” cuestiona la figura del antropólogo como autoridad mucho antes que la disciplina antropológica lo expusiera explícitamente en 1982 con el trabajo de James Clifford “Sobre la autoridad etnográfica”. Como el mismo Clifford señala, la problematización de la “autoridad etnográfica” apareció en occidente después de 1950, época ligada a la caída del poder colonial y a los ecos que ocasionaría en las teorías de la cultura de los años 60 y 70 del siglo xx (1995: 40). El contexto mexicano, disímil a las potencias desde donde se teorizó la antropología hegemónica de los años 80, le dio a Rojas González la posibilidad de adelantarse, literariamente, al debate explícito sobre el conocimiento que adquiere el antropólogo del Otro.

A través del análisis de estos dos cuentos es posible evidenciar la divergencia de perspectivas sobre las culturas indígenas. No se trata de un libro de cuentos con un mismo horizonte respecto a la construcción del papel de la antropología, sino que existen visiones encontradas al respecto. Mientras que “La Tona” construye el mundo indígena según características similares a las del culturalismo norteamericano y, por tanto, está implicada la superioridad del saber occidental sobre el indígena, “Hículi Hualula” problematiza el mismo conocimiento antropológico al declarar su incapacidad para el entendimiento del Otro incluso por medio de su cooperación; una cooperación que resulta traidora para la comunidad indígena y, en consecuencia, merecedora de castigo y asilamiento.

"La tona" se encuentra más cercana a la narrativa indigenista anterior dada la situación paternalista del cuento (la relación armónica y benévola del médico respecto a Crisanta), aunque hay un intento por entender el mundo indígena a través del cuestionamiento del médico por la costumbre de la tona. En cambio, en "Hículi Hualula" se subvierte la capacidad antropológica de adentrarse al conocimiento indígena en términos occidentales, por lo que la misma disciplina se configura más allá del dilema de Fray Ramón Pané según lo entiende González Echevarría cuando se pregunta si realmente podemos conocer al Otro "sin adulterar o violentar su cultura" (2011: 206): no sólo se trata de que el saber occidental "adultere" las lógicas de las culturas indígenas o las convierta en ficción, sino de la misma incapacidad de éste de comprenderlas.

Esta visión disímil de las culturas nativas en las narraciones de *El diosero* posibilita, además, la configuración de un nuevo entendimiento no monolítico sobre las mismas. La recreación del saber occidental en *El diosero* no se muestra uniforme ni coherente consigo misma, como lo exigiría la reflexión antropológica del momento a través de la sistematización y categorización que supuso. La representación, que podemos tildar de realista, se lleva a cabo por medio de la divergencia entre las posturas ambivalentes sobre lo indígena y no a través de una narración global totalizadora que no se diferenciaría del discurso antropológico institucional.

"Hículi Hualula" como prefacio de la literatura indigenista

Las dos posturas sobre lo indígena en los dos cuentos analizados pueden relacionarse con la literatura indigenista producida en el país anterior al denominado "Ciclo de Chiapas" y la que surge a partir del mismo. Mientras que en "La tona" la perspectiva privi-

legiada es la del mestizo y es su lógica la que triunfa sobre el conocimiento indígena, en “Hículi Hualula” existe el reconocimiento de la falta de la “conciencia cultural”, conciencia que Sommers (1964: 259) identifica como propia de las ocho obras representativas del Ciclo: *Juan Pérez Jolote* (1948),³ *El callado dolor de los Tzotziles* (1949), *Los hombres verdaderos* (1959), *Benzulul* (1959), *La culebra tapó el río* (1962), *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962). Así, “La tona” e “Hículi Hualula” representarían, en términos panorámicos, un antes y después del enfoque epistémico sobre las culturas originarias en la literatura mexicana indigenista.

Las características del indigenismo como proyecto literario y como proyecto antropológico y político en México han sido distintas a las del resto de los países latinoamericanos; esto ha influido en el interés por y en los modos de representación del indígena. Según Julio Rodríguez-Luis, el indigenismo en el México posrevolucionario tuvo la tarea paradójica no sólo de señalar la explotación del indígena:

[...] sino que además deberá desenmascarar su pretensión de haberlo liberado, evitando la coerción del vasto aparato cultural del estado de un solo partido, donde el intelectual suele depender

³ Aunque Sommers agrega *Juan Pérez Jolote* a este conglomerado de obras y, efectivamente, la institución literaria la adopta como propia al publicarla como novela indigenista en la colección de *Letras mexicanas* en 1952 (Medina Hernández, 2007: 37), la obra de Ricardo Pozas nace dentro del seno antropológico y contiene la instrucción de leerse como una monografía de la cultura chamula. Es decir, hay un pacto de “no-ficción” que no existe en los cuentos de *El diosero*. Este hecho no fue problematizado por Sommers y no ha sido revisitado a través de las teorías contemporáneas de la ficción y de los discursos culturales. Por otro lado, aunque en *Juan Pérez Jolote* no difiere de todo con la antropología del Estado, como se mencionó anteriormente, esta narración resulta significativa en cuanto presenta, por vez primera en el siglo xx, un testimonio (que simula ser propio) de un indígena.

para su supervivencia del gobierno, para el que trabaja en una o varias dependencias (1990: 48).

En realidad, sería difícil (mas no imposible) distinguir entre las posiciones políticas que los intelectuales asumieron por afinidades con el proyecto modernizador de una estrategia por evitar la sanción del Estado, aunque indiscutiblemente el aparato estatal aplicaba fuertemente la censura como lo demostró el polémico caso en 1964 de *Los hijos de Sánchez*, del antropólogo Oscar Lewis. En el caso de Francisco Rojas González, las posturas explícitas sobre la mexicanidad que mostró en su artículo esbozado en el primer apartado nos inducen a plantear la línea de conformidad y contribución del autor con el nacionalismo y proyecto modernizador de la época.

Por otro lado y aparentemente de manera contradictoria, ¿qué sucede con "Hículi Hualula", un cuento donde se problematiza el conocimiento que el mestizo tiene del indígena y su misma capacidad por aprehenderlo? ¿Se trata de una postura posibilitada por la obra artística y su necesidad de dramatismo, así como de la problematización de las verdades oficiales que logran los discursos literarios?⁴ Este cuento constituye un punto divergente de la línea a la que explícitamente se adhiere el autor así como de la antropología y la política de la época, logrando desestabilizar las posturas institucionales sobre el proyecto modernizador mexicano.

A su vez, este cuento sienta un precedente para la narrativa donde también se cuestiona y se denuncia la jerarquía social superior del mestizo (en las obras del Ciclo de Chiapas) y la superioridad

⁴ Al respecto, Roberto González Echevarría propone que la novela "forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder. La concepción misma de novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad, relato que generalmente aparece como una especie de subargumento en muchas novelas" (2011: 38).

del conocimiento occidental, como sucede con las obras híbridas *Los hongos alucinantes* (1964), de Fernando Benítez, *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos* (1976), de Álvaro Estrada e, incluso, con la famosa obra de Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan, una forma de conocimiento yaqui* (1968), que aunque no fue producida dentro del marco de la élite cultural mexicana, tuvo gran repercusión en la misma.

Valdría la pena señalar que en esta línea de cuestionamientos sobre la superioridad del conocimiento occidental y de los proyectos modernizadores, a partir de la década de los sesenta surge un pensamiento latinoamericano multidisciplinario que sigue en proceso y que pone en duda los proyectos heredados de la tradición ilustrada, blanca, europea, capitalista, masculina y heterosexual con autores como Enrique Dussel, Guillermo Bonfil Batalla, Gloria Anzaldúa, Silvia Rivera Cusicanqui, Walter Mignolo, Breny Mendoza, por mencionar algunos.

En el conglomerado de los discursos que no se producen en el vacío sino en estructuras culturales específicas, “Hículi Hualula” se presenta como un antecedente directo del cuestionamiento de la epistemología occidental y de los proyectos derivados de la misma. En esta narración se muestra la capacidad artística para subvertir y cuestionar los proyectos ideológicos de la época, incluso a los que el mismo autor se pudiera adherir explícitamente.

Bibliografía

- Clifford, James, 1995, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Carlos Reynoso (trad.), Editorial Gedisa, Barcelona.
- Fábregas Puig, Andrés, 1998, “Introducción”, en *Ensayos indigenistas*, El Colegio de Jalisco/ CIESAS-México, Ciudad de México, pp. 9-17.

- Gamio, Manuel, 1986, "Consideraciones sobre el problema indígena en América", en *Antropología e indigenismo*, Instituto Nacional Indigenista, Ciudad de México, pp. 93-104.
- Gardner, Nathaniel, 2015, "El subalterno excepcional: testimonio latinoamericano y representación", en *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 6, Valencia, pp. 305-322.
- González Echevarría, Roberto, 2011, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Korsbaek, Leif y Miguel Ángel Sámano-Rentería, 2007, "El indigenismo en México, antecedentes y actualidad", en *Ra Ximhai: Revista Científica de Sociedad, Cultura y Desarrollo Sostenible*, vol. 1, núm. 3, Sinaloa, pp. 195-224.
- Lienhard, Martin, 2003, *La voz y su huella*, Ediciones Casa Juan Pablos, UNICACH (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), Ciudad de México.
- Medina Hernández, Andrés, 2007, "La línea difusa: etnografía y literatura en la antropología mexicana", en *Entre yoris y guarijíos. Crónicas sobre el quehacer antropológico*, UNAM, Instituto de investigaciones antropológicas, Ciudad de México, pp. 23-51.
- Rodríguez-Luis, Julio, 1990, "El indigenismo como proyecto literario: revaloración y nuevas perspectivas", en *Hispanoamérica*, núm. 55, Estados Unidos, pp. 41-50.
- Rojas González, Francisco, 2006, *El diosero y todos los cuentos*, FCE, Ciudad de México, 440 p.
- _____, 2006, "Por la ruta del cuento mexicano", en *El diosero y todos los cuentos*, FCE, Ciudad de México, pp. 423-440.
- Sommers, Joseph, 1963, "La génesis literaria en Francisco Rojas González", en *Revista Iberoamericana*, vol. 29, núm. 56, Pittsburgh, pp. 299-309.

_____, 1964, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 133, núm. 2, Ciudad de México, pp. 246-261.

Tarica, Estelle, 2002, “In the land of broken jugs: Francisco Rojas González and mexican indigenismo at mid twentieth century”, en *Latin American Literary Review*, vol. 30, núm. 59, Estados Unidos, pp. 100-121.

Urías Horcasitas, Beatriz, 2007, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, Tusquets Editores, Ciudad de México.

Urdapilleta Muñoz, Marco y Herminio Núñez Villavicencio, 2014, “Civilización y barbarie. Ideas acerca de la identidad latinoamericana”, en *La Colmena*, núm. 82, Toluca, pp. 31-40.

Mariano Azuela y José Clemente Orozco en diálogo: apuntes sobre las ilustraciones de la primera edición en inglés de *Los de abajo*

Mariano Azuela and José Clemente Orozco in dialogue: notes on the illustrations of the first English edition of *Los de abajo*

Daniel Avechuco Cabrera
Universidad de Sonora, México

Resumen: En 1929 se publicó en Estados Unidos *Los de abajo*, de Mariano Azuela, con ilustraciones de José Clemente Orozco. El pintor mexicano había llegado en 1927 a la Gran Manzana, desde donde le daba a conocer al público estadounidense los desastres revolucionarios a través de una colección de dibujos, grabados y acuarelas, más tarde intitulada *México en Revolución*. Dado que parecen derivar artísticamente de esa colección, los dibujos con que Orozco ilustra la novela de Azuela no son una mera réplica gráfica de los contenidos del texto, sino que constituyen una visión particular de la lucha armada. El presente trabajo pretende explicar cómo se relacionan las dos visiones artísticas sobre la Revolución que confluyen en la primera edición en inglés de *Los de abajo*.

Palabras clave: Revolución Mexicana, ilustración, novela, *Los de abajo*, violencia.

Abstract: In 1929 *Los de abajo*, by Mariano Azuela, was published in the United States, with illustrations of José Clemente Orozco. The Mexican painter had arrived in 1927 to the Big Apple, from where he made

known to the American public the revolutionary disasters through a collection of drawings, engravings and watercolors, later entitled *Mexico in Revolution*. Since they seem to derive artistically from that collection, the drawings with which Orozco illustrates Azuela's novel are not a mere graphic replica of the contents of the text, but constitute a particular vision of the armed struggle. The present paper tries to explain how they relate the two artistic visions about the Revolution that converge in the first English edition of *Los de abajo*.

Keywords: Mexican Revolution, Illustration, Novel, *Los de abajo*, Violence.

Recibido: 1 marzo de 2018

Aceptado: 23 de julio de 2018

I. Introducción

El análisis de un texto literario ilustrado nos enfrenta a una serie de problemas de carácter semiótico, metodológico e incluso epistemológico. De entrada, cabe considerar la imagen como paratexto, es decir, un elemento auxiliar que contribuye a la comprensión del texto (Alvarado) y a la posible expansión de su sentido (Genette, 2001: 13). Desde esta perspectiva, las ilustraciones deben tratarse como signos dependientes de y condicionados por el marco literario en que se hallan insertas. No obstante, a diferencia de otros paratextos, como las dedicatorias y los epígrafes, la imagen implica la inclusión de una visión y una sensibilidad distintas a las del autor del texto, aun cuando el ilustrador pretenda limitarse a representar gráficamente determinados pasajes de la obra. Esto, claro, torna todavía más compleja la relación letra-imagen.

En la primera edición en inglés de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, publicada en 1929 en Nueva York con ilustraciones de José Clemente Orozco, el tema de la visión y sensibilidad dobles está tanto más acentuado cuanto que la del pintor es una presencia de mucho carácter, reactio, con frecuencia, a seguir las directrices de la

palabra. Además, debe tenerse en cuenta que las dos visiones autorales que dialogan en la primera edición en inglés de *Los de abajo* se encuentran determinadas por coordenadas espaciotemporales distintas: Azuela escribió la novela durante la Revolución –si bien ya en su fase final– y pensando en el lector mexicano,¹ mientras que las ilustraciones fueron creadas para el mercado estadounidense y cuando el Estado mexicano derivado del proceso revolucionario empezaba a colocar sus cimientos. Finalmente, no puede dejar de apuntarse que, aunque el escritor e ilustrador compartieran sensibilidad y visión y crearan a partir de condiciones espaciotemporales idénticas, los sistemas semióticos en cuestión, el icónico y el verbal, proponen necesariamente formas diferentes de representar y descodificar la realidad.

Dicho lo anterior, con este trabajo me propongo no tanto ahondar en la compleja relación entre las manifestaciones signíicas de dos sistemas semióticos distintos que coinciden en la primera edición en inglés de *Los de abajo*, sino aproximarme a los modos en que los discursos icónico y verbal visualizan el rostro más caótico de la guerra; soy consciente de las limitaciones de este objetivo, pero debe entenderse como una primera aproximación al problema. Así, me interesa señalar en qué medida las ilustraciones se subordinan a las palabras y en qué medida desoyen sus directrices. Si bien centraré mis explicaciones de las divergencias en la respectiva visión social y política de Mariano Azuela y José Clemente Orozco, cuando lo estime conveniente incluiré reflexiones tanto de índole semiótica como relativas a las condiciones de producción, pues evidentemente estos factores son parte fundamental del objeto de estudio.

¹ Aunque la versión que tradujo Enrique Munguía es la de 1920, que posee diferencias sustanciales con respecto a la primera edición, de 1915.

II. Orozco lleva la Revolución a Manhattan

En noviembre de 1927, José Clemente Orozco sale de México rumbo a Nueva York, obligado por las necesidades económicas y un clima político hostil que llegó a complicarle mucho su labor artística. Ahí se encuentra con Alma Marie Prescott Sullivan Reed, la periodista californiana mejor conocida como Alma Reed, quien había estado en México como corresponsal del *New York Times* y quien desde entonces fungirá de puente entre el pintor mexicano y algunos círculos intelectuales de Manhattan.

En México, Orozco había empezado a dibujar escenas de la Revolución, actividad que continuó en la Gran Manzana.² La serie, inicialmente titulada *Horrores de la Revolución*,³ no tuvo la mejor

² Para ahondar en el origen de los dibujos, véase el capítulo II de *Muralism Without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States*, de Anna Indyk-López, trabajo consignado en la bibliografía.

³ El título evoca, claramente, los *Desastres de la guerra*, la serie de grabados de Goya. A pesar de que Orozco era un admirador confeso del pintor español, siempre le incordiaba que lo compararan con él. Al parecer fue José Juan Tablada el primero en señalar las similitudes: “[Orozco] merece ser llamado el Goya mexicano [...] por su humor amargo, su vena caprichosa, y el inquietante y casi torturante aspecto del que se vale para poner de manifiesto los esenciales de la sombría humanidad que pinta” (Tablada, 1981: 33). Cardoza y Aragón pronto se sumó a la comparación: “Fue un excepcional creador de monstruos como Bosco, Brueghel el Viejo, Goya y algunos de los grandes poetas románticos” (Cardoza, 1959: 99). Alma Reed va más lejos, pues asevera que en lo concerniente a la revelación de la barbarie de la guerra, el muralista mexicano es más profundo que el artista español: “Ni siquiera Goya en sus Horrores de la guerra ha descrito el salvajismo bélico con más espantosa sinceridad. Y ninguna obra de arte ha precisado nunca con más honradez la culpabilidad de permitir que tales escenas de carnicería se repitan constantemente en la historia, como los dibujos de Orozco” (Reed, 1955: 44). A Ignacio de la Peña, la equiparación le sirvió para fundamentar su muy discutible interpretación psicoanalista: “Orozco, como Goya, no ama a la Humanidad, sino que la desprecia. De su acervo hostil, misantrópico, amargado, brotan esas criaturas monstruosamente anties-

de las acogidas entre los especialistas y los dueños de las galerías: los dibujos fueron tildados de heréticos e incluso hubo quien les negó el estatus de arte por considerarlas, más bien, caricaturas políticas (Indych, 2001: 160). La exhibición que más tarde organizó Alma Reed en la galería de Marie Sterner, con el nombre menos agresivo de *México en revolución*, obtuvo resultados similares: “Fue obvio —dice Alma Reed—, por la recepción que abrió la exhibición de Marie Sterner en la tarde del 10 de octubre, que el elegante Manhattan no tenía interés todavía en la tragedia mexicana” (Reed, 1955: 83). Ante el patente fracaso, José Clemente Orozco seleccionó algunos dibujos y los convirtió en litografías con leves pero significativos ajustes, los cuales hicieron la diferencia:

The real “horrors” —those drawings graphically depicting violence, bodily injury, and blood— were virtually repressed. In effect, what happened to the series by the shift in title, the isolation of individual drawings from the entirety of the series, and the choices made to promote certain images through lithography, is that it became another way of representing “lo mexicano”. Stereotypical subject matter —peasants, maguey plants, *soldaderas*— were emphasized, but the horrific vicissitudes of the civil strife and the struggles of the Mexican people would be sanitized from the series in order to effect its commercial debut in the United States. Neither the public in Mexico nor the United States in the late 1920s was ready for Orozco’s horrific portrayal of revolutionary violence (Indych, 2001: 164).

El éxito de las litografías constituye un testimonio indirecto pero bastante claro del poder perturbador de la serie en su versión original, que fabulaba una lucha armada desprovista de todo componente esperanzador o por lo menos paliativo: en los dibujos se

téticas, esos rostros hórridos deformados por el odio, el vicio o la bestialidad” (Peña, 1982: 415).

observa una Revolución sucia, ruidosa y desbocada, lo cual nos recuerda que para José Clemente Orozco, según sus propias palabras, el movimiento armado había supuesto “sainete, drama y barbarie,” la calle polvosa por donde desfilaron enanos, celestinas, bufones y comandantes insolentes y alcohólicos (Orozco, 2002: 33 y 44). Dada esa suciedad y ese ruido, resulta patente la mirada distante pero enternecida y sigilosamente compasiva que, de cuando en cuando, asoma por la colección. Son los dos extremos de un mismo ambiente, el de guerra, pero no el de la guerra que respeta los lindes del campo de batalla, sino de aquella que desborda todas las fronteras. Véase el contraste entre las siguientes dos imágenes:



Figura 1. “El ahorcado” (1926-1928)
Tinta sobre papel
De la serie *Horrores de la Revolución*
Colección Museo Carrillo Gil



Figura 2. “En los cerros” (1926-1928)
Tinta sobre papel
De la serie *Horrores de la Revolución*
Colección Museo Carrillo Gil

Solía aseverar José Clemente Orozco que los “artistas no tienen ni han tenido nunca ‘convicciones políticas’ de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas” (Orozco, 2002: 27). Algunos de sus comentaristas más reputados, como Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón y Ermilo Abreu Gómez, parecen estar de acuerdo con las palabras del pintor, pues sostienen que su obra de contenido revolucionario no está condicionada por una interpretación política de la lucha armada. Discrepo: cuesta trabajo creer que la obra del caricaturista que vapuleó a Madero desde la redacción de *El Hijo del Ahuizote* y que luego militó en las filas de *El Machete* carezca de una perspectiva política cuando aborda la Revolución. Lo que ocurre en *Horrores de la Revolución* —señalamiento extensivo a las ilustraciones de *Los de abajo*, como veremos más adelante— es que Orozco se “ajusta a su vislumbamiento de realidades monstruosas” (Monsiváis, 1981), cuyo estruendo disimula los elementos a partir de los cuales se podría abstraer o al menos especular una visión política clara. A diferencia de sus homólogos, especialmente de Diego Rivera, el creador de *La trinchera* se empeña en enturbiar

su visión política sobre la lucha armada,⁴ y para ello explota el caos como posible representación de vacío de discurso. Además, debe tenerse en cuenta, como apunta Anna Indych, que las piezas de los *Horrores* estaban destinadas a un público estadounidense, entre cuyas exigencias no se encontraba la explicitación de una postura política con respecto al movimiento armado.

Me he detenido en *Horrores de la Revolución* y en algunos de sus rasgos más notorios porque considero que las ilustraciones de la primera edición en inglés de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, son derivaciones de dicha serie, la cual a su vez retoma viejos motivos revolucionarios de la obra orozquiana previa (Indych, 2001: 155; 2009: 16). La razón es muy simple: a Orozco se le encargó las ilustraciones de la novela en 1929, es decir, no mucho después de que trabajara en los últimos retoques de la colección y de las composiciones litográficas que de ella se desprenderían. Meses antes de que se le hiciera la petición, Anita Brenner le había escrito a Mariano Azuela para sugerirle que la edición en inglés llevara ilustraciones, después de lo cual propone al autor de *Prometeo* para ese quehacer: “José Clemente Orozco ha hecho dibujos, ‘Horrores’ los llamamos, de las cosas que son exactamente el momento emocional de *Los de abajo*. Debería de ilustrar su obra. Son los únicos con la fuerza debida” (*Apud.* Azuela, 1991: 175).

⁴ Una de las razones de la antipatía que Orozco muestra por Rivera es el mexicanismo de éste, que en tierras extranjeras fungía de parámetro para validar el arte mexicano. Así se quejaba Orozco con Jean Charlot: “Diegoff Riveritch Romanoff: Toda una amenaza para nosotros todavía [...] aquí [Nueva York] está bien remachada la idea de que todos somos sus discípulos. Hablar de ‘indios,’ ‘revolución,’ ‘Renacimiento mexicano,’ ‘artes populares,’ ‘retablos,’ etc., etc., es hablar de Rivera” (Orozco, 1993: 57). Para Carlos Monsiváis, esa animadversión por Rivera llega incluso a repercutir en la actitud de Orozco ante el mundo: “En buena medida, con tal de separarse de Rivera, Orozco denigrará sus propias convicciones, se adherirá a un nihilismo escénico, acentuará su misantropía” (Monsiváis, 1981).

El escritor jalisciense acepta la propuesta, al igual que el traductor, Enrique Munguía, quien después describirá las ilustraciones como fuertes, crueles y sensuales (*Apud.* Azuela, 1991: 159). Cabe aclarar que si bien para finales de los años veinte *Los de abajo* ya gozaba del reconocimiento de la crítica, todavía se hallaba muy lejos de ser la obra cumbre de la literatura mexicana en que se habría de convertir décadas más tarde. Este apunte no es anecdótico, pues de algún modo explica la desgana y el pragmatismo con que el pintor recibe la encomienda,⁵ actitud manifiesta en una carta que le diri-

⁵ De hecho, ni siquiera con el paso del tiempo Orozco parece revalorar las ilustraciones para *Los de abajo*. Prueba de ello es que en su *Autobiografía*, en la cual revisa sucintamente su obra, no le destina una sola palabra al proyecto. De esta indiferencia parecen haberse contagiado los especialistas, lo cual ya lo notamos en el propio prefacio de la primera edición en inglés de la novela, donde Carleton Beals ignora el aporte de las ilustraciones, aunque su caso quizás se justifique por el hecho de que en esa época el trabajo de Orozco debió de considerarse como un mero ornamento. A quien no se puede disculpar es a Enrique Pulpo-Walker, que le dedica un artículo completo a las confluencias estéticas de Orozco y Azuela, en el que, sin embargo, no hay una sola mención de las ilustraciones. Ocurre lo mismo con Octavio Paz, cuyo sagaz y certero análisis de la propuesta pictórica de Orozco no incluye los dibujos de *Los de abajo*, no obstante que, en un comentario suelto, compara al pintor con el novelista (Paz, 1987: 305). Luis Cardoza y Aragón, uno de los incondicionales más célebres del pintor, les ofrenda unas pocas líneas a las ilustraciones, aunque básicamente para concluir que no son excepcionales, a diferencia del resto de sus creaciones (Cardoza, 1959: 129). Alma Reed sí se toma unos cuantos párrafos para hablar de *Los de abajo*, aunque su análisis no deja de consistir en apuntes sueltos, además carentes de cualquier rigor y colmados de interpretaciones trascendentalistas (Reed, 1959: 152-153) que contradicen, me parece, el espíritu práctico con que el creador de *El hombre en llamas* acometió el encargo.

Quien deja los apuntes más interesantes sobre la relación entre *Los de abajo* y las ilustraciones de Orozco es Elizabeth García Guajardo; en su tesis de maestría, titulada *Mariano Azuela y José Clemente Orozco: imágenes de la Revolución*, establece un vínculo muy sugerente entre la novela y la obra del pintor mexicano. Si bien su análisis tiende a convertir algunas escenas de *Los de abajo* en imágenes aisladas y no como parte de una trama, y si bien dicho análisis se apoya dema-

ge a su esposa en abril de 1929: “Otro éxito: Van a editar aquí la novela mexicana ‘Los de abajo’ [sic], traducida al inglés. Quieren que haga yo las ilustraciones. Las haré si la fatiga me lo permite, créeme que ya estoy verdaderamente rendido y con más ganas de irme a mi casa que de ocuparme de arte” (Orozco, 1987: 153). Al final la fatiga sí le permitió a Orozco hacer las ilustraciones, y la primera edición en inglés de *Los de abajo* fue publicada unos meses más tarde con el título *The Under Dogs*.

Es cierto que los dibujos fueron hechos por Orozco exclusivamente con el objetivo de ilustrar la novela (es decir, sería impreciso hablar de convergencia, estrictamente hablando), pero habría que discutir hasta qué punto la lectura de *Los de abajo* condicionó la propuesta del pintor mexicano. Como he señalado a lo largo de este apartado, algunas ilustraciones son reelaboraciones de motivos recurrentes en la obra previa de José Clemente Orozco, aunque no por ello resultan ajenas al universo novelístico; a veces simplemente colman los vacíos que deja el estilo parco y elíptico del texto de Mariano Azuela. Y aun cuando a veces llegan a contradecir el mensaje verbal, las imágenes contribuyen a forjar una imagen más completa de la Revolución; en ese sentido, *The Under Dogs* es una obra distinta a *Los de abajo*.⁶

siado en elementos biográficos, concuerdo en varias de sus anotaciones, como lo indicaré en su momento. Además, debe tenerse en cuenta que García Guajardo no se limita a comparar a Orozco y Azuela a partir de las ilustraciones de la novela, sino que contempla casi toda la obra del pintor. Su trabajo es mucho más abarcador, con todos los riesgos que ello implica.

⁶ Aclaro que el análisis textual que se incluye en el siguiente apartado se basa en la versión en español de *Los de abajo*: en la versión en inglés de los fragmentos analizados no hay modificaciones con miras a adaptarse a las necesidades del público estadounidense; es decir, al menos en los pasajes citados, la versión en inglés no difiere de la versión en español en lo más mínimo.

III. Orozco, Azuela y el parto doloroso de México

En un muy certero comentario interpretativo, Luis Cardoza y Aragón apunta que la obra oroarquiana sugiere una conciencia horrorizada del parto de México sin ver despuntar el día (Cardoza, 1959: 208). El señalamiento sin duda vale para la forma como Mariano Azuela concibe la Revolución en *Los de abajo*: tanto el pintor como el novelista se ven atraídos por el rostro más feroz de la guerra, lo cual deja las arterias políticas y sociales en un sitio secundario, al contrario de lo que sucede con la obra de Diego Rivera y Gregorio López y Fuentes, por poner sobre la mesa un par de pintura-literatura más o menos equivalente. Esta forma de enfocar la Revolución, por cierto, les acarreó a Orozco y Azuela juicios adversos en un plano más ético que estético,⁷ aunque también fue clave para que sus respectivas propuestas artísticas coincidieran en un libro.⁸

Sin embargo, conviene no quedarnos con lo aparente, porque de lo contrario se corre el riesgo de simplificar la relación entre el texto y las ilustraciones atribuyéndoles a Orozco y Azuela una conexión psicológica, “desliz” que comete Alma Reed en su biografía

⁷ Eduardo Colín, por ejemplo, señala los méritos literarios de *Los de abajo*, después de lo cual dice, a propósito de la trama, que la “esencia nacional, la Revolución misma, no es tan sólo guerra y sangre, sino otras cosas” (1973: 17). Sobre el empeño de Orozco por pintar imágenes sombrías, Ignacio de la Peña hace una crítica muy parecida a la de Colín: “una cosa es denunciar el lado horrendo de la verdad, y otra obstinarse en no ver otro” (1982: 116).

⁸ Todo indica que la “obsesión” por la violencia fue tan determinante como el azar: según cuenta Víctor Díaz Arciniega, los agentes de la casa editorial Brentano, que se encargaría de la edición en inglés de *Los de abajo*, se acercaron primero a Diego Rivera, quien rechazó la invitación “porque ya estaba comprometido para una edición similar que se estaba preparando en México” (Díaz, 2012: 23), la cual, por cierto, nunca se publicó (tendrían que pasar más de ochenta años para que ocurriera: en el 2012, el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Autónoma Metropolitana coeditaron *Los de abajo* con los dibujos que Rivera había hecho).

(Reed, 1959: 152). Ciertamente ambos artistas construyen una revolución implacable, inconsciente de los límites que le otorga legitimidad, con lo que se distancian del discurso canónico, según el cual el pueblo cogió el fusil y regó el suelo con su “sangre bendita,” según diría Pascual Ortiz Rubio (Ortiz, 1930: 157), con el objetivo único de defender “el decoro de la Patria Mexicana,” según diría Álvaro Obregón (Obregón, 2002: 222). No obstante, como advertiremos a continuación, Orozco y Azuela ofrecen matices propios, que hablan de visiones distintas de la Revolución.

Donde el texto y las ilustraciones más se aproximan entre sí es en en la cabecera de cada una de las tres partes de la novela. En esa zona, las piezas de Orozco buscan sintetizar icónicamente el conjunto de capítulos cuya lectura el lector está por emprender; es decir, lo visual funge como síntesis y anticipación. Ésta es una muestra clara de cómo la imagen pone en práctica una de sus especificidades discursivas, pues busca concentrar en un pequeño recuadro lo que la novela expresa a lo largo de varias páginas.

La primera parte la anuncia un dibujo donde un campesino con sombrero de palma de ala ancha carga en sus brazos a una mujer descalza con trenzas, detrás de los cuales se exhibe una planta de maguey (figura 3)⁹, estampa recurrente en el imaginario orozquiano. En la cabecera de la segunda parte, la ilustración proyecta la pérdida del control del movimiento popular: en primero plano, un soldado revolucionario observa el padecimiento de un hombre que, a gatas y aparentemente desnudo, ha sufrido el furor de la Revolución, mientras que dos mujeres huyen de la soldadesca lúbrica (figura 4). Por último, el dibujo que abre la tercera parte de *Los de abajo* muestra un revolucionario detrás de una planta de maguey,

⁹ El nombre y la cronología de muchas de las obras de caballete de José Clemente Orozco, sobre todo los dibujos, los grabados y las litografías, es incierto. Por esta razón, he optado por prescindir del nombre cuando aludo a las ilustraciones de la novela, cuyo título varía dependiendo de la fuente.

todo parece indicar que escondido, lo que nos remite a la escena final de la obra (figura 5).



Figuras 3, 4 y 5. Ilustraciones de *Los de abajo*

Estas tres ilustraciones secundan plásticamente, de forma muy esquemática, el proceso de degeneración del movimiento popular que traza la novela a través del desarrollo de la trama: en la primera parte, recordemos, Demetrio Matías se levanta en armas en reacción a los atropellos de don Mónico, cuya influencia se concreta en la destrucción de la casa del cabecilla; en la segunda, una vez

que ha adquirido poder y renombre a raíz de la toma de Zacatecas, Demetrio y los suyos se abandonan a toda clase de excesos, y en la tercera parte, la cuadrilla, diezmada física y moralmente, vuelve a Juchipila, donde cae abatida. *Los de abajo*, pues, arranca concibiendo la Revolución como un “acto epifánico de búsqueda de la justicia” (Olea, 2012: 493) para convertirse, con el paso de los capítulos, en una sucesión redundante de cuadros de degradación. Como se dijo en el párrafo anterior, es en estas tres ilustraciones iniciales donde las respectivas propuestas de Orozco y de Azuela armonizan, pues el pintor consigue trazar ese arco “involutivo” en los dibujos con que se abre cada parte de la obra. En el resto de la novela, el dibujo y el texto ofrecen tonalidades y encuadres propios que derivan en concepciones distintas de la Revolución, si bien ambas tienden a destacar la violencia.

La segunda ilustración, que se sitúa al inicio del tercer capítulo de la primera parte, registra una batalla entre revolucionarios y federales en el característico estilo tenebroso orozquiano, amante de las deformidades y de las figuras afiladas (figura 6), un estilo, como diría Ermilo Abreu Gómez, en el que “todo se quiebra en ángulos” (1982: 55). La ilustración discuerda del tono socarrón con que se narra la primera batalla que protagoniza la cuadrilla de Demetrio Macías, tono al que contribuye el diálogo de los campesinos armados, a través del cual convierten la escaramuza en un macabro pero jovial juego de puntería y apuestas. La ilustración, por el contrario, carece de humor: la muerte, la angustia, el tumulto, el padecimiento físico y los cuchillos en alto lo acaparan todo. Por otra parte, la confusión de los cuerpos en pugna, tan común en la obra de Orozco, obstaculiza la interpretación épica:¹⁰ el ojo no alcanza a

¹⁰ Para Mercedes Comellas, una de las características del relato épico es la existencia de una sola perspectiva narrativa, que es absoluta e inalterable y tiende a corresponderse con lo social, cultural y políticamente hegemónico: “Los defensores están siempre identificados con el punto de vista de la narración, y por su-

diferenciar entre actos reivindicativos y actos de explotación; todo es una única gran violencia, voraz, en la que se disuelve cualquier atisbo de perspectiva política, social. Ahora bien, la divergencia entre imagen y texto se reduce en la siguiente ilustración, donde aparecen un colgado y, debajo de él, tres cuerpos (figura 7). El semblante ensombrecido del colgado, así como la ausencia de ropa, la dislocación de uno de los cuerpos y la sobriedad del paisaje, crean una atmósfera aterradora, que, de nueva cuenta, dificulta la lectura épica; más que la dignidad de un movimiento revolucionario, la ilustración muestra la degradación, espiritual y corporal, a la que conduce la guerra. En el capítulo IV de la primera parte de *Los de abajo* hay una imagen muy similar, dos miembros de la cuadrilla de Demetrio Macías son colgados por los federales, descritos así: “Las siluetas de los ahorcados, con el cuello flácido, los brazos pendientes, rígidas las piernas, suavemente mecidos por el viento” (44).

Con las dos ilustraciones siguientes, José Clemente Orozco se aparta de una concepción lineal-causal de la lucha armada, concepción que se halla sugerida en *Los de abajo*: para el pintor, no es que la Revolución se haya pervertido en el trayecto y la violencia desproporcionada sea evidencia de ello, sino que su poder destructivo es consustancial a la guerra, independientemente de sus fundamentos; en esas dos ilustraciones, en otras palabras, no se escudriñan las causas de la guerra, sino que son, simple y llanamente, “un terrible enjuiciamiento de la raza humana” (Reed, 1959: 44). La novela, por el contrario, esboza un contexto que le sirve a la violencia como respaldo, lo cual permite exhibirla, al menos en los

puesto con el nosotros que se quiere distinguir de los otros, el enemigo peligroso con el que sólo cabe un enfrentamiento violento pero sancionado y autorizado por la moral y el poder” (2012: 225). Cuando empleo el término *épica*, aludo a la definición de Comellas.



Figura 6 y 7. Ilustraciones de *Los de abajo*

primeros capítulos, como una fuerza reactiva, punitiva y, por lo tanto, justificada:

—¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por buen camino!... Ahora van ustedes, mañana correremos nosotros también, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado guerra a muerte a todos los pobres, que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer, que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal (Azuela, 1996b: 15).

La queja en coro del populacho frente a la marcha de Demetrio deja claro que los federales monopolizan las formas negativas de la violencia: roban, persiguen, humillan, destruyen, violan, asesinan. Esta monopolización atenúa el exceso y la trivialización de la violencia en los que de hecho caen los improvisados revolucionarios desde las primeras páginas. La exclamación de los serranos refuerza la perspectiva colectiva de la primera parte de la novela: ahora van *ustedes*; mañana *nosotros*. Al menos por el momento, Demetrio y el pueblo son una sola entidad; la inconsciencia y la ignorancia del cabecilla carecen de importancia porque, como suele ocurrir con el héroe de las epopeyas, sus actos expresan menos un afán individual que la voluntad y el anhelo de los que representa (Avecheco, 2016: 105). Los dibujos de Orozco, en cambio, no incluyen entidad alguna cuyos clamores legitimen cierto proceder; para el pintor parece existir una única e insaciable violencia. Las siguientes palabras, que fueron emitidas como parte de un diálogo que tuviera en Nueva York con Eva Sikelianós —esposa del poeta griego Ángeles Sikelianós—, ejemplifican bien su postura ante la guerra y la violencia:

En la tragedia de la guerra, importan poco el tiempo y el lugar. En México, los revolucionarios vestían de huarache y sombrero, cuando los tenían. Los antiguos guerreros griegos llevaban cascos de blanca cimera y sandalias clásicas. Pero en ambas épocas el sufrimiento fue igual [...] Dondequiera que se presente, el desperdicio de juventud es igualmente insensato. La crueldad, la brutalidad, la estupidez, son las mismas en todos los países y en todas las épocas (*Apud.* Reed, 1959: 44)

Si bien lo apuntado hasta el momento puede deberse a diferencias semióticas (la literatura es el arte del tiempo; la plástica, de los instantes y el espacio), considero que el proceso de degradación que desarrolla la novela y la visión más estática de las ilustraciones están condicionadas menos por las especificidades discursivas de cada medio que por la forma como Mariano Azuela y José Clemente Orozco conciben tanto la Revolución como su contingente más numeroso, es decir, el sector popular. En su autobiografía, Orozco le dedica muy pocas líneas a la lucha armada, en las cuales, sin embargo, se trasluce la honda impresión que le causaron la fuerza y el poder destructivo del movimiento, que testimonió cuando estuvo en Orizaba, Veracruz, trabajando para *La Vanguardia* junto al Doctor Atl. Esa impresión es tal, que no hay espacio para la queja política ni mucho menos para comentarios trascendentalistas sobre las bases virtuosas de la Revolución. Se impone lo inmediato por encima de todo. El recuerdo de la realidad material obnubila:

Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos. Los trenes que venían de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, ago-

tadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachadas [...] Un desfile de camillas con heridos envueltos en trapos sanguinolentos y de pronto el repicar salvaje de las campanas y tronar de balazos. Tambores y cornetas tocando una diana ahogada por el griterío de la multitud dando vivas a Obregón. ¡Muera Villa! ¡Viva Carranza! “La Cucaracha” coreada a balazos (Orozco, 2002: 43-44).

Tanto en este fragmento como en las piezas de los *Horrores* y en las ilustraciones de *Los de abajo*, Orozco nos esconde los fundamentos políticos y las motivaciones sociales de la guerra, lo que contribuye a generar imágenes de caos, cuya lógica, nunca binaria ni lineal, impide concebir el proceso revolucionario en términos de degradación. Y es que para que haya degradación, debe haber primero integridad, aunque sea puramente teórica; la guerra, en otras palabras, es un error en sí misma, de principio a fin. Insisto: esta percepción estática, que le da la espalda al arco de acenso y descenso que traza la novela, es más producto de la valoración orozquiana del proceso revolucionario que el resultado de los límites de representación del código visual, que, por cierto, tiene sus estrategias para producir el sentido de la sucesión y la temporalidad.

Mariano Azuela, en cambio, es un decepcionado de la Revolución, como él mismo sostiene: “tuve ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución. Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de sus hombres se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar” (Azuela, 1996a: 326). En *Los de abajo*, el personaje Alberto Solís, la síntesis ideológica e intelectual de la obra (Ruffinelli, 1996: XLII), concreta estéticamente ese cuadro de sombrío desencanto y pesar al que alude el novelista. Solís funge de hermeneuta: mediante sus breves pero significativas intervenciones, desentraña el comportamiento de los ejércitos populares apelando a un muy positivista análisis caracterológico del mexicano: “la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡probar, matar!” (Azuela, 1996b: 71). Este contrito

dictamen lo convalida la novela, que en su segunda parte yuxtapone cuadros de anarquía —saqueo, destrucción de espacios civiles, asesinatos arbitrarios, estupro— y episodios donde se exhibe la falta de cultura letrada de la cuadrilla, como cuando la Codorniz arranca los grabados de la *Divina Comedia*, en los que solamente alcanza a detectar “vieja encuerada” (Azuela, 1996b: 80). *Los de abajo*, de esta manera, estetiza el conflicto del liberal característico de la coyuntura revolucionaria, ese que defiende la Revolución como entidad abstracta, ideal, pletórica de bondades, pero que a la vez abomina de las conductas que perturban el orden constitucional. Es muy posible que Orozco experimentara ese conflicto, pero en todo caso su obra no parece confirmarlo, como sí ocurre en *Los de abajo*, donde la violencia popular produce un llanto más político que humanista y ratifica, si se quiere indirectamente, las virtudes de la razón como eje vertebrador de una revolución soñada.

Ahora bien, considero que son otras las imágenes que más se distancian de la propuesta de *Los de abajo*. Me refiero, específicamente, a la cuarta, penúltima y última ilustración, las cuales se caracterizan por representar ya no alguna forma de desorden, sino sus secuelas. La cuarta imagen consiste en una estampa representativa de la iconografía orozquiana: una procesión de campesinos armados en la que destacan mujeres que cargan a sus hijos en rebosos a la espalda, andan encorvadas y miran al suelo (figura 8). El dibujo, que testimonia el desarraigo y la errancia que propició la Revolución, procura un acento melancólico que la novela desatiende, dado que son otras sus preocupaciones. En *Los de abajo* hay desarraigo y errancia, por supuesto, pero la novela los transforma en imágenes de emancipación con ecos primitivistas, como la del siguiente fragmento:

Los soldados caminan por el abrupto peñascal contagiado de la alegría de la mañana. Nadie piensa en la artera bala que puede estarlo esperando más adelante. La gran alegría de la partida estriba cabalmente en lo imprevisto. Y por eso los soldados cantan, ríen y

charlan locamente. En su alma rebulle el alma de las viejas tribus nómadas. Nada importa saber adónde van y de dónde vienen; lo necesario es caminar, caminar siempre, no estacionarse jamás; ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca (Azuela, 1996b: 138).

Salvo el momento inicial, cuando los federales queman la casa de Demetrio y éste se despidе de su esposa, *Los de abajo* tiende a hacer hincapié en el hecho de que el exilio forzado del hogar es una puerta a la libertad, por más que ésta tome la forma de la venganza, la apropiación de espacios ajenos y otras formas de violencia. La ilustración de Orozco, por el contrario, señala el sentido de pérdida, de ahí los cuerpos encorvados, los semblantes circunspectos y la mirada encajada en el suelo. Este sentido de la pérdida es recurrente en la obra del pintor, como puede verificarse en *La despedida* (figura 9) y *La retaguardia* (figura 10), litografías de 1928 y 1929 respectivamente (elaboradas a partir de sendas piezas de los *Horrores de la Revolución*).



Figura 8: ilustración de *Los de abajo*



Figura 9: “La retaguardia”
(1929)
Litografía
Colección Museo Carrillo Gil



Figura 10: “La despedida”
(1928)
Litografía
Colección Museo Carrillo Gil

La recurrencia de esta imagen de pérdida y desarraigo en el imaginario oroquiano de alguna forma constata que la ilustración no está inspirada en *Los de abajo*, lo que es otro modo de decir que es

un aporte de Orozco al universo novelístico de Mariano Azuela. Lo mismo sucede con la penúltima ilustración, en la cual dos revolucionarios asisten a un tercero mientras una mujer se tapa el rostro en un ademán de pesar (figura 11), y la última, donde tres figuras, solemnes frente al tronco de un árbol marcado con una cruz, protagonizan lo que parece ser una escena de duelo (figura 12). Según observamos, en estos dos dibujos vuelve a destacarse el sentido de la pérdida, encarnada ahora no en el desarraigo, sino en la muerte. Por un momento Orozco suspende su fascinación por la violencia para compadecerse de los hombres y las mujeres que ven perecer a los suyos. La segunda de estas ilustraciones, además, expone una atmósfera lúgubre e incluso siniestra que, de nuevo, recuerda otras obras del pintor mexicano, como *Réquiem* (figura 13) y *Guerra* (figura 14), ambas pertenecientes a la serie *Horrores de la Revolución*.



Figura 11: ilustración de *Los de abajo*



Figura 12: ilustración de *Los de abajo*



Figura 13: "El réquiem"
(1928)
Pinta sobre papel



Figura 14: “Guerra”
(1926-1928)

Tinta sobre cartón.

De la serie *Horrores de la Revolución*
Colección Museo Carrillo Gil.

Como bien señala Elizabeth García Guajardo, *Los de abajo* tiene momentos melancólicos y ligeramente lúgubres (García, 2001: 52), como cuando la gavilla de Demetrio Macías, hacia el final de la obra, regresa a Juchipila, cuyo templo dejaba escapar “las voces melifluas de un coro femenino,” que cantaban los “Misterios” acompañadas de “los acordes de un guitarrón” (Azuela, 1996b: 175). Sin embargo, en esta escena, la novela llora no necesariamente por las pérdidas humanas, sino por la agonía de la revolución tal como la plantea el texto en sus primeras páginas: no es coincidencia que estas tenues manifestaciones de melancolía y lobreguez lleguen en las últimas páginas de la obra. De hecho, en ese momento los hombres de la tropa caen en la cuenta de que se está cumpliendo un año de la toma de Zacatecas, cresta del movimiento popular que encabeza Macías, y eso los pone tristes; no es pena lo que sienten, sino nostalgia de tiempos mejores, cuando la revolución gozaba de salud.

En la primera y segunda parte, *Los de abajo* se detiene en las imágenes de muerte, sí, pero no para destacar el duelo; la muerte, más bien, le es útil al narrador en la medida en que le permite apuntalar la configuración de los personajes, en especial de los campesinos que nutren la cuadrilla de Demetrio Macías. Por eso la novela prefiere capturar el instante en que la vida expira, como cuando el machete de Demetrio se topa con las costillas de un viejo de “cara indígena llena de arrugas,” quien cae con “los brazos abiertos y los ojos espantados” (1996b: 58), o como cuando la cuadrilla, ya perdido el rumbo, cuelga a un “pobre diablo de cura,” al pie del cual queda “un reguero de muertos” (1996b: 101). En esta clase de imágenes no importa tanto la muerte como el acto violento cada vez más desproporcionado y arbitrario que le precede, el cual acentúa, desde la perspectiva de la novela, el envejecimiento de la revolución popular. Ni siquiera el saldo trágico de una prolongada batalla, como la que se da en el cerro de la Bufa, fundamental para la toma de Zacatecas, suscita la condolencia del narrador, quien, más bien, aprovecha la oportunidad para ratificar sus premisas sobre la revolución popular:

La vertiente, de seiscientos metros, estaba cubierta de muertos, con los cabellos enmarañados, manchadas las ropas de tierra y de sangre, y en aquel hacinamiento de cadáveres calientes, mujeres haraposas iban y venían como famélicos coyotes esculcando y despojando (1996b: 71).

Mientras que en las dos ilustraciones anteriores los cuerpos de Orozco son envueltos por el luto, los de Mariano Azuela suponen meros despojos alrededor de los cuales se arremolinan unas adelitas con hábitos de animal carroñero. Se trata de dos imágenes muy diferentes pero a la vez complementarias, puesto que ambas apuntan a la fuerza demoledora de la Revolución.

Lejos de limitarse a darle presencia gráfica a algunos pasajes capitales de *Los de abajo*, Orozco contribuye a robustecer la imagen novelística de la Revolución, entendida ésta como un conglomerado de ideas y sucesos contradictorios y a la vez complementarios, que, por lo tanto, suele rehusar las representaciones monolíticas. Según se observó, el lápiz del pintor mexicano enriquece el sentido de la lucha armada generado por el texto inoculándole un aire más trágico que decepcionado y dotándolo de una atmósfera lóbrega y de una mirada a veces conmisericordiosa.

IV. Conclusiones: ni profetas ni rapsodas

El clima nacionalista que impera en el entorno político, intelectual y cultural durante el periodo posrevolucionario permea, por supuesto, el ámbito de la crítica, cuyas prácticas manifiestan “una cierta dependencia, o para ser más preciso, apunta a la dificultad —en esta época— de pensar la realidad del país al margen del discurso político integracionista del Estado mexicano” (Parra, 2013: 5-6). Especialmente a partir de la administración de Plutarco Elías Calles, el Estado y los círculos intelectuales que le son afines propician un ambiente de promoción y difusión de obras artísticas donde se preconiza ya no sólo la temática revolucionaria, la cual simplemente se presupone, sino también cierta perspectiva, cierto tono y cierto estilo; se definen, pues, criterios que de alguna manera garanticen un producto artístico que encumbre la Revolución, incluso aquellos animados por un espíritu crítico, motivo por el cual Díaz Arciniega asevera que detrás de esos criterios de validación hay más una propuesta política que estética (2010: 128).¹¹

¹¹ Cabe aclarar que esos criterios de validación encontraron resistencia en artistas, críticos, filósofos e intelectuales cuya concepción del arte iba en contra de los postulados nacionalistas más epidérmicos (como los llamaría Rufino Ta-

Ahora bien, ocurrió muy a menudo que cuando una obra de considerable calado no se ajustaba a los criterios de validación, la crítica, conscientemente o víctima de la inercia interpretativa, se encargaba de forzar su lectura nacionalista. Ni la obra de Mariano Azuela ni la de José Clemente Orozco salieron incólumes de estas prácticas. Del primero, apenas fue descubierto por la intelectualidad capitalina, se dijo que con su obra manifestaba “un hondo sentido de lo nuestro” (Jiménez, 1973: 11); años más tarde, cuando Azuela ya formaba parte del santoral de la literatura mexicana, los comentaristas se dejaron de tibiezas para proclamar que *Los de abajo* tenía “por germen el alto, purísimo amor por la patria” (González, 1973: 121). Orozco fue descrito por José Juan Tablada ni más ni menos que como el “rapsoda del pueblo mexicano,” que “ha contribuido a esclarecer los móviles de justicia y humanidad que han animado a nuestra patria” (Tablada, 1929: 1). De esta forma, la crítica nacionalista acabó convirtiendo a determinados artistas en “reveladores del espíritu de nuestra raza” (Amábilis, 1925: 2), en creadores que, con “la expresión no más diestra sino más honda,” son “capaces de alcanzar y penetrar la conciencia de México,” en hombres, pues, que no “vuelven la espalda al espíritu del país” (Abreu, 1999: 443). Esta tendencia a la sublimación de la obra y de los autores —basada con frecuencia en la tergiversación y en el cercenamiento del sentido— propició la homogeneización y la simplificación del producto artístico con temática revolucionaria, como lo demuestran las palabras de, por ejemplo, Luis Cardoza y Aragón, para quien la literatura y la pintura de la época poseen el mismo “plano moral e intelectual” (Cardoza, 1935: 32), apunte que no desarrolla ni resulta de análisis alguno.

Si bien la crítica nacionalista comenzó a perder fuerza en la década de los sesenta, su poder había sido tal, que su interpretación

mayo). Para profundizar en el desarrollo del debate que protagonizaron ambas posturas, véase *México en 1932: la polémica nacionalista*, de Guillermo Sheridan.

de ciertas obras, en especial aquellas consideradas “muy mexicanas,” se perpetuó. Esto de alguna manera ha entorpecido el análisis no sólo de las creaciones artísticas como productos autónomos, a muchas de las cuales se les continúa dando tratamiento de lábaros patrios, sino también de los complejos vínculos entre ellas.¹² Como pudimos observar a lo largo de este trabajo, Mariano Azuela y José Clemente Orozco se hallan muy lejos de ser profetas de la raza mexicana o rapsodas de la gesta revolucionaria: sus reelaboraciones estéticas de la lucha armada, diferentes pero casi siempre complementarias, son proyección de una consciencia o pesados o fascinados ante la presencia de un terrible monstruo que, cual deidad primitiva, es destructor y creador a un mismo tiempo.

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo, 1999, “El año artístico 1932 y las nuevas corrientes literarias en México”, en *México en 1932: la polémica nacionalista*, Guillermo Sheridan (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 440-446.

_____, 1982, “Sala de retratos: ‘José Clemente Orozco’”, en *José Clemente Orozco: antología crítica*, Teresa del Conde (ed.), UNAM, México, pp. 55-58.

Alvarado, Maite, s. f., *Paratexto*, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://tallerproduccionoralyescrita.files.wordpress.com/2011/03/paratexto-maite-alvarado.pdf>

¹² Afortunadamente, en los últimos tiempos han surgido estudios que buscan colmar el vacío. Véase, por ejemplo, *Equestrian Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Revolution*, de Roberto Cantú, e *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*, de Tilmann Altenberg.

- Amábilis, Manuel, 1925, “Diego Rivera y su obra”, *El arquitecto*, vol. 5, núm. 2, México, pp. 1-2.
- Avechuco Cabrera, Daniel, 2016, “Campesinos héroes, campesinos primitivos: representaciones de la violencia en *Los de abajo*, de Mariano Azuela”, en *A cien años de Los de abajo: relecturas y nuevos acercamientos*, Francisco Gerardo Bobadilla Encinas (coord.), Orfila, México, pp. 99-129.
- Azuela, Mariano, *The Under Dogs: a Novel of the Mexican Revolution*, Enrique Munguía (trad.) y José Clemente Orozco (ilustrador), Brentano’s, Nueva York, 1929.
- _____, 1991, *Epistolario y archivo*, UNAM, México.
- _____, 1996a, “*Los de abajo*”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*, Jorge Ruffinelli (ed. y coord.), Conaculta/FCE/ALLCA XX, Colección Archivos 54, París, pp. 336-338.
- _____, 1996b, *Los de abajo*, Jorge Ruffinelli (ed. y coord.), Conaculta/FCE/ALLCA XX, Colección Archivos 54, París.
- Cantú, Roberto, 2016, *Equestrial Rebels: Critical Perspectives on Mariano Azuela and the Novel of the Revolution*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Cardoza y Aragón, Luis, 1935, “Arte y Revolución”, *U. G. B.: Revista de Cultura Moderna*, núm. 2, México, pp. 28-41.
- _____, 1953, *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México.
- _____, 1959, *Orozco*, UNAM, México.
- Colín, Eduardo, 1973, “Los de abajo”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, Francisco Monterde (coord.), SEP, México, pp. 15-17.
- Comellas, Mercedes, 2012, “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia”, en *La violencia en la Historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Juan

- José Iglesias Rodríguez (ed.), Universidad de Huelva, Huelva, pp. 213-274.
- Díaz Arciniega, Víctor, 2010, *Querella por la cultura “revolucionaria” (1925)*, FCE, México.
- , 2012, “Prólogo”, en Mariano Azuela, *Los de abajo* (con dibujos de Diego Rivera), UNAM/UAM-A/FCE, México, pp. 9-25.
- García Guajardo, Elizabeth, 2010, *Mariano Azuela y José Clemente Orozco: imágenes de la Revolución*, San José State University, San José, (tesis Master of Arts in Spanish).
- Genette, Gérard, 2001, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), Siglo XXI, México.
- González de Mendoza, J. M., 1973, “La garra de Mariano azuela”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, Francisco Monterde (coord.), SEP, México, pp. 160-164.
- Indych, Anna, 2001, “Made for the USA: Orozco’s *Horrores de la Revolución*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 23, núm. 79, México, pp. 153-164.
- , 2009, *Muralism without Walls. Rivera, Orozco, and Siqueiros in The United States, 1927-1940*, The University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Jiménez Rueda, Julio, 1973, “El premio nacional”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, Francisco Monterde (coord.), SEP, México, pp. 108-111.
- Monsiváis, Carlos, 1981, “Orozco”, *Nexos*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=4282> (Consultado el 5/I/2018).
- Obregón, Álvaro, 1932, *Discursos del General Álvaro Obregón*, Biblioteca de la Dirección General de Educación Militar, México.
- Olea Franco, Rafael, 2012, “La novela de la Revolución mexicana: una propuesta de relectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, núm. 2, México, 479-514.

- Orozco, José Clemente, 1987, *Cartas a Margarita (1921-1949)*, Tatiana Herrero Orozco (pre., sel. y notas), Era, México.
- _____, 1993, *José Clemente Orozco: el artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot 1925-1929 y tres textos inéditos)*, Siglo XXI, México.
- _____, 2002, *Autobiografía*, Joaquín Mortiz, México.
- Ortiz Rubio, Pascual, 1930, *Discursos políticos*, s. e., México.
- Parra, Max, 2013, “Geografía y procesos culturales en la narrativa de la Revolución Mexicana (Azuela y Campobello)”, en *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*, Tilmann Altenberg (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 3-18.
- Paz, Octavio, 1987, “Ocultación y descubrimiento de Orozco”, en *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, FCE, México.
- Peña Pedroza, Ignacio de la, 1982, “Orozco bajo el psicoanálisis”, en *José Clemente Orozco: antología crítica*, Teresa del Conde (ed.), UNAM, México, pp. 113-129.
- Pupo-Walker, Enrique, 1967, “*Los de abajo* y la pintura de Orozco: un caso de correspondencias estéticas”, *Cuadernos Americanos*, núm. 154, México, pp. 237-254.
- Reed, Alma, 1955, *Orozco*, Jesús Amaya Topete (trad.), FCE, México.
- Ruffinelli, Jorge. “La recepción crítica de *Los de abajo*”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*, Jorge Ruffinelli (ed. y coord.), Conaculta/FCE/ALLCA XX, Colección Archivos 54, París, pp. 231-259.
- Sheridan, Guillermo, 1999, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México.
- Tablada, José Juan, 1929, “Arte y Revolución”, *El Universal*, 7 de marzo, México, p. 3.

_____, 1981, “Orozco, el Goya mexicano”, en *José Clemente Orozco: antología crítica*, Teresa del Conde (ed.), Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

“Episodio en la huerta...”, de Agustín Yáñez. Jugar a “El milano”, citar al toro

“Episodio en la huerta...”, by Agustín Yáñez. Couting rhymes with “El milano”, citing the fighting bull

Noé Blancas Blancas
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México

Resumen: En el relato de Agustín Yáñez “Episodio en la huerta...”, Jacinto, tras mes y medio de convalecencia, observa a sus vecinitos jugando a la ronda “El Milano”, y recuerda que sus primos jugaban esa misma ronda. Sobre todo, rememora las alucinaciones que la fiebre le ha producido. En éstas, se sobreponen ciertas imágenes de la ronda —el toro, el milano, la rosa, el clavel— y otras de la película *La alondra y el milano*. A través de estas asociaciones, el niño intenta develar el sentido erótico del juego. De tal manera, la ronda no se incorpora a su discurso para constituirse en canto o en juego, que es para lo que se citan las rondas; los fragmentos que de ella se repiten constituyen más bien imágenes o símbolos que se vuelven un instrumento para cobrar conciencia de su deseo y, al mismo tiempo, de la infancia perdida.

Siguiendo la teoría narratológica y las investigaciones de Graciela Reyes sobre el fenómeno de la citación, en este trabajo sostengo la tesis de que no el juego, en el plano actancial, sino la citación de ciertas palabras o frases, en el plano discursivo, le permiten al niño encontrar el sentido de sus alucinaciones y, finalmente, acceder a la revelación del misterio, el despertar de la pulsión sexual.

Palabras clave: Agustín Yáñez, “Episodio en la huerta...”, citación, *Flor de juegos antiguos*, lírica infantil.

Abstract: In "Episodio en la huerta...", Jacinto after one and half month of convalescence, watched his neighbors playing the round "El Milano" and remembers how his cousins played it too. Over all, he remembers the hallucinations that fever has produced to him. In these, certain images of the round are superimposed –the bull, the kite, the rose, the carnation– with others images from the movie *La alondra y el Milano*. Through these associations, the child tries to reveal the erotic meaning of the round. In such way, the round is not incorporated into his speech to become a song or a game, and it is what the rounds are cited for; the fragments that are repeated are rather images or symbols that become an instrument to become aware of their desire and, at the same time, of his lost childhood.

Following the narratological theory of Graciela Reyes's research on citation, in this paper, I support this thesis: not the game, in the actantial plane, but the citation of certain words or phrases, in the discursive plane, allow the child to find the meaning of his hallucinations and finally, access to the revelation of the mystery, the awakening of the sexual drive.

Keywords: Agustín Yáñez, "Episodio en la huerta...", Citation, *Flor de juegos antiguos*, Children's lyric.

Recibido: 12 de julio de 2018

Aceptado: 21 de octubre de 2018

Introducción

Agustín Yáñez (1904-1980) es uno de los precursores en el uso de recursos narrativos que, a mediados del siglo xx, renovarían la literatura mexicana y latinoamericana, como el monólogo narrado o monólogo interior y el estilo indirecto libre. Su novela *Al filo del agua* (1947), la más estudiada, constituye un referente, casi tanto como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, de innovación técnica. Es significativo que Yáñez, como Rulfo, hayan abrevado estos recursos, al parecer, no tanto de las literaturas europea y

norteamericana,¹ o de la teoría literaria, como de la literatura oral. El estudio de Francoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*” (1993: 327-268), sintetiza eficazmente lo dicho por la crítica al respecto. La voz del “narrador monológico”, afirma, “tiende a disolverse en la de sus personajes”, con lo que:

El monologismo inicial cede paso a modalidades del discurso cuasi-directo que dialogizan la relación del narrador con sus personajes o con voces anónimas o formas discursivas no atribuibles a personaje alguno que amplifican los diversos ecos de un rumor ascendente (1993: 331).

Estos “procedimientos narrativos”, agrega Perus, se articulan con “formas tradicionales del discurso oral emparentados con la crónica y el mito” (1993: 359). De tal manera, “la novela de Yáñez hace oír una multiplicidad de *acentos y tonos*”, aunque –advierte–, “no propiamente *voces* en el sentido dostoievskiano y bajtiniano del término” (1993: 361).

En “La sociocrítica frente a Agustín Yáñez”, Perus describe de manera semejante al narrador de *La tierra pródiga* (1960): “narrador *ubicuo* que busca constantemente superar su posición de ‘exterioridad’, deslizándose en sus criaturas individuales o colectivas para dejarlas hablar y seguir sus impulsos muchas veces erráticos” (1999: 349).

Pablo Sánchez, por su parte, tras un crítico inventario de las distintas valoraciones de la prosa de Yáñez entre los años cincuentas y setentas, que lo ubican como “regionalista”,² destaca su im-

¹ Es proverbial la negativa de Juan Rulfo respecto a la influencia de Faulkner en su novela *Pedro Páramo*: “encontraban mis páginas muy *faulknerianas*, pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner” (Rulfo *apud*. Klahn y Corral, 1991: 724).

² Sánchez (2016: 231-233) recuerda que Luis Harss, en su conocido trabajo “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, incluido en *Los nuestros* (1966), sitúa a

portancia como modernizador en el *Boom* latinoamericano. Sólo que –considera Sánchez– el lugar privilegiado que sus renovadoras técnicas narrativas le ganaron en el canon latinoamericano se lo habrían escamoteado factores extraliterarios, entre los cuales menciona su “ominoso silencio como parte del gobierno responsable de la matanza de Tlatelolco en 1968 (era [Yáñez], recordemos, el Secretario de Educación)” (Sánchez, 2016: 233), o el haber tomado como modelo literario a Balzac, postura que, frente a la reivindicación de Joyce o Faulkner por parte del “experimentalismo narrativo latinoamericano”, constituía una “opción estética desfasada” (Sánchez, 2016: 234).

Sin embargo, más allá de la sociocrítica, la renovación narrativa que supone la obra de Agustín Yáñez es irrefutable. Y se explica en gran medida por los recursos aquí aludidos, observados por Perus y otros críticos, relacionados con la actitud del narrador hacia los discursos y perspectivas de los personajes. Un narrador “ubicuo” que hace audibles las voces y los tonos de los personajes incorporando sus discursos –diegéticos y metadiegéticos– al suyo –heterodiegético–. Esto es –he aquí lo que considero la novedad de mi análisis– a partir de sus procesos de citación.

Me parece que el germen de estos recursos está ya en su temprano libro *Flor de juegos antiguos*, en cuyos relatos podemos advertir que las rondas infantiles (en sí mismas narraciones, romances y *performance*), al incorporarse a la narración, más que conformar una mera reconstrucción autobiográfica de la infancia, constituyen discursos que despliegan fenómenos de citación que tensan al máximo las relaciones entre el discurso del narrador y el de los

Yáñez dentro de los autores regionalistas –junto a Roa Bastos, Arguedas y Otero Silva–, de quienes afirma: “Tienden todavía al alegato o al panfleto turístico [...]. Los frustran la brocha gorda y el proselitismo. Sus personajes a veces pintorescos pero casi siempre genéricos no dejan imagen en el recuerdo” (Harss, 1966; *apud*. Campbell, 2001: 62).

personajes, al grado que desdibujan los niveles y las fronteras narrativas.

1. La ronda como cita

El cuento “Episodio en la huerta del toro toronjil, abriendo la rosa y cerrando el clavel”, de Agustín Yáñez (1967: 77-85),³ cuenta la introspección de un niño que lleva mes y medio en cama —ha enfermado el Día de Muertos, al día siguiente del santo de su madre— y ve, desde un tejabán, a sus amiguitos jugar a la ronda de El Milano:

Vamos a la huerta
de toro toronjil,
a ver a Milano
comiendo perejil.

—Milano no está aquí,
está en su vergel,
abriendo la rosa
y cerrando el clavel.⁴

Mariquita, la de atrás,
que vaya a ver,
si vive o muere,
para irlo a enterrar.

—Cómo está Milano.
—Está triste.
—Tiene calentura.
—Se está muriendo (Yáñez, 80-83).

³ En adelante, siempre que cito de este libro anoto el número de página entre paréntesis y a renglón seguido.

⁴ En una ocasión, se omite la conjunción: “abriendo la rosa, / cerrando el clavel” (83).

Ana Pelegrín clasifica esta ronda como "Retahíla-escena",⁵ grupo al que atribuye un "sentido de la teatralidad" (2002: 43). En este grupo, el "diálogo dramático" es un "elemento configurativo de la representación":

la casi totalidad de las retahílas están encuadradas en una situación escénica que articula a los personajes, el conflicto, el espacio-tiempo y donde dinámicamente se relaciona el cuadrilátero de personajes prototípicos ya mencionados, protagonista, co-actor, director, espectador. Los actantes –presentes o simbólicos– desarrollan el conflicto básico de la retahíla escena. El diálogo es breve, rítmico, construido en un movimiento binario A+B expresado en concisas preguntas y respuestas que se suceden al hilo (Pelegrín, 2002: 43).

Aunque existen retahílas-escena en las que un solo personaje dice el parlamento, en el caso de "El Milano":

La totalidad de los personajes co-actores intervienen en el coro de la acción que el director y el actor del juego ordena[n], en una sucesión de escenas preparatorias del clímax anticipando la escena del encuentro con el personaje protagonista y/o dialogante:

Vamos a la huerta
del Toro torongil

⁵ Pelegrín define así retahíla: "1. En la lírica infantil de tradición oral, composición breve frecuentemente dialogada o/y enumerativa, que acompaña a los juegos-rimas de acción y movimiento infantiles. / 2. Composición que nombra series de elementos, números, personajes en situación escénica, con o sin hilazón lógica, frecuentemente en versificación irregular. / 3. Por extensión, composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la palabra sin sujeción lógica. / 4. En la lírica tradicional infantil, *texto oral* (verbal y gestual) que suele ser rimado y frecuentemente festivo, de temática varia, de sorteo, mágicas, palabras sin sentido, jitanjáforas, disparates, burlas, trabalenguas, de prendas, cuentos rimados" (Pelegrín, 2002: 20).

a ver al Diablico...

[...] en la cual se enfrentan, protagonista-antagonista, co-actores y director, el Ángel y el Diablo en su eterna disputa de las ánimas que capturan (Pelegrín, 2002: 45).

Como en la mayoría de los relatos que componen el volumen *Flor de juegos antiguos*, la ronda constituye el motivo principal del cuento. En “Episodio de las hebritas de oro” el protagonista quiere elegir a su prima mientras canta “Esta escojo por mi esposa...” (cf. Blancas, 2018); mientras que en “Episodio de la naranja dulce y los adioses”, el niño aprovecha el abrazo del juego para despedirse de María de la Luz, por poner sólo dos ejemplos. Las correspondencias actanciales y narrativas son evidentes. Veamos primero la forma en que la ronda es citada por Jacinto, para abordar luego las implicaciones de que la ronda sea sólo citada y nunca ejecutada por el protagonista.

En primer lugar, observemos que Jacinto cita la ronda en dos momentos bastante diferenciables. Primero lo hace en una analepsis: recuerda la fiebre que ha padecido y las alucinaciones que ésta le produjeron, en las que se mezclan las imágenes de la ronda y las de la película *La alondra y el milano*. La ronda se incorpora a la memoria de las alucinaciones, evidentemente, en un momento de inconsciencia. En el segundo momento, después de un mes de haber estado en cama, Jacinto observa a sus amiguitos jugando en la calle, y cita la ronda en el instante en que la escucha. Como puede verse, en ninguno de los dos momentos canta la ronda, nunca juega ni la ejecuta. En cada uno de estos instantes la citación cumple distintas funciones, pero constituye siempre un recurso para acceder a una revelación, que es el despertar del deseo sexual. Veamos cada uno de ellos.

Jacinto no juega. Cuando sus primos “discurrieron algo más alegre: jugar al milano”, él ya está enfermo (“Me dolía la cabeza. Cuando volvimos a la casa me sentí triste [...]; pero fue, seguro,

porque ya estaba malo" (79), así que sólo observa: "Me senté en el batiente de la banqueta. No quise, no podía jugar" (80). Como al milano, la enfermedad lo ha expulsado de la ronda. Jacinto ha visto, semanas antes, la película *La alondra y el milano*. Espectador de la película, es también espectador del juego. Las imágenes de la película se unirán en su memoria alucinante con la "vista" de la ronda. Tales imágenes, entremezcladas –"Me tenté la frente. Ardía. Así, ardiendo, *recordé* una vez más al Milano de la película: no comía perejil, pero movía la boca con una mueca de chango cuando se acercaba, poco a poquito, a la muchacha" (80)–, se van transformando poco a poco: "Milano andaba en la lumbre de mi cabeza, rojo, abrazando, como en el cine, muy apretado, mucho tiempo, sin que la niña pudiera írsele" (80); hasta volverse meras alucinaciones:

Una de esas horas de mucha calentura –ha de haber sido en lo más oscuro de la noche–, veía en junto la jeringa y la alondra y el monstruo y el campo y la sangre y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos de Milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña... Después no más vi al monstruo y a la alondra en el campo silencio... (81).

Si bien Jacinto narra en primera persona sus propias acciones (autodiégesis), cuando se refiere a la ronda lo hace en calidad de narrador-testigo (homodiégesis): él no ha *ejecutado* la ronda, sino sólo la ha atestiguado. Como ya he dicho, se trata entonces de una cita completamente distinta a las citas *performativas* que aparecen en los otros cuentos. Jacinto *ve* la ronda, y esta "vista" *desde afuera* le permite –pasada la fiebre– reflexionar sobre ella: "¿al fin se me revelaría lo que no entendí, lo que quería comprender, lo que me asustaba después de haber visto en el cine 'La Alondra y el Milano'?" (79-80).

He dicho que cita la ronda. Seamos más precisos: repite los versos, refiere algunos elementos, pero no la *narra*; sólo la menciona: “Luego discurrieron algo más alegre: jugar al milano” (79), e inmediatamente la asocia con la película, puesta significativamente entre paréntesis: “(Hacía semanas que la *vista* llamada ‘La Alondra y el Milano’, me quitaba el sueño)””; además, la asocia con la inquietud provocada por la inminencia de la enfermedad: “sentí que algo se me acercaba; yo no sabía qué; pero estuve seguro de que yo iba a hacer, o me iba a suceder, una cosa confusa, quién sabe si buena o si mala o si horrible” (79). Pero de la ronda, nada: no dice en qué consistía el juego, cómo jugaron sus primos –como más adelante lo hará, al referirse al juego ejecutado por sus amiguitos–.

Es evidente que estamos ante una citación muy sutil: ni la canta ejecutándola, ni la narra, ni –cuando, después de un mes, recuerda aquel juego– la *recuerda*. Aclaro: recuerda los versos, no su ejecución. Mejor aún: no recuerda *lo que vio*, sino *lo que alucinó*. Podríamos incluso advertir que no cita ni siquiera los versos, no el discurso, sino las imágenes que la ronda produce y que se relacionan con la película, en una sucesión ciertamente alucinante (repito la cita: “la alondra y el monstruo y el campo y la sangre y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos de Milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña”).

Es revelador que las alucinaciones, como en un combate, fusionen los elementos de la película (“Y otra vez la batalla: Milano y la alondra”) y los de la ronda (“el toro y la flor”), en una imagen que se vuelve obsesiva: “*el monstruo y la niña*, siempre el monstruo y la niña: así los días y las semanas, a veces sin conocimiento, tumbado en la cama” (81; las cursivas son mías), y que revela claramente su obsesión –la pulsión sexual–.

Evidentemente, el niño no está alucinando en el momento que narra –no podemos hablar, por tanto, de un discurrir de la conciencia–, sino que refiere las alucinaciones de un momento ante-

rior: la fiebre le ha hecho confundir ciertos objetos con fantasías. Confunde el foco encendido con el "sol, fantoche de carbón", el zumbido de los zancudos con el "aire zumbador", la sed con "pino-le de lumbré" (80), los juegos de los niños con espantos-máscaras, el bullicio de la gente que vuelve del panteón con "el entierro de don Juan", la grosella con "veneno rojo" que "tiene calaveras", el tranvía con el "toro milano", el sereno con un milano que aúlla, la luz de la mañana con el "manto de la muerte" y "el sol que entra por las hendeduras" con "El clavel y la rosa que se abren" (81). Ahora recuerda esos desvaríos, y al narrarlos, o *para* narrarlos, cita la ronda.

No es el niño enfermo sino el convaleciente quien, al recordar sus alucinaciones, las ordena, las denomina, las *narra*. Podríamos decir que cita la ronda para tratar de aprehender el sentido que, dada la inconsciencia de la fiebre, sólo vislumbra: "Comprendí, creí comprender lo que no comprendía, pero luego se me olvidó otra vez, se me ha olvidado lo que quise entender" (81). Con las imágenes, inconscientemente, *comprendió*; pero ahora, conscientemente, "ha olvidado". Narrar la alucinación —podríamos muy bien decir "iluminación"—, citar la ronda, constituye entonces un intento de volver a entender, ahora que está consciente, ahora que sabe que está despierto:

—Despierta, Jacinto [...]

—No, mamá. Estaba soñando... que... no me acuerdo bien y me apuro mucho no acordándome.

(Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano. Soñaba... ¿Será malo saber eso que no sé? Soñaba...) (82).

La ronda, entonces, le da nombre a sus desvaríos, le permite narrar la revelación. Como los antiguos romances, depositarios de historias, aquí, la ronda es la depositaria de sus cavilaciones, de su narración.

Veamos ahora la segunda citación. Jacinto, convaleciente, está sentado "a la sombra del tejabán", viendo jugar a sus vecinitos.

Evidentemente, ahora la ronda aparece en la diégesis propiamente dicha. Jacinto narra el juego en el momento en que se realiza. Es la misma ronda, son los mismos versos que ha imaginado durante sus alucinaciones, pero ahora no pertenecen a su memoria, sino que comparten su espacio-tiempo. Esta vez, Jacinto la describe: “Luego que baja un poquito el sol, juegan, cogidos de la mano” (82), pero a esta descripción se une la otra ronda, la de sus alucinaciones: “Yo recuerdo que en la fiebre veía un toro ensangrentado que le metía el cuerno a una muchachita indefensa que iba sola por el campo. Se parecía el toro fiero al feroz Milano” (82).

Como se queda dormido y vuelve a ponerse malo, su madre lo hace volver a la cama y, desde su cuarto, ya sin ver el juego, Jacinto escucha cómo sus vecinitos siguen jugando. De esta manera, el niño añadirá su imaginación, como cuando alucina. Curiosamente, las imágenes de la alucinación se corresponden en varios sentidos con la imaginación que ahora le producen las voces:

Gritos de las muchachas. Jorge será ahora el Milano, con sus labios gruesos, su boca ancha, sus narices chatas, respingadas, que respiran pecado. Cara de chango, de orangután, de mal demonio. ¿Y la alondra? ¿Ángela? ¿Beatriz? ¿Rut o Estela? [...] Se acercan los gritos de los muchachos, de las muchachas. Junto a la ventana, carreras, cuerpos que caen y un grito ahogado, de mujer, sí, la voz de Estela, que parece de mujer (84).

Primero pura memoria, luego pura contemplación y después pura voz, la ronda le ha de ayudar a narrar sus alucinaciones y también a develar el misterio.

2. “Vi al monstruo y a la alondra”: el despertar

Es evidente que el tema central del “Episodio en la huerta...” y del libro *Flor de juegos antiguos* es el “despertar” del deseo del niño,

aunque no hay en este relato un objeto de deseo. Si bien, como observa Marquet en su libro *Archipiélago dorado. El despegue de la obra narrativa de Agustín Yáñez*: "En repetidas ocasiones, los juegos se convierten en meras coartadas para permitirles acercarse a las niñas" (1997: 80) y "persiste en todos los episodios la obsesión por el mundo femenino" (1997: 84), en el "Episodio en la huerta..." Jacinto no se siente atraído por una niña en particular, sino que vislumbra el deseo como algo abstracto; más que experimentar la pulsión, accede a la conciencia del deseo.

En la mayoría de los relatos, advierte Marquet: "Una vez elegido el juego como tema, un fragmento de alguna canción infantil, en la que se subraya las resonancias sexuales, ocupa el núcleo del episodio" (1997: 85). En cambio, en el relato que nos ocupa, aunque los personajes siguen siendo niños, "asoman las emociones, las miradas y las inquietudes de la nueva edad", observa Alfonso Rangel Guerra en la introducción a las *Obras Completas* de Yáñez: "Al paso del libro, el niño crece" (Rangel, 1998: 24 y 27).

Efectivamente, "Episodio en la huerta..." cierra el primer apartado del libro, "Juegos por Nochebuena", es decir, se ubica en la frontera entre los relatos que cuentan los juegos de infancia y los que relatan juegos de la adolescencia. El siguiente apartado, "Juegos en la Canícula", comienza con el relato "El juego del burro, en el que aparecen dos ángeles", que comienza: "Estos son juegos de hombres" (91).

Richard A. Young –para quien la historia de "Episodio en la huerta..." tendría como continuación "El episodio del ángel de oro, arenita del marqués" (el primero del libro)– es más directo, al afirmar que "bajo la fantasía inocente del juego infantil está la sexualidad latente del hombre adulto. Resulta que los juegos del niño adquieren, *ex post facto*, cierto sentido ambivalente" (1978: 86 y 88).

Este sentido “ambivalente” se revela, en primer término, en la identificación de Jacinto con el toro/milano y de las niñas con la alondra/flor. La flor (y la alondra) es la mujer en la simbología del romance antiguo, mientras que el toro, así como el milano y el clavel mismo, son elementos masculinos. Jacinto quiere ser milano, quiere ser toro, desea asumir su masculinidad.

Lo que vislumbra el niño es la simbología del toro y la flor: el deseo sexual. “Estaba soñando... que... no me acuerdo bien y me apuro mucho no acordándome”, dice cuando su madre va a despertarlo; “Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano” (82). Esto que ha vislumbrado, pero que aún no sabe, lo relaciona con un acto esclarecedor:

Me da vergüenza preguntárselo a mi mamá. Como me da vergüenza –igualito– que llegaran a verme estrujando los zapatos de tacón alto de mi tía.

Milano. Los zapatos.

Los zapatos. Milano (82).

Si él es Milano “el monstruo” y todas las niñas con las que juega “ya no más son una sola niña”, la alondra; entonces ellas son también los zapatos de tacón alto –sinecdóticamente, su tía–, que él estruja, como quiere estrujar a las niñas-alondra.

Freud, al hablar del fetichismo, y tras advertir que en general la elección del fetiche ocurre por “una impresión sexual recibida casi siempre en la primera infancia” establece que “el zapato o la pantufla son símbolo de los genitales femeninos” (Freud, 1992: 140-141; nota 21 agregada en 1910): en el hueco se introduce el pie; mientras que el tacón representaría el falo.⁶ Explica Freud:

⁶ “En muchos casos de fetichismo del pie puede demostrarse que la *pulsión de ver*, originariamente dirigida a los genitales y que quería alcanzar su objeto desde abajo, quedó detenida en su camino por prohibición o represión y por eso retuvo como fetiches al pie o al zapato. Y en ese proceso los genitales femeninos

[...] tras el primer recuerdo de la emergencia del fetiche hay una fase sepultada y olvidada del desarrollo sexual que es subrogada por el fetiche como si fuera un "recuerdo encubridor", cuyo resto y decantación es entonces el fetiche (Freud, 1992: 40; nota 20 agregada en 1920).

Jacinto, al recordar las alucinaciones provocadas por la fiebre, en las que asocia la alondra con sus amiguitas de juegos, establecerá, dada la vergüenza que esto le produce, una nueva asociación entre la alondra/niña y los zapatos de su tía. No faltará en su recuerdo el avistamiento de una carretela donde "unas mujeres pintadas" beben una botella "con unos catrines" (80).

El tema del despertar guarda, desde la antigüedad hasta ahora, una relación íntima con la ronda en tanto juego infantil. Elsa Malvido, en su artículo "La muerte en la lírica infantil" (2008), advierte que durante la Colonia, en un periodo en que los indios fueron considerados por los europeos como niños, las canciones infantiles, muchas de ellas verdaderas oraciones,⁷ fueron instrumentos fundamentales para introducir la lengua castellana con su carga occidental histórica e ideológica (2008: 3); "la danza y la música son elementos que ayudan al desarrollo de los niños tanto motriz como ideológicamente" (2008: 5).

La lírica infantil, así, tiene en sí misma la intención de *hacer crecer* al niño, de ayudarlo a convertirse en adulto, metafóricamente, como en la Colonia, y también en cuanto a su rol sexual.

Sobre todo, las canciones y oraciones fungieron como herramientas para ayudar a los indios americanos —considerados "menores de edad", a vencer su 'incapacidad' de decidir entre lo bueno

se imaginaron, de acuerdo con la expectativa infantil, como masculinos" (Freud, 1992: 141; nota 22 agregada en 1910).

⁷ Ver el artículo de Pedro C. Cerrillo, "Las oraciones populares de tradición infantil" (2009).

y lo malo” (Malvido, 2008: 2). El cuento de Yáñez recoge esta lucha de conciencia. Jacinto murmura, cuando no puede discernir el significado del juego:

(Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano. Soñaba... ¿Será malo saber eso que no sé? Soñaba).

Ha de ser malo.

Ha de ser malo.

Ave María Purísima.

Ha de ser malo. Me da vergüenza preguntárselo a mi mamá [...].

Ha de ser malo (82).

En su afán por discernir entre lo bueno y lo malo, invoca a la virgen María: “Ave María Purísima”, buscando la respuesta —lo mismo que los indios-niños de la Colonia—. Aunque, de hecho, identifica constantemente el misterio que quiere develar con el pecado e incluso con el demonio, asociación que no está del todo ausente en la ronda. Aquí vale recordar la versión que recoge Pelegrín:

Vamos a la huerta

del Toro torongil

a ver al Diablico... (Pelegrín, 2002: 45).

Cuando presiente la enfermedad, Jacinto se pregunta: “¿Irían a condenarme por un pecado desconocido?” (79). Su madre refuerza esta asociación cuando lo obliga a rezar a su ángel de la guarda, “para que te proteja de malas compañías y de los pensamientos malos”; él citará las oraciones: “Muera, muera Lucifer”; “Una muy grande pureza te pedimos de corazón” (84).

Pero más que la Virgen o el ángel de la guarda, es el juego el que, a fuerza de insistir en la relación alondra/milano, acaba por develar el misterio. Un juego que constituye también un juego sonoro, a la manera de las retahílas y las jitanjáforas. Obsérvese la

anáfora: "Ha de ser malo. / Ha de ser malo", y la aliteración que se produce al introducir la invocación a la virgen: "*Ha de ser malo. / Ave María...*": ha-de/a-ve.

El sinsentido, así como la voluptuosidad, son dos características esenciales de gran parte de la lírica infantil. Margit Frenk ha observado que, en muchos casos, las rondas infantiles no provienen necesariamente de romances o canciones compuestas para los niños, sino simples refranes o "formulillas" de código infantil que, en el siglo XVI, sólo porque eran cantados por niños o adolescentes, se consideraban "juegos" infantiles (Frenk, 2013: 9). "El Milano" es un claro ejemplo de este sinsentido, que el mismo Jacinto aprehende: el milano "no comía perejil, pero movía la boca con una mueca de chango" (80). Muchas de estas rimas, advierte Frenk, provenían de juegos de adultos.⁸

La sensación del 'despertar' se ve pues reforzada por el pensamiento católico. Jacinto se enferma en el "adviento" —unos quince días antes de Navidad, como bien ha observado Young (1978: 86)—, es decir, cuando inician las cuatro semanas que constituyen la preparación de la Navidad. Adviento —'advenimiento', 'venida', 'llegada'—, designa la venida de Jesús;⁹ marca el comienzo del año

⁸ Frenk ejemplifica: "A la barba desbarbada, / ande, ande la cotufada" (NC, 2128); "¡Ah, buen hombre!, tomá este bastón / y dalde a esotro buen hombre" (NC, 2130), y, sobre todo, aquella en que cada jugador debía decir el nombre de un árbol, un ave, un refrán y un cantar que comenzaran con la misma letra (NC, 2132), cosa más propia de adultos instruidos que de los niños. Un caso curioso a este respecto es el juego de "Toma (o Sopla), vivo te lo do" (NC, 2126 A, B). En todas las fuentes, desde el *Cancionero general* de 1511 y Luis Milán hasta las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo (1160-69), era evidentemente un juego para adultos; en el siglo XVI lo jugaban las "damas de la reina" y las "damas de Valencia", y Sebastián de Horozco lo declara "un juego que juego yo (Cf. Frenk, 2013: 9).

⁹ Define la RAE: "En algunas Iglesias cristianas, tiempo litúrgico de preparación de la Navidad, en las cuatro semanas que la preceden".

litúrgico. Su color característico es el morado, que simboliza penitencia. Si bien el niño recuerda la diversión:

Cuánto me había divertido la víspera; el día de tu santo, mamá; cuánto había comido: tacazotas y gorditas de horno que trajeron del rancho, orejones, higos secos, cáscara curtida de naranja, cajeta de membrillo, queso de tuna, uvas, miel: los dones del adviento (78).

El adviento también le anuncia la enfermedad, y con ella la alucinación que lo lleva a la revelación del deseo. El día que él se pone malo ha jugado con sus primos, primero a don Juan Tenorio y luego “discurrieron algo más alegre: jugar al milano” (79); el adviento es también el anuncio de la llegada del milano-toro-monstruo.

La pérdida de la inocencia que llega con la enfermedad, puede también leerse como una caída. José Luis Martínez (1991) advierte este elemento en la misma ejecución del juego. Si las rondas constituyen un pretexto para acercarse a las niñas, el fracaso que casi siempre experimenta el protagonista conlleva una pérdida. Así, las rondas son al mismo tiempo alegres y tristes: “Una presencia poderosa preside casi la totalidad de este testimonio conmovedor: el deseo amoroso. Agustín Yáñez inunda al héroe de esta niñez provinciana en una tibia zozobra” (Martínez, 1991: 30).

Para Antonio Marquet, *Flor de juegos antiguos* es una narración situada propiamente en

una dimensión de duelo: duelo de la niñez, duelo de la ciudad de provincia perdida [...] En la obra, además, el protagonista anuncia lacónicamente la muerte de su padre, la de su madrina. Se han perdido y dispersado todos esos seres que eran objeto de deseo y se perdió esa topografía que era escenario del deseo. El duelo es por una parte de sí: por aquello que constituyó a ese que ahora sólo puede rememorar, narrar, escribir para llenar ese espacio vacío (1997: 85).

3. Citar para "saber eso que no sé"

En este último apartado, voy a insistir en algo que no creo que se haya visto con suficiente claridad: el despertar del niño, con su respectiva pérdida de inocencia, está íntimamente ligado tanto a la ronda en sí misma en su tono de juego infantil, como al recurso de la citación.

Antonio Marquet advierte que, en cada relato, la ronda determina el eje temático, pero también la memoria del protagonista y la consecuente temporalidad interior:

En torno a esa temática se hilvanan los capítulos que remiten a una temporalidad interior. Lo que es susceptible de ser narrado en *Flor de juegos antiguos*, lo es por ser rememorado —ello exige la escritura para evitar que se pierda— y de ahí la fuerte coloración autobiográfica de la narración (1997: 85-86).

Agustín Yáñez esboza el asunto cuando, en entrevista con Emmanuel Carballo, habla del problema del estilo en *Flor de juegos antiguos*: "Creo que éste, el estilo, es un problema más hondo. Aquí el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de 10 a 12 años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido" (*Apud.* Carballo, 1994: 317). Fogoso en la ronda, Jacinto accede a la revelación gracias a la introspección en que lo hunde la enfermedad.

Sólo Young parece entrever que se trata de una cita. Luego de identificar tres "elementos claves de la narración" (el juego, "fuente principal del episodio"; la *vista* de la película *La Alondra y el milano*, y la imaginación) advierte: "el juego, como juego, pronto desaparece y, en su lugar, están los sentimientos, sensaciones y pensamientos predominantes del niño, que así se establece como el elemento principal de la narración" (Young, 1978: 119). Los versos, agrega, "parecen permanecer en la memoria del niño y con-

ducirlo hacia una preocupación del sentido de su experiencia en contextos mucho más amplios que el juego inmediato, como si los versos encubrieran en sus palabras e imágenes todos los enigmas de la vida”; y siguen repitiéndose “obsesionando al niño hasta que su sentido se deja vislumbrar (1978: 119).

En el caso concreto del “Episodio en la huerta...”, Young se detiene en la reflexión de Jacinto:

Cuando el coro de niños los canta de nuevo en el texto, es después de los sueños febriles del niño, en que la imagen del *Milano* y la *Alondra* han dado vueltas sin cesar en su imaginación. La asociación del juego con la fiebre todavía se mantiene, aunque con cierto avance temático, porque, cuando oye la canción por segunda vez, el sentido que antes se le había escapado al niño se hace más evidente. [...] los versos se repiten en los momentos más significativos de la narración, adquiriendo, con la repetición, un sentido más amplio, y creando la impresión de una estructura narrativa desarrollada por medio de dos secuencias paralelas (1978: 119).

Como puede verse, poco o nada se repara en que Jacinto nunca juega a la ronda, como los niños protagonistas de los otros relatos. Él sólo cita, mientras casi inconscientemente intenta comprender ciertos “misterios del abrir y el cerrar. La vida. Que se abre. Que se cierra” (83). Abandonada su niñez, Jacinto está a punto de alcanzar la adolescencia, pero no lo logra jugando rondas infantiles, sino rememorándolas. Paradójicamente, debe asumirse niño para jugar a las rondas, pues sólo niño puede citarlas de manera *exitosa*, es decir, *para jugar*. Pero al vislumbrar el sentido, podríamos decir erótico, dejará de ser niño para alcanzar la adolescencia, con lo que la ronda es una especie de conjuro que divide en un antes y un después los roles que la ronda suscita: el rol del jugador (milano o cualquier otro), el rol del pensador.

El umbral de la iniciación se genera, así, en el umbral de los roles; además, tratándose de una cita, diríamos que se genera en un umbral diegético. Es claro que en la diégesis Jacinto no se *vuelve* milano/toro, no se vuelve adolescente; pero sí en la metadiégesis, en sus alucinaciones. Al autoexpulsarse del juego —o al ser expulsado por la enfermedad— y renunciar a ser el toro/milano en el *performance* de la ronda (en la metadiégesis), Jacinto accede a la revelación y se vuelve toro/milano en esa construcción imaginaria. El milano *encarna* en Jacinto. Insisto en que este trasponer de umbrales no proviene de la ronda, sino de la citación de la ronda, de un discurso anónimo, antiguo y familiar. Este discurso no devela su misterio en tanto se *ejecuta*, sino en tanto se *cita*. Abrir en mi discurso el discurso del otro es cruzar el umbral de la infancia a la adolescencia. Esa apertura, esa cita, constituye la conciencia del deseo sexual.

Cuando la madre insiste: "te hizo daño el sereno",¹⁰ no se puede olvidar la alusión a la noche y la evidente alusión de la entrada a la oscuridad. Jacinto se enferma en el tránsito de la tarde a la noche, metafóricamente, el tránsito de la inconsciencia a la lucidez.

Además, citar implica precisamente comprender, a partir de otro discurso, el discurso propio. En su libro *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Graciela Reyes estudia puntualmente los mecanismos de reproducción de una enunciación por medio de otra. Ante todo, me parecen reveladoras las distintas acepciones de *citar* que Reyes constata —además de las que asienta Corominas en su *Diccionario*— al referirse a la citación como un simulacro. Honrando el fino entramado de sentidos que recoge Reyes —así como su propio objeto de estudio—, cito en extenso y sin intromisiones de su libro:

El latín *citare* significaba 'poner en movimiento', 'hacer acudir', 'llamar, convocar'; de ahí el sentido, hoy corriente, de *citar a una*

¹⁰ "Humedad de que durante la noche está impregnada la atmósfera", define la RAE.

reunión, concertar una cita, pedir cita. En cuanto ‘hacer venir’, en lenguaje taurino *citar* significa llamar la atención del toro (Barthes usa *citación* con este significado en su análisis de las connotaciones; cfr. *S/Z*, París, Seuil, 1970, cap. XIII). A las acepciones señaladas se agrega la de ‘repetir palabras’, es decir, citar, convocar a un texto, con sus sinónimos y derivados *mencionar, hablar de, referirse a, tocar, traer*, etc. (véase el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, s.v. *citar*.) *Citación* (que, según M. Moliner, significa ‘acción de citar (llamar)’, es decir, algo semejante a *convocatoria*), no se usa, actualmente, fuera del lenguaje jurídico; la mantengo en este segundo sentido de ‘convocatoria textual’ para diferenciar el proceso de su resultado, la cita, y también para que no se pierda de vista la acepción ‘hacer venir’, ligada a un segundo intertexto formado por los derivados de *citare*: *concitar, excitar* (de *excitare*, ‘despertar’), *incitar, suscitar, resucitar, solicitar*... y el modesto *recitar*, ‘hacer venir otra vez’, ‘repetir’, ‘leer en alta voz’, o, como propondría Pierre Menard, simplemente ‘leer’ (Reyes, 1984: 58; nota al pie 15).¹¹

Por la sorprendente coincidencia entre el lenguaje taurino al que alude Barthes y el “toro toronjil” de la ronda que Jacinto asocia con el milano, recojo aquí la cita de Barthes sobre la connotación:

el sema es “citado” varias veces; querríamos dar a esta palabra su sentido tauromáquico: *citar* es ese taconazo, ese cimbreo del torero que atraen al toro hacia las banderillas. De la misma manera (a la riqueza) para que comparezca, esquivándolo luego al hilo

¹¹ Los libros que Reyes cita se pueden consultar en la bibliografía final de este trabajo. Además, me parece pertinente anotar aquí el artículo completo de Corominas: “citar, 1490. Tom. del lat. *Citare* ‘llamar, convocar’, propiamente ‘poner en movimiento’, ‘hacer acudir’ (frecuentativo de *ciere* ‘poner en movimiento’). / Deriv. *Cita*, 1679. *Citación*, 1945. *Citote* ‘intimación que se hace a alguno’, antiguamente ‘persona que se enviaba para citarle’, S. XVII, viene del lat. *Citote*, ‘llamad, haced venir’, que es el plural del futuro de imperativo de dicho *ciere*” (Corominas, 1976: 152).

del discurso. Esta forma fugitiva de citar, esta forma subrepticia y discontinua de tematizar, esta alternancia del flujo y del brillo definen muy bien el *aspecto* de la connotación (Barthes, 1980: 17).

Citar, entonces, es también *excitar*, 'despertar'. En el caso de Jacinto, la cita, efectivamente, termina *excitando* su deseo sexual. Jacinto cita para convocar a un juego que deriva de la ronda pero que ya no es, en definitiva, un juego infantil. "Vamos a la huerta" además, cita, *convoca* a jugar en un espacio que constituye un tópico bastante conocido, la huerta, relacionada, desde la antigüedad, con el terreno para el encuentro amoroso. En el relato, Jacinto explicita la alusión: "la sobrecama verde como una huerta" (85). *Cita* a una interacción más bien erótica, que, aunque no llega a realizarse, imagina:

Juego —ahora, ahora—, con mis amigos y mis amigas: tú, Rosa, te pareces a la alondra del cine; tú, Ángela, también; y tú, Dolores; y tú, Asunción; y tú, y tú..., todas; yo quiero ser Milano; allá voy; de veras quién sabe qué me arde en la sangre; soy Milano, el monstruo, y ustedes ya no más son una sola niña; voy a saber qué hacerte, alondra; te abrazaré, te morderé, te tumbaré en el lodo, ¡ay! (81-82).

Ronda, verso, discurso, la palabra que cita Jacinto constituye el arquetipo del signo *citabile*, iterable que, en el discurso propio, genera nuevas significaciones.

La iterabilidad es constitutiva del ser del signo y del discurso. Todo signo y todo discurso debe ser repetible. Pero, paradójicamente, la repetición total (la cita total), es imposible. El discurso sólo puede repetirse en parte: representarse. Un acto de habla —la parte verbal de un acto de habla— es susceptible de convertirse en una imagen dentro de otro acto de habla (Reyes, 1984: 59).

En el primer apartado de este trabajo, hemos observado cómo, en sus desvaríos, Jacinto va transformando los elementos de la ronda y de la película *La alondra y el milano* en imágenes ya propiamente fantásticas que se resumen en una imagen sintética: “el monstruo y la niña”. Atendiendo al DRAE, Reyes ratifica que: “Toda cita es un simulacro, ‘imagen hecha a semejanza de una cosa o persona, especialmente sagrada’, y ‘especie que forma la fantasía’” (Reyes, 1984: 62).

Jacinto cita la ronda, convoca la ronda, para develar el misterio, para –perdida ya la inocencia– despertar a la adolescencia y convertirse de niño en milano/toro. Ahora me acercaré un poco más al mecanismo de la citación.

Durante la fiebre, Jacinto rememora la ronda y cita algunos versos para narrar sus desvaríos. Es necesario advertir que Jacinto cita no la ronda en tanto discurso anónimo, en tanto canto para jugar con las niñas, sino lo que sus primos han cantado. Parece que Jacinto ya conoce la ronda desde antes que sus primos jueguen, pero él no cita un discurso anónimo, aprendido en algún momento anterior, no cita la ronda digamos *real*, sino que *recoge* las voces de sus primos:

Ya cantaban los muchachos, cogidos de la mano:

*Vamos a la huerta
de toro toronjil* (80).

Para el momento en que la escucha, Jacinto ya ha comenzado a alucinar debido a la fiebre:

Me tenté la frente. Ardía. Así, ardiendo, recordé una vez más al Milano de la película [...] Me ardió más la frente. Comencé a temblar.

*Milano no está aquí,
está en su vergel* (80).

Así, la citación proviene de la citación que sus primos hacen de la ronda. Más adelante, cuando Jacinto está sentado a la sombra del tejabán, volverá a citar la ronda y, nuevamente, lo hará no del canto anónimo que él habría escuchado antes, sino de lo que en ese momento están jugando sus vecinitos; llega a creer que Asunción, con su vocecita, "me canta"; incluso dialogará con los versos que sus vecinitos están reproduciendo:

—Está triste.

(—Sí, estoy triste de no saber, de no poder.)

—Tiene calentura.

(—Estoy ardiéndome de ganas.)

—Se está muriendo.

(—Estoy muriéndome de deseos de correr, de volar.) (84)

Su cita, así, en ambas ocasiones, es una doble citación: cita de la cita de los niños que juegan. Aún más, hacia el final del relato, cuando ha vuelto a su cuarto y se desviste para acostarse de nuevo, vuelve a citar la ronda. Esta vez, recogerá la cita de una fuente ambigua:

Todavía en la tarde, llena de sol, zumban los espíritus:

—*Milano no está aquí,*

está en su vergel,

abriendo la rosa

y cerrando el clavel (84).

Antes, le ha rezado a su ángel de la guarda para que lo proteja "de los pensamientos malos". La palabra que cita Jacinto aquí es la que están cantando sus vecinitos en el momento en que él se desviste; pero en su memoria están sus pensamientos tratando de darle sentido a sus alucinaciones; además, con estos pensamientos, están también las voces de sus primos cantando el día en que cayó enfermo, con lo que su citación aquí recogerá al menos tres fuen-

tes: la de sus vecinitos, la de su propia narración silenciosa sobre sus alucinaciones y la de sus primos. Los versos que cita, por eso, ya no son un canto, sino un zumbido, y los niños ya no son sino espíritus: “zumban los espíritus”.

Es este el proceso –y no la ejecución de la ronda– por medio del cual Jacinto accede a la conciencia de su deseo. La última frase que le dirige a su madre resume estas significaciones: “tráeme jugo de rosas, para los novios, para los nervios” (85). Que el misterio al fin ha sido develado, queda claro hacia el final del cuento:

Un vergel es una huerta o un jardín con muchas flores bonitas. Una rosa, una alondra. La alondra es un pájaro, pero tiene nombre de flor. La alondra era una mujer, una señorita. El clavel tiene color de sangre. La sangre es la vida y la muerte. El milano era un chango. Jorge tiene la sangre negra. Negro es el demonio. Estela, Asunción, tienen la cara y los brazos blancos, se les ven unas venitas azules, finas. Estela tiene un vestido de seda, color de clavel rojo. Yo vi una vez a una mujer toda llena de sangre (84-85).

Para terminar, quiero advertir que la citación de la ronda le permite a Jacinto introducir en su reflexión el “léxico del deseo”, para usar los términos de J. A. Marina y Marisa López en su *Diccionario de los sentimientos* (1999: 65-86). Si el *deseo* es “el apetito con conciencia de él”, como quiere Spinoza (Ética II, prop. VIII; cf. Marina/López, 1999: 69), Jacinto es ahora un sujeto deseante, dada la conciencia que ha cobrado tras citar repetidamente las palabras de la ronda. A cada vuelta, mientras sus vecinitos juegan a la ronda, él piensa: “alterno sin voces mis deseos”, “Estoy ardiéndome de ganas”, “Estoy muriéndome de deseos de correr, de volar” (83).

Marina repara en el sinónimo castellano de ‘deseo’, ‘gana’, “palabra autóctona, de difícil traducción a otras lenguas”, que “tiene la ventaja de admitir un contrario: *desgana*” (Marina/López, 1999: 69). Por cierto, la dificultad para develar el misterio se expresa

también en la tensión de Jacinto entre el desgano de jugar producido por la enfermedad: "No tenía ganas de levantarme" (79); y las ganas de hacerlo: "Estoy ardiéndome de *ganas*" (83).

Asimismo, Marina establece la relación entre el deseo y la respiración. El deseo impaciente se llama anhelo, término que "guarda la huella de su antepasado latino *an-helare*, 'respirar con dificultad'" (Marina/López, 1999: 71). Al principio del relato, no hay indicios de que Jacinto respire dificultosamente, aunque sí es evidente su ansiedad:¹² "me muero de impaciencia", "tengo ganas de cantar, de gritar, de correr" (78); además, debemos tomar en cuenta su estado febril. Más pertinente es reconsiderar la declaración de Agustín Yáñez al hablar del estilo en *Flor de juegos antiguos* como un problema de respiración: "el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de 10 a 12 años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido" (*Apud.* Carballo, 1994: 317). ¿Cómo respira un muchacho al mismo tiempo "fogoso e introvertido", presa de la fiebre? Al recordar los síntomas de la enfermedad, Jacinto dice que "creció en mí la inquietud"; y después de la fiebre: "¿por qué me agarra un ansia, un estremecimiento?" (79 y 82). La conciencia del deseo hace que Jacinto comience a nombrarlo por sus distintos nombres, guiado por el léxico de la ronda.

Finalmente, no considero que se trate de una coincidencia el que desde el título la ronda aparezca no en calidad sustantiva como en los títulos de los otros cuentos: "Episodio *del* ángel de oro, arenita del marqués"; "Episodio *de* María blanca" (cursivas mías), etcétera, sino que lo hace ya propiamente en calidad de cita: no es el "Episodio *de* la huerta del toro toronjil, abriendo la rosa y cerrando el clavel", sino "Episodio *en* la huerta...", con lo que la ronda es recogida en el título como cita. En todo caso, la alusión a la ronda por el título debería ser "El Milano". El episodio no es el

¹² "estado de agitación, inquietud y zozobra de ánimo", DRAE (Cf. Marina/López, 1999: 72).

de la ronda infantil, sino el de una citación que devela el despertar del deseo entre las alucinaciones que batallan en la huerta de una sobrecama verde.

Conclusiones

En “Episodio en la huerta...”, el narrador no juega a la ronda, sino que la cita durante la alucinación que le produce la enfermedad. Así, la citación, y no la ejecución de la ronda, es lo que le permitirá a Jacinto acceder a la revelación de su “sexualidad latente”, en términos de Young (1978: 88).

El fenómeno de la citación en este relato es trascendente porque el tema que se prefiguraba en los relatos del primer apartado del libro, el despertar del deseo, aquí se vuelve el tema principal. Esto sucede también en el plano actancial: el niño no juega, sino alucina; no canta, sino narra su alucinación, y al ponerle orden, cita la ronda, la cual se vuelve aquí el discurso que permite la revelación final. La citación determina también el plano narrativo: el cuento constituye una especie de monólogo de Jacinto. Aunque al principio el discurso va dirigido a su madre y a su tía, gran parte del relato está constituido por un discurso que Jacinto no dirige a nadie o bien dirige a sí mismo.

Cita, convocación, excitación, gesto tauromáquico, pero no más juego de niños, la ronda produce las imágenes de la alucinación, al tiempo que las designa y las ordena: las narra. Finalmente, la representación de un discurso por el discurso anhelante del niño revela el misterio: “Un vergel es una huerta o un jardín con muchas flores bonitas. Una rosa, una alondra. [...] La alondra era una mujer” (84).

Las funciones de la citación, sea que se cite un discurso real o uno ficticio, replican, en este relato, las funciones narrativas de la ronda: convocar, excitar, revelar: “saber eso que no sé”.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Seuil, París.
- _____, 1980, *S/Z*, Nicolás Rosa (trad.), Siglo XXI, México.
- Blancas, Noé, 2018, "Episodio de las hebritas de oro'. Hilos entre el romance y el relato", *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, España, pp. 503-522.
- Borges, Jorge Luis, 1956, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires.
- Campbell, Federico (sel., y pról.), 2001, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Era/UNAM, México.
- Carballo, Emmanuel, 1994, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México.
- Cerrillo, Pedro C., 2009, "Las oraciones de tradición infantil", *Revista de Literaturas Populares*, año IX, núm. 1, enero-junio, pp. 137-163.
- Corominas, Joan, 1976, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- DRAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en: www.rae.es
- Freud, Sigmund, 1992, *Obras completas VII. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora). Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Franco, Jean, 1988, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, UNED, Guadalajara.
- Frenk, Margit, 2003, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 tomos, UNAM/Colegio de México/FCE, México.

- _____, 2013, “Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular”, *Ocnos*, núm. 9, pp. 7-20. Disponible en: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/issue/view/125>
- García Meza, 2001, *Al filo del agua. Voces y memoria*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa.
- Harss, Luis, 1966, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires.
- _____, 2001, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, en Federico Campbell (sel., y pról.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Era/UNAM, México, pp. 61-88.
- Marquet, Antonio, 1997, *Archipiélago dorado. El despegue de la obra narrativa de Agustín Yáñez*, UAM-Azcapotzalco, México.
- Malvido, Elsa, 2008, “La muerte en la lírica infantil colonial mexicana”, *Revista Cultura y Religión*, vol. 2, núm. 1, junio. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26553246_La_Muerte_en_la_Lirica_Infantil_Colonial_Mexicana
- Marina, J. A. y Marisa López, 1999, *Diccionario de los sentimientos*, Anagrama, Barcelona.
- Martínez, José Luis, 1991, *La obra de Agustín Yáñez*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Moliner, María, 1998, *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Gredos, Madrid.
- Pelegrín, Ana, 2002, *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Perus, Françoise, 1993, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, Arturo Azuela (ed.), Conaculta, Colección Archivos 22, México, pp. 327-368.
- _____, 1999, “La sociocrítica frente a Agustín Yáñez”, *Literatura Mexicana*, vol. 2, núm. 2, pp. 335-351. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.2.2.1991.112>

- Rangel Guerra, Alfonso, 1998, "Prólogo", en Agustín Yáñez, *Obras I*, Colmex, México, pp. 5-111.
- Reyes, Graciela, 1984, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid.
- Rulfo, Juan, 1991, "Cumple 30 años Pedro Páramo", en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, (comps.), *Los novelistas como críticos I*, FCE, México, pp. 722-725.
- Sánchez, Pablo, 2016, "Agustín Yáñez y Juan Rulfo: afinidades y contrastes canónicos", *Romanica Olomucensia*, vol. 28, núm. 2, pp. 225-235.
- Yáñez, Agustín, 1967, *Flor de juegos antiguos*, Organización Editorial Novaro, México.
- Young, Richard A., 1978, *Agustín Yáñez y sus cuentos*, Tamesis Books, Londres.

Textualización de la verdad y crisis de la tradición en *El castillo*, de Franz Kafka

Textualization of the truth and crisis of the tradition in *The castle*, of Franz Kafka

Jefferson Eduardo da Paz Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Resumen: El objetivo de este artículo es identificar en la escritura/lectura de Franz Kafka, a partir de *El Castillo*, la intersección entre la problemática de la crisis de la tradición, planteada por Walter Benjamin y Gershom Scholem, y la textualización de la verdad que se desprende de las prácticas exegéticas en la tradición mística del judaísmo, sobre todo en la teoría cabalística del lenguaje. Siguiendo la discusión de las principales teorías presentes en el referencial bibliográfico, analizaremos cómo la escritura en Kafka utiliza el comentario como método, fundiendo exégesis y creación literaria. Podemos concluir que la verdad, en Kafka, se encuentra inseparable del texto y del comentario, lo que nos remite al Nombre de Dios infinitamente interpretable vislumbrado por la tradición mística de la Cábala. En la escritura de Kafka, la verdad inseparable del laberinto de interpretaciones apunta a la crisis de la tradición como característica esencial de su modernidad, expresando los límites entre religión y nihilismo.

Palabras clave: lenguaje, literatura, tradición, interpretación, Kafka.

Abstract: The objective of this paper is to identify in the writing/reading of Franz Kafka, from *The Castle*, the intersection between the problem of the crisis of tradition, raised by Walter Benjamin and Gershom Scholem, and the textualization of the truth that emerges from exegetical practices in the mystical tradition of Judaism, especially in the kabbalistic theory of language. Following the discussion of the main theories present in the bibliographic reference, we will analyze how the writing in Kafka uses the commentary as method, merging exegesis and literary creation. We can conclude that the truth in Kafka is inseparable from the text and commentary, which brings us to the infinitely interpretable Name of God envisioned by the mystical tradition of Kabbalah. In Kafka's writing, the inseparable truth of the labyrinth of interpretations points to the crisis of tradition as an essential feature of its modernity, expressing the boundaries between religion and nihilism.

Keywords: Language, Literature, Tradition, Interpretation, Kafka.

Recibido: 4 de febrero de 2018

Aceptado: 25 de agosto de 2018

Introducción: Franz Kafka, monstruo del laberinto hermenéutico

En 1948, Jean-Paul Sartre afirmó: “De Kafka ya se ha dicho todo: que quería describir la burocracia, la progresión de la enfermedad, la condición de los judíos en Europa oriental, la búsqueda de la inaccesible trascendencia, el mundo de la gracia cuando la gracia falta” (2004: 167). A pesar de eso, un levantamiento hecho en la década de los ochenta mostró que la fortuna crítica sobre la obra de Franz Kafka sobrepasaba la marca de los diez mil títulos. Sartre indica las principales líneas interpretativas de la obra de Kafka en la primera mitad del siglo xx, además de indicar que la interpretación es una de las cuestiones intrínsecas de esa obra. Kafka posee lo que Gershom Scholem llamó “luminosidad del ca-

nónico” (1999: 229). Esto no sólo significa que es un clásico, incluso porque es uno de los autores menos imitables. Esta luminosidad es generalmente atribuida a los textos sagrados, cuyo mensaje es oscuro, o a los mitos, cuyo lenguaje es esencialmente ambiguo.

Pero este problema de la interpretación no se reduce al aspecto literario, al conflicto de las interpretaciones posibles del texto. Kafka se resiste a todo esto. En *El castillo*, por ejemplo, la práctica de extraer del texto su significado, o práctica exegética, es un procedimiento de escritura, es una máquina que hace que el texto crezca y se adentra como un bosque. En el mismo sentido, la exégesis¹ como obsesión y repetición es capaz de expresar algo mayor, tal vez lo que conocemos por visión kafkiana del mundo, el embate entre Ley y nihilismo², Tradición y olvido.

Esta visión, que es dada a nosotros en su tesitura propia, es decir, en su lenguaje, presenta el problema básico de la experiencia hermenéutica: la interrogación implacable dirigida a lo que

¹ Observamos una obsesión por la exégesis en el texto de Kafka, pero se trata de una práctica muy común entre los estudiosos del Talmud. La exégesis es un modo de interpretación que no toma mucho en consideración el contexto inmediato o la literalidad del mensaje. A veces lo que decide un camino interpretativo es una homofonía, la raíz de una palabra, una letra. Por eso algunos autores, como Harold Bloom (*Cabala e Crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1991) y Susan Handelman (*The slayers of Moses*, Albany: New York Press, 1982), han identificado en algunas corrientes de la exégesis talmúdica un posible origen de la crítica literaria contemporánea.

² Nihilismo no es únicamente el pensamiento obsesionado por la nada, sino una situación característica de la modernidad; de lo contrario, tanto Gorgias como Meister Eckhart serían pensadores nihilistas en la misma medida en que Nietzsche lo es. Nihilismo, propiamente como lo entendemos aquí y su efecto para una lectura de la obra de Kafka, se refiere a una situación de desorientación donde los referenciales tradicionales pierden su validez. Siguiendo el mayor teórico de la cuestión, Nietzsche, nihilismo es la desvalorización de todos los valores supremos (Volpi, 2005: 16). Veremos que la relación irónica de Kafka con los textos sagrados es genuinamente nihilista en el sentido moderno, haciéndolos insuficientes para legitimar el mundo ético.

se plantea como verdad objetiva (trascendental y, no, histórica). De manera muy distinta, la obra de Kafka interroga el valor de la verdad, ora como un mensaje que nunca nos llega, ora como algo secreto que debe ser excavado indefinidamente, ora como el resultado improbable de una contestación infinita y absurda, ora como una fábula refutada. De todos modos, hay una distancia, sea la distancia infranqueable que el mensaje (el envío de una instancia objetiva) debe recorrer, sea la distancia del espacio laberíntico interpuesto por el texto que separa intérprete y revelación. La distancia y el espacio donde la verdad se extravía podrían representar una experiencia trágica, pero en ese espacio abierto se da el contentamiento de Kafka y los artificios de su escritura.

Durante seis meses del año 1922, Franz Kafka escribió los fragmentos que conocemos bajo el título de *El Castillo*, publicado póstumamente por Max Brod, en 1926.³ Básicamente, su trama trata de los diversos intentos de K. en su propósito de entrar en el Castillo. Lo que lleva a K. hasta la aldea es su nombramiento de topógrafo, pero su admisión no es clara, ya que parece haber sido un error cometido por algún funcionario o sector del Castillo. Los obstáculos que K. encuentra en su camino son incomprensibles, llenos de paradojas, como si no pudiera alcanzar la lógica que rige la administración de su universo. Kafka no tenía la intención de hacerse comprender literalmente y eso es unánime en su fortuna crítica.

En un punto de vista, la postura inicial de K. es motivo suficiente para alentar las lecturas de Brod, Hans Schoeps y muchos otros sobre el significado del Castillo, a saber, que representa la

³ Cuando nos referimos a los capítulos del libro es importante tener en cuenta que se trata del trabajo editorial de Brod sobre los fragmentos escritos por Kafka, que, como se sabe, pidió a su amigo que los destruyera. *El Castillo*, antes de la forma tal como lo conocemos hoy, en diversas publicaciones en diversas lenguas, eran “capítulos” sueltos y muchos de ellos con más de una versión.

sed de la Gracia que los esfuerzos de K. intentan lograr. Walter Benjamin rechaza esa interpretación teológica por ser cómoda e incompatible con el texto literal en muchas ocasiones (1987: 153). Benjamin no identifica en Kafka cualquier tendencia a la conclusión y lo que más caracteriza tanto *El Proceso* como *El Castillo* es el aplazamiento. El acusado se arrastra a lo largo de su proceso sin que nunca la sentencia sea anunciada del mismo modo que K. es impedido por innumerables contratiempos que no le dejan hablar con las instancias superiores. Es ese retardo del fin que pone todas las interpretaciones en negativo. El destino de K. se retrasa desde el principio hasta las páginas finales, en que es llevado una vez más al laberinto de contratiempos que se interrumpe bruscamente.

Otro punto de vista anuncia tal vez lo contrario. La postura de K. ante el Castillo es la fascinación ejercida por el sentido y la verdad que está allí, pero no está disponible o entonces su inteligibilidad degeneró en una transmisión burocratizada, encarnada en figuras autoritarias y depreciables, como Klammm, el alcalde, Bürgel, Erlanger, etc. Si K. se muestra tan insistente en comprender esa verdad, aunque su sustancia parezca diluirse en la total ausencia de significado último, es porque se mantiene como posibilidad de la redención una vez comprendida. Pero es porque el aplazamiento de esa comprensión es infinito que la redención nunca llega.

En Kafka, el acusado o el forastero siguen presionados por una autoridad inflexible sin saber hasta cuándo. Tal vez hasta el punto en que ellos, padeciendo el sufrimiento de la espera, realicen lo que caracterizaría una ruptura mesiánica y, por consiguiente, una ruptura con la Ley.⁴ La salvación a través del pecado, la idea de

⁴ Es precisamente en este punto que los anónimos kafkianos pueden ser leídos como cabalistas heréticos. De acuerdo con Scholem, las rupturas en el interior del judaísmo más restringido, el judaísmo rabínico, fueron alcanzadas por el mesianismo místico de los estudiosos cabalistas bajo la figura de Sabbatai Tzvi. La importancia de este dato es que en el siglo XVIII, un hombre llamado Jacob

que la ley sólo enseñará toda su esencia cuando es subvertida, fue alimentada por el mesianismo sabbataísta, donde la Cábala se encuentra con los movimientos antinomistas en el interior del judaísmo, abriendo espacio para los movimientos heréticos y anárquicos surgidos en el siglo XVIII.⁵

De principio a fin el objetivo de K. es esclarecer su función y el único medio para eso es entrando en contacto con el Castillo. Esta condición puede caracterizar, según la interpretación de Hannah Arendt, el exilio judío, o el judío como paria en busca de la asimilación, pudiendo finalmente convertirse en indistinguible (2005: 66). Convertirse en funcionario del Castillo no es redimirse espiritualmente, sino ser liberado de la vida incierta y sin sentido que se mantiene al margen de la Ley. K. no exige derechos especiales, sólo quiere integrarse de forma regular. De hecho, no pide menos que eso, pero es justamente lo que le es rechazado. La redención también puede ser obtenida junto a los aldeanos, pero

Frank se considerará reencarnación del mesías. Para Frank, este mundo no fue creado por el verdadero Dios, pues si lo fuera todos seríamos eternos. Este mundo es falso y regido por leyes indignas, por lo que no pueden ser respetadas. Todas las leyes de este mundo deben ser violadas. Frank es una expresión genuina del nihilismo religioso, herético y anárquico que resultó del mesianismo judío (Scholem, 1989: 105).

⁵ Este aspecto es relevante en la medida en que la forma en que la *Torá* es vista por los sabbataístas propició el surgimiento de figuras revolucionarias que veían en la ruptura de la ley un modo de realizar en la historia el reino de los justos. Entre esas figuras, están Franz Kafka, Walter Benjamin, Gershom Scholem, entre otros (Forster, 2008: 9). Una lectura que destaca los aspectos anarquista u utópico libertario de la obra de Kafka se puede encontrar en Löwy, *Redenção e Utopia*, 1989, p. 67-84. En *La Cábala y su simbolismo* Scholem (2001) discute la relación entre lo místico y la autoridad religiosa. Reservada la debida complejidad de la cuestión, el místico se presenta como figura revolucionaria ante la autoridad religiosa constituida históricamente a partir de sus prácticas en el seno de la comunidad. Las corrientes místicas judías, asociadas a la Cábala, representan esa ruptura de alguna forma, como sugiere Scholem en sus “Dez tesis a-históricas sobre a Cábala” (1999).

sólo en apariencia, lo que nos remite a la propuesta que Pepi hace a K. en el último capítulo, insistiendo para que él, sin abandonar la condición de forastero, fuera a vivir en las bodegas de alguna casa (Kafka, 2000: 447). La novela se interrumpe sin saber cuál es su decisión. K. no sería, según esa visión, un antinomista, alguien que niega las leyes impuestas, sino alguien que busca vivir bajo ellas de manera justa y humana.

Una parte de la crítica en torno a Kafka vincula la actitud de sus héroes a la visión gnóstica del mundo.⁶ También sería el caso de no encontrar respaldo textual, lo que no invalida una aproximación donde se considere su estructura. La relación con la visión gnóstica del mundo no es incoherente cuando observamos en el gnosticismo y en la gnosis herética de Jacob Frank, por ejemplo, la consideración del mundo como un lugar infernal administrado por leyes indignas (Scholem, 1999: 180). La relación con el gnosticismo puede ir desde una evocación de Brod en sus memorias⁷ hasta afirmaciones más puntuales en la interpretación de Günther Anders (2007). Cuando observamos el carácter plurívoco de la autoridad en Kafka y sus efectos en el mundo y en los personajes, somos conducidos a una teodicea, donde la existencia del mal es incompatible con la existencia de Dios. El origen del mal en el

⁶ En adelante usamos como ejemplo de visión gnóstica del mundo la doctrina de Marción de Sinope.

⁷ Walter Benjamin cita un fragmento donde Brod narra una conversación con Kafka: “Recuerdo una conversación con Kafka, cuyo punto de partida fue la Europa contemporánea y la decadencia de la humanidad. Somos, dijo, pensamientos nihilistas, pensamientos suicidas, que surgen en la cabeza de Dios. Esta frase evocó en mí en principio la visión gnóstica del mundo: Dios como un demiurgo perverso, y el mundo como su pecado original. Oh no, dijo, nuestro mundo es sólo un mal humor de Dios, uno de sus malos días. ¿Existiría entonces esperanza, fuera de ese mundo de apariencias que conocemos? Él se rió: hay esperanza suficiente, esperanza infinita, pero no para nosotros” (Benjamin, 1987: 141-142).

mundo sólo podría derivarse de un “Dios malo”, de un demiurgo, como lo llamaron algunos gnósticos. Por eso Anders afirma ser Kafka un marcionista, es decir, un adepto o simpatizante de las ideas de Marción de Sinope, el heresiarca del siglo II, d. C. para quien el Dios del Antiguo Testamento era radicalmente distinto del Dios anunciado por Jesucristo, siendo el primero el Dios de la Ley y de la Creación (por lo tanto, un Dios maligno) y el segundo, el Dios de la redención.⁸ En cuanto a la estructura del relato gnóstico, podemos sugerir que es un tema caro al imaginario kafkiano la necesidad de rebelarse o no contra la Ley, sobre todo cuando ésta parece emanar de una instancia ajena a la justicia, resultado del acto irracional de algún demiurgo.

Sea Kafka un gnóstico, un “ateo avergonzado” (Anders, 2007: 97) o un cabalista herético, la complejidad de sus relaciones con la religiosidad se levanta en torno al propio judaísmo bajo el cual creció. Los estudios de la lengua hebrea y sus abismos, sus “facetas impenetrables”, como escribe en una carta a Felice Bauer (Alter, 2002: 67), sus incursiones en la dialéctica talmúdica, fueron maneras de tomar parte en algo auténtico, enteramente distinto del mundo burgués insípido. Sin embargo, según Robert Alter (2002: 80), sus novelas y cuentos no presentan, al menos en su superficie,

⁸ “En Kafka revive, de hecho, la idea, marcionista, según la cual el Dios-creador es ‘demiúrgico’, por lo tanto, ‘malo’, y la correspondencia es tanto más sorprendente que, en Marcião, ese Dios-creador (de forma que el Dios del amor es al mismo tiempo el Dios de la ‘Ley’, del Antiguo Testamento: también en Kafka coinciden la instancia divina, la ley y la ‘maldad’” (Anders, 2007: 118). La tesis de Claudio Willer, sobre poesía y gnosis, provee la información de cierto círculo marcionista frecuentado por Kafka y sus amigos (Willer, 2007: 8). Esta visión también es apuntada por Corngold; Breno, “Kafka (with Nietzsche) as neo-gnostic thinkers”, en *Kafka: The ghost in the machine* (2011). Para el caso de la gnosis marcionista y la Cábala revolucionaria de Kafka, ver Éric Lecler (2013: 235). Sobre la visión gnóstica del mundo, ver Hans Jonas, *La religión gnóstica* (2000).

ningún indicio de que el escritor es judío, aunque detrás de toda su ambientación moderna salte a los ojos temas propiamente judíos, como el exilio, la asimilación, la revelación, el comentario, la ley y la tradición.

Así como los héroes de Kafka fracasan en el intento de interpretar lo insondable (el Tribunal, el Castillo, la Ley), el lector queda sin respuesta definitiva. El hilo de Ariadna suele perderse en medio del camino. En el mundo kafkiano, como en la experiencia de sus investigadores, los mensajes se resisten a la interpretación, tal como se comprende en el judaísmo; como destacó Benjamin, en Kafka las fábulas están destituidas de sus llaves (1987: 148). Tal vez sea un rasgo del judaísmo en Kafka el presentar un lenguaje que por ser humano ya no puede decir la verdad, forzando a la peregrinación a través del laberinto que resultó de la Caída. O tal vez esté más cerca de cierta visión de la Cábala luriana, donde cada palabra de la *Torá* posee seiscientos mil rostros, planos de sentido o entradas, de acuerdo con el número de hijos de Israel que se encontraban en el monte Sinaí. Así, de pronto, estamos frente al laberinto hermenéutico que Kafka, de manera ambigua —es decir, crítica—, absorbió de su tradición.

Kafka, Benjamin y Scholem: la tradición como laberinto

Nada es más evidente en *El castillo* que su mundo laberíntico. No son, sin embargo, laberintos como estructuras arquitectónicas, pues la aldea es un pequeño aglomerado en las proximidades del Castillo. Muchos podrían afirmar que ese mundo frío y gris es el infierno, el inframundo, con todos sus laberintos. En el laberinto de Kafka no existe ninguna posibilidad de salvación, pues no se trata de franquear muros, sino de encontrar una verdad que se perdió, tal vez para siempre, en el volumen de sus comentarios, o que permanece guardada por una administración oscura cerrada

sobre sí misma, inaccesible, cuya autoridad fraccionada y jerarquizada está vacía de propósito real. El mensajero en el cuento “Un mensaje imperial” (Kafka, 2003: 202) es otro K., otro anónimo en los laberintos de la vida. El emperador, en el lecho de muerte, le envió un mensaje, pero nunca llegará a su destino (a propósito, es de un hombre muerto, posible metáfora de Dios, que se espera el mensaje), porque ni siquiera consigue atravesar todas las estancias del palacio, “nunca las dejará atrás; y aunque lo consiguiera, no se habría ganado nada; tendría que atravesar los patios, el segundo palacio circundante; y otra vez escaleras y patios; y otra vez un palacio; y así a lo largo de milenios” (2003: 202).

El laberinto de K. se compone de comentarios, de varias versiones sobre el Castillo contadas por los moradores de la aldea. Este laberinto exegético expresa de alguna manera la relación de Kafka con el judaísmo, que Benjamin vislumbró bajo el signo de una “enfermedad de la tradición” donde la verdad pierde toda su consistencia.

Por muchos años, Benjamin y Scholem mantuvieron una correspondencia cuyo centro fue la interpretación de la obra de Kafka. Entre las muchas ideas que los dos intelectuales levantaron, no podemos dejar de destacar la cuestión del distanciamiento de la tradición y la nada de la Revelación. La “enfermedad de la tradición”, apuntada por Benjamin, resulta de la secularización que aclimató (en su proceso de asimilación) a las familias judías a la ciudad burguesa moderna. Cuando Kafka se queja de su padre por el judaísmo mediocre que le fue transmitido (1997), queda bastante clara la crisis espiritual y política de su tiempo. Su mundo ficticio está despojado de todos los ornamentos de la tradición, aun manteniendo, de forma problemática, la tríada judía: la Ley, la Revelación y el comentario (Alter, 2002: 38). Podemos leer en una carta de Benjamin:

Kafka escuchaba atentamente la tradición, y quien aguza el oído, no ve. [...] Esa escucha es intensa sobre todo porque al que escucha sólo le llega lo menos claro. Entonces no hay doctrina para aprender ni ciencia que se pueda conservar. Lo que debe ser capturado en el vuelo no son cosas que estén destinadas a un oído. Esto implica un estado de cosas que caracteriza rigurosamente la obra de Kafka en su parte negativa. (Su parte negativa será, desde ahora, mucho más rica en posibilidades que la positiva). La obra de Kafka representa una enfermedad de la tradición (Benjamin/Scholem, 1987: 227).

Los dos críticos están en desacuerdo en muchos puntos. Benjamin rechaza la interpretación teológica practicada por Scholem, aunque despierte su interés en algún momento. Lo que en verdad repugnaba a Benjamin era la teología positiva que Brod formó alrededor de Kafka. En el caso de Scholem, el sentido positivo de la Revelación estaba perdido, lo que lo hacía más cercano a una especulación a los moldes de la teología negativa (Mòses, 1997: 182).

Scholem escribe: “El mundo de Kafka es el mundo de la Revelación, claro que en la perspectiva en la que se dirige de nuevo a su propia nada” (Benjamin/Scholem, 1987: 131). Es importante entender que esa nada no se refiere solamente a la ausencia de Dios, sino a lo que implica. Lo que es revelado en el judaísmo, lo que es emanado de la voz de Dios y es recibido por Moisés es la *Torá*, es decir, la Ley o Doctrina. Lo que Scholem está diciendo, por lo tanto, es que en el mundo de Kafka la Ley perdió la sustancia de su autoridad. En sus novelas la Ley existe y es válida, pero ya no tiene significado, está vacía. En respuesta a Benjamin, él escribe aún:

Preguntas lo que entiendo por “Nada de la revelación”. Me refiero a un estado en que esta aparece vacía de significado, en lo que si bien se afirma y es *válida*, no obstante, no *significa*. Cuando falta la riqueza de la significación y lo que se manifiesta, reducido a un punto cero de contenido propio, sin embargo, no se desvanece (y

la revelación es algo que se manifiesta), entonces surge su nada (Benjamin/Scholem, 1987: 145).

Benjamin entiende la secularización como índice de que la tradición ya no puede ofrecer una explicación de lo real. Por eso su gradual olvido e inevitable desaparición. Scholem, que vio en la constitución del Estado de Israel un movimiento secularizador que haría naufragar el hebreo como lengua sagrada, no deja de defender que el problema de la tradición es su transmisibilidad, no su muerte. La Revelación se ha vuelto incomprensible, pero no significa que nunca más hablará a los hombres. El gran trabajo de Scholem fue revolver el suelo de la tradición, recuperando una antitradición olvidada que pasa por la Cábala herética y el nihilismo mesiánico. La tradición sufre fluctuaciones, pasa por períodos de silencio, y en eso consiste su historicidad.

Benjamin destaca en Kafka la presencia de los estudiantes incansables, siempre sumergidos en los libros, pero que perdieron la Escritura (Benjamin, 1987: 164). En otra carta, Scholem se refiere a ese pasaje y no está de acuerdo que la Escritura haya sido perdida. En realidad, los estudiantes son discípulos que ya no pueden descifrar (Benjamin/Scholem, 1987: 131). Scholem descubre en la Cábala una tradición rebelde a toda escritura, donde el conocimiento a ser transmitido no es un cuerpo doctrinal o una verdad última, sino un horizonte de lectura o interpretación. La dirección de lectura, al fijarse en la forma escrita, necesita otra clave interpretativa. Se llega al punto en que no hay nada que transmitirse sino la posibilidad de la transmisión (Mòses, 1997: 199). Es como un “velo de niebla” que Scholem ve la tradición mística judía, una tradición donde lo que se transmite es la transmisión misma (1999: 224). Si para Benjamin la consistencia de la verdad fue perdida, para Scholem ella sigue oculta. Kafka sería un amplio relato de ese ocultamiento, lanzando permanentemente la pregunta acerca de la verdad. Sus personajes no poseen la llave que podría abrir la

puerta correcta del gran edificio de la Revelación y se pierden en el laberinto textual de los comentarios.

La obsesión de estos estudiantes puede ser comparable a la actitud del modernista en el pensamiento de Benjamin, cuando interpreta el cuadro de Paul Klee, *Angelus Novus*: ellos tienen la mirada siempre hacia el pasado, hacia el montón de ruinas que crece hasta el cielo, mientras los vientos de la historia los empujan hacia adelante. El ángel y los estudiantes anhelan volver y recomponer los fragmentos, pero la tempestad los lanza cada vez más lejos (Benjamin, 1987: 226). En Kafka, esa lejanía está en el límite de lo inaccesible.

No hay nada fuera del texto: la dilución exegética del mundo

En *Calle de mano única*, Benjamin nos recuerda, en el fragmento “Porcelanas de China”, el valor del arte chino de copiar libros. A diferencia del copista, cuya alma es comandada por el texto que lo ocupa, abriendo en su interior perspectivas que se adentran como un bosque, el “mero lector” obedece sólo a su libre devaneo aéreo. Escribe: “La fuerza del camino del campo es una si alguien camina por ella, otra si la sobrevuela de aeroplano. Así es también la fuerza de un texto, una si alguien lee, otra se lo transcribe” (Benjamin, 1987b: 15-16). Para el judaísmo, como cultura del Libro, no hay nada fuera del texto. Kafka, a quien tanto fascinó la dialéctica laberíntica de los textos talmúdicos, está más cerca de un copista chino que de un lector aéreo, lo que es bastante claro en sus varias versiones de Abraham y de la Torre de Babel, donde lanza otras perspectivas (incluso cómicas) sobre el texto canónico (Alter, 2002: 103).

Esta fuerza del texto, que aparece como plástica del comentario, domina las grandes narrativas de Kafka, estructuradas como

un interminable ejercicio exegético, pero unido a su imaginación literaria. Sobre este aspecto de la narrativa kafkiana, Alter escribe:

El brillo peculiar de las novelas de Kafka está en fundir la creación narrativa y la exégesis, transformando la ficción en un constante ejercicio de contemplación de sus propios significados desconcertantes, donde un protagonista perplejo es retratado en medio del absurdo de sus esfuerzos de contemplación. Kafka trata la exégesis como un método cognitivo universal y de características propias, al mismo tiempo que parodia, planteando dudas en cuanto a la posibilidad de que se base en una verdad revelada (2002: 105).

De todas sus narrativas, *El castillo* es el paroxismo de esa obsesión por el texto, su mundo es atravesado y diluido por la exégesis, como si ésta fuera la única manera posible de relacionarse con la realidad y es sobre ese método, completamente inseguro, que reposa el conocimiento. Esta inseguridad está manifiesta en la estructura del enunciado, que sufre bifurcaciones en la forma del “eso o aquello”, del “si por un lado eso, por otro aquello”, una modalidad analítica a partir de la cual el texto se expande orgánicamente, es decir, a partir de sí mismo. En el primer capítulo la máquina interpretativa comienza. K. llega exhausto en la aldea y consigue un lugar para dormir, hasta que es despertado por un joven. Una llamada confirma la identidad de K. como agrimensor. Podemos leer en el texto:

K. escucha atentamente. Entonces el castillo lo había designado agrimensor. Por un lado eso era desfavorable a él, pues indicaba que en el castillo se sabía todo lo que era necesario saber a su respecto, las relaciones de fuerza habían sido pesadas y aceptaban la lucha sonriendo. Pero por otro lado eso también era propicio, pues a su ver probaba que lo subestimaban y que él tendría más libertad de lo que de principio podía esperar. Y si creían con su reconocimiento como agrimensor-desde el punto de vista moral, sin duda superior - conservarlo en un estado de miedo continuo,

entonces ellos se equivocaban: eso le daba un leve temblor, pero era todo (Kafka, 2000:14).

K. intenta interpretar todo en su entorno, nada le escapa, ni siquiera los susurros, todo vacila en sus conjeturas y se mantiene bajo el riesgo del engaño, de la ilusión, de la falsa interpretación, como en su intento de interpretar una fotografía, en la segunda conversación con la dueña del albergue, que dice: “Usted interpreta todo mal, hasta el silencio” (Kafka, 2000: 117). En la primera conversación con Frieda, K. queda encantado con su figura. El narrador dice: “Sus manos eran, en efecto, pequeñas y delicadas, pero podrían también ser descritas como frágiles e insignificantes” (2000: 66). Como se percibe, todo se dispone como un mensaje a ser descifrado o contestado. En el segundo capítulo, K. recibe una carta del mensajero Barnabás, remitida por el “Jefe del Departamento X”, dándole alguna información sobre su servicio. Esta carta, en realidad un pequeño billete, es sometida a un denso trabajo exegético. Esto sucede a lo largo de toda la novela.

Así comienza el pasaje: “No era una carta coherente” (Kafka, 2000: 39). K. ya plantea dudas sobre las intenciones del remitente, lee entre líneas la elección de los términos, el orden de las informaciones. Todo tiene un significado relevante, lo que hace del texto un bosque denso y lleno de trampas, con muchas entradas y salidas. Continúa:

En parte lo trataba como si fuera un hombre libre cuya independencia era reconocida: la manera de dirigirse a él, por ejemplo, y la referencia a sus deseos; pero había otras en que él era directa o indirectamente tratado como un empleado sin categoría, desconocido de los jefes de departamentos; el autor intentaría esforzarse para “no perderlo de vista” [...]. Eran incoherencias, no había dudas en cuanto a eso. Eran tan obvias que sólo podían ser intencionales. Ante tal administración, jamás se debían a una

indecisión, y tal idea ni pasó por la cabeza de K. Este se inclinaba más a interpretar la carta como una opción que le ofrecían, dejando a su criterio hacer lo que quisiera de lo expuesto en la carta, es decir, convertirse en un empleado municipal, con una relación satisfactoria pero meramente aparente con el Castillo, o ser sólo en la apariencia un empleado municipal, cuya ocupación real sería determinada por los mensajes transmitidos por Barnabás (Kafka, 2000: 39).

La carta se interpreta en varios niveles, desde las intenciones del remitente, seleccionando partes del texto como citación directa, hasta la visión del empleador en ella expuesta. Además, el narrador no se priva de examinar las tendencias interpretativas de K., cuya visión está limitada por un aspecto u otro, así como es limitado todo punto de vista. A través de los elementos textuales, el narrador se adelanta y concluye el peligro que la carta anuncia: “Había, por supuesto, un peligro, y ese estaba suficientemente enfatizado en la carta, incluso elaborado con cierta satisfacción, como si fuera inevitable” (Kafka, 2000: 39). Era el peligro de hacer de K. un empleado, pues las expresiones usadas por el remitente, como “servicio”, “superior”, “trabajo”, “términos de empleo”, “responsabilidad”, sólo podían ser transmitidas desde el punto de vista de un empleador. Si hubiera un conflicto con las disposiciones del jefe, la carta deja muy claro, añade el exegeta, sólo K. lo habría iniciado. Esto está “sutilmente indicado” en la carta.

En una carta a su médico, Robert Klopstock, Kafka demuestra su habilidad para extraer del texto, en una lectura claramente subversiva, impresiones inusitadas. Crea una serie de anti-Abraham, mostrando un aspecto cómico del *Génesis*:

Pero imagine otro Abraham. Uno que quería realizar el sacrificio de la manera correcta, y tenía noción de la situación que era, en general, correcta, pero que, por otro lado, no podía creer que fuera él el escogido - él, un viejo feo, y el joven sucio que era su

hijo. No le faltaba la verdadera fe, pues él tenía esa fe. Él haría el sacrificio de buen grado, si al menos pudiera creer que era él el elegido. Él tiene miedo de que, después de partir con su hijo como Abraham acabara transformándose en Don Quijote en el camino. El mundo habría tenido rabia de Abraham, si pudiera haberlo visto en la hora fatídica, pero éste aquí tenía miedo de que el mundo muriera de reír al verlo (Kafka *apud*. Alter, 2000: 110).

Sí, Kafka escribe a la luz de la revelación, pero de modo subversivo. Es uno de los procedimientos de Kafka revestir el mito de cotidianidad, o mejor, lanzar el mito en la historia. En su texto, el gran patriarca del monoteísmo occidental no puede cumplir su deber porque su casa nunca está ordenada, porque se pierde en los laberintos de la economía doméstica. El hombre que saldría de su casa y fundaría una religión bajo una ley suprema no conseguiría ni siquiera ser vendedor de ropas viejas.

La obsesión exegética de *El castillo* nos muestra que en el mundo kafkiano toda verdad está encubierta por muchas capas de significación, llegando al punto en que no hay conclusión o verdad definitiva, pues siempre una interpretación entra en conflicto con otra.⁹ No hay nada más que una infinita variación, una infinita plasticidad del comentario. En Kafka no hay un texto absoluto, un autor absoluto cuyo mensaje sea plenamente claro y fuera de duda. Esto no sólo revela su simpatía por el texto talmúdico, como comentario del comentario, con toda su complejidad retórica, como también lo coloca al lado de los cabalistas y los métodos interpretativos del *Zohar*.¹⁰

⁹ Como escribe Stephane Mòses: “*El castillo* podría ser el ejemplo mismo de una obra que ya no trata de transmitir una forma determinada de la verdad, por el contrario, pone en escena, tanto a través del aspecto laberíntico de su fábula como por la fragmentación del discurso narrativo, la disolución de la idea misma de verdad” (Mòses, 1997: 197).

¹⁰ La Cábala (término que significa “tradición”) es un sistema de interpretación posterior al *Midrash*. Por siglos el pueblo judío sobrevivió sin patria, teniendo

Por mantener en el límite entre religión y nihilismo, es poco clara la relación de Kafka con la verdad, aunque haya proyectado grandes ambiciones en su obra. La práctica del comentario es muy antigua entre los judíos y fue normalizada por los primeros rabinos, los doctores de la Ley. Y si ella fue consolidada junto al concepto fundamental de Tradición es porque mantiene el aspecto de la transmisibilidad. Scholem dice que “es el comentario, y no el sistema conceptual, es la forma legítima bajo la cual se puede llegar a la verdad” (2008: 84). La verdad está pre-contenida en el texto y de él debe ser arrancada. Esto sucede porque la Tradición, con el tiempo, deja de ser unitaria y pasa a admitir una infinidad de contradicciones. Continúa Scholem: “Lo que la Tradición abarca y con la máxima libertad afirma es precisamente esa riqueza en contradicciones, esa polifonía de opiniones que tienen que hacerse oír” (2008: 85).

La verdad encarnada en el texto: conclusiones

Maurice Blanchot, en un texto tardío sobre *El Castillo*, ya no considerando Kafka un escritor de la “soledad esencial”, toca un punto que también observamos en Benjamin y Scholem. Reconoce que, a pesar de no tratar explícitamente de la Escritura como problema, ella forma parte de su estructura como ejercicio interminable del comentario. Lo impresionante en K. no es que va inútilmente de un punto a otro de la aldea, sino que va de una exégesis a otra,

como única forma de cohesión el Libro. La práctica interpretativa de los judíos dio origen al *Pentateuco*, así como a los *Midrashim*, las interpretaciones de los rabinos antiguos sobre la Escritura, que posteriormente se incorporaron al *Talmud*. La *Cábala* es un sistema interpretativo destinado a extraer de la *Torá* un sentido místico, haciendo del libro un símbolo de la ley cósmica (Scholem, 2001: 9). Los estudios cabalísticos se consolidan con el surgimiento del *Zohar*, escrito por Moisés de León en el siglo XIII, una especie de revisionismo del mito de la creación judía.

escuchando cada una de ellas atentamente. Todas las interpretaciones se someten a su examen, luego interviniendo y discutiendo interpretaciones alternativas. El capítulo “En la catedral”, en *El proceso*, donde Joseph K. y el padre discuten la interpretación de la parábola “Ante la Ley”, es similar al último capítulo de *El castillo*, donde Pepi teje un largo comentario sobre la relación entre K. y Frieda. En los dos casos, los héroes kafkianos cuestionan la interpretación presentada y ofrecen sus puntos de vista, haciendo del texto una superficie continuamente fracturada. De acuerdo con Blanchot, sería fácil comparar ese movimiento con la dialéctica talmúdica (2002: 164). La sucesión interminable de versiones exegéticas trata, al final de cuentas, de la posibilidad de interpretar *El castillo* – o, en último caso, de escribirlo. Blanchot escribe:

[...] *El castillo* no es sino eso, y la fuerza de las imágenes, la fascinación de las figuras, la atracción decisiva del relato constituyen su única verdad, verdad tal que siempre parece decir más acerca de todo lo que se pueda decir, con lo que introduce el lector, pero antes que nada el narrador, a través de un tormento de un comentario sin fin (2002: 166).

El vacío que el Castillo representa parece decir más que todo lo que se pueda decir sobre él, pero también es verdad la afirmación inversa, de que él dice infinitamente menos. La precariedad que ronda la peregrinación de K. no se limita al interior de las casas de la aldea y a la condición miserable de los aldeanos. A pesar del exhaustivo comentario sobre el Castillo, todas las respuestas que se pueden obtener son insuficientes. El Castillo parece no existir sino en sus comentarios, pero éstos son siempre insuficientes. Para Blanchot es una instancia indiferente a toda evaluación, una instancia neutra. Colocar el neutro en lugar de la Ley, es tal vez una forma de abolir su misterio. Sin embargo, si sólo se mira el con-

cepto, todavía se encuadra en una teología negativa del *mysterium tremendum*.

Si lo neutro es lo que no puede ser evaluado, no es finito ni infinito. Por otro lado, lo que el Castillo suscita es un comentario infinito, precario y fragmentado, de modo que sólo lo comprendemos a través de él, pues no tenemos acceso a la unidad pura, sino a la multiplicidad. El puesto de Absoluto ocupado por el Castillo también está ocupado por el Uno más allá de toda inteligibilidad. Sin duda, a primera vista, no habría nada más extraño al judaísmo ortodoxo que un Dios oculto, sin rostro e impersonal. No obstante, en la tradición mística de la Cábala, que según Scholem se desarrolla en los siglos XII y XIII, es posible encontrar las primeras alusiones a un Dios oculto dentro del judaísmo.¹¹

Las religiones monoteístas se desarrollaron en el período medieval rodeadas por dos herencias en tensión: fuentes provenientes del mundo religioso canónico, cuyas escrituras fueron recibidas por revelación, y el mundo del pensamiento especulativo de la filosofía griega. En otras palabras, la tensión se arma entre el Dios de la *Biblia* (para el judío-cristianismo) y el Uno de Plotino. El Dios de la *Biblia* no es generado al cabo de un recorrido racional. Se da en la experiencia de la comunidad y en la revelación individual, o es dado como incontestable en la manifestación de la Creación.¹² Es

¹¹ En realidad, un dualismo de Dios puede ser constatado en la antigüedad tardía. Scholem observa en varios momentos que el gnosticismo del siglo II d. C. también formó el pensamiento de algunos judíos helenizados. El teólogo judío alejandrino más cercano al gnosticismo fue Cerinto. Según Epifanio de Salamis, Cerinto fue el primer teólogo judío en enseñar la diferencia entre el Dios Supremo y el Dios Creador (Torrents, 2000: 24).

¹² “Sus manifestaciones son tan tangibles que no necesitan ninguna prueba ulterior; los efectos de su poder son legibles en la naturaleza y en la historia, sobre todo en esta última, y cuando se oculta no es que por naturaleza sea oculto, sí porque nosotros no somos dignos de su revelación, porque extendemos a su alrededor un velo fabricado por nosotros mismos” (Scholem, 2008: 12).

un Dios que tiene voluntad y conciencia incomprensibles, pero aprehensibles como Sabiduría. La revelación de Dios implica, por lo tanto, la revelación de su personalidad una. Precisamente contrario al Dios bíblico, el Uno de Plotino es ajeno a toda determinación y se alcanza al término de un camino filosófico.

Podemos concordar con Scholem y considerar Kafka un adepto de la Cábala, en el sentido de que no sostiene una visión mística del universo positivamente orientada en una doctrina. Una aproximación sólo es posible si consideramos la Cábala una corriente herética en el interior del judaísmo que mantuvo la *Torá* bajo constante indagación. Por ejemplo, el encuentro entre neoplatónicos y cabalistas resultó en una noción polémica de Dios: la unidad indiferenciada de lo que no tiene fin, o *Ein-sof*,¹³ que se manifiesta y revela en sus nombres, en su lenguaje, siendo una visión que contradice algunas corrientes de la interpretación rabínica sobre la naturaleza de Dios. Para los cabalistas, Dios es incompatible con cualquier atributo. Podemos leer en Scholem que, al hablar de la ausencia de significado del Nombre de Dios, apunta al problema de la tradición comentado hasta aquí:

El hecho de que el Nombre de Dios esté desprovisto de significación es un indicativo de su posición en el centro de la revelación, sirviéndole de base. Por detrás de toda revelación de un sentido en el lenguaje y, como los cabalistas dicen, a través de la *Torá*, se sitúa ese elemento más allá del sentido y que, al mismo tiempo,

¹³ *Ein-sof* o *Ain-sof*, denota a Dios antes de su automanifestación, anterior a sus emanaciones (Sefirót). Es el absoluto impersonal cuya “existencia” no puede ser descrita por ningún atributo. Podemos leer en el *Zohar*: “Antes que Él diera cualquier forma al mundo, antes de que él produjera cualquier forma, Él estaba solo, sin forma y sin semejanza con cualquier otra cosa. ¿Quién entonces podrá comprender cómo Él era antes de la Creación? Así pues, está prohibido proporcionarle cualquier forma o semejanza, o incluso llamarlo por su nombre secreto, o indicarlo por una sola letra o un único punto” (Campani, 2011: 290).

lo posibilita. Sin tener un sentido, él mismo confiere un sentido a todo. Lo que para nosotros es reconocible en la Creación, el Nombre de Dios, es infinitamente interpretable y se refleja en nuestro lenguaje. [...] Lo que tiene significado, sentido y forma, no es esa palabra propiamente, sino la *tradición* de esa palabra, su intermediación y reflexión en el tiempo. Esta tradición, que posee su propia dialéctica, se transforma y se convierte eventualmente en un susurro silencioso y bañador, pudiendo haber épocas, como la nuestra, donde cuando ya no puede ser más transmitida y cuando esa tradición enmudece (Scholem, 1999: 61).

Entre otros aspectos, lo que se dice en el pasaje es que no hay nada fuera de la tradición, el significado del Nombre de Dios, de la *Torá*, es su propia transmisión. Si Dios no está fuera de la *Torá* y la *Torá* no está fuera de Dios, se puede concluir que en la concepción cabalista del Nombre de Dios, que lo funde a su Revelación, no está fuera del texto (Idel, 2007: 114). Por eso Scholem encara la tradición como algo plástico de donde se puede extraer aún su fuerza viva en la medida en que en él se profundice. Las significaciones de Dios son posibles porque su unidad es inseparable de su textualidad; su unidad es inseparable de su encarnación en el múltiplo revelado. La infinidad de Dios en la tradición cabalística y el debilitamiento de la distinción de su persona aumentan la oscuridad de su mensaje, lo que proporciona, en consecuencia, la posición activa del exegeta.

El filósofo y místico cabalista judío más importante en esa concepción “textual” de Dios, concepción “textocéntrica”, diría Moshe Idel,¹⁴ fue Abraham Abuláfia, nacido en Zaragoza, en el siglo

¹⁴ Moshe Idel compara la hermenéutica cabalística con algunas visiones contemporáneas del texto y de la lectura. Si para Roland Barthes la soberanía del lector implicaba la muerte del autor, que fue un movimiento similar al realizado por Jacques Derrida, al proponer la elipse de la autoría (de la presencia logocéntrica), para Moshe Idel lo que atribuye a la Cábala creativa la infinidad de

xiii. La Cábala de Abuláfia tiene un doble aspecto que involucra prácticas meditativas: la Cábala extática y la Cábala de los Nombres de Dios. La contemplación de las letras del alfabeto hebreo y la recitación de los nombres de Dios es un método para alcanzar una experiencia mística fundamental, pero también un método exegético avanzado. La técnica de la combinación de las letras del alfabeto permite al místico acceder a los estratos más profundos de la Escritura (Idel, 1989: IX). La actitud de Abuláfia hacia Dios y la *Torá* atrajo la fama negativa que soportó en su siglo. La idea de que el secreto de la Escritura será alcanzado a partir de la permutación de sus frases y de sus letras, a fin de que nuevos significados surjan de su abismo, desenterrando todos los Nombres de Dios, puede ser vista como una forma de subversión y fue reconocida como práctica herética.

Si volvemos al texto de Kafka, observamos que la presencia del Castillo, como origen metafísico, nos permite concebir el lenguaje como exposición y desdoblamiento de su Nombre en la infinita plasticidad de sus comentarios. Por eso podemos entender la postura de K. como subversiva, en confrontación con todas las interpretaciones que le son presentadas, haciendo del diálogo no un recurso dramático, sino un medio agonista de poner en escena diferentes puntos de vista. Es por esa vía que una relación con la Cábala herética es posible.

Se nos lleva a concluir que el lenguaje tiende a ser cada vez más inepta para comunicar, usando palabras de Benjamin, el “contenido espiritual” (2007: 144) del mundo. Es en ese sentido que el

significados es la identificación entre el autor y el texto. Según él “es la presencia del autor infinito en el seno del texto canónico que garantiza la posibilidad de extraer una infinidad de significados. La idea de un Dios infinito atenúa el carácter distintivo de Su persona y la claridad de sus mensajes. Esto deja al lector la tarea de redefinir el tiempo así como el contenido del libro que está leyendo” (Idel, 2007: 116).

lenguaje en la modernidad llega al extremo de su crisis, sea para el judaísmo, sea para la poesía europea. Este no es sólo un problema reflejado, por ejemplo, en el interés de Scholem por la lengua hebrea desde los quince años, bajo la alegación de que el alemán no podría jamás expresar el contenido de una lengua abisal; o en el interés de Kafka por las facetas impenetrables de la lengua sagrada. La crisis está reflejada en el escepticismo o la esperanza de que el lenguaje sea eficaz en lo que intenta expresar, sea el reflejo emitido en la obra de Samuel Beckett, sea en la obra de James Joyce. Este último, a propósito, es un caso impar, pues si la lengua en sus formas convencionales ya no puede transmitir lo esencial, debe ser arrancado mediante torsiones mórficas, sintácticas y semánticas (Alter, 2002: 90).

La concepción de una divinidad cuya palabra se oculta bajo seiscientos mil rostros, concepción que afirma al mismo tiempo su presencia y su ausencia, presencia que se da mediada por una distancia infinita, como la que separa el mensaje del emperador de su destinatario, es la que más conviene al nihilismo de Kafka y su cuestionamiento sin fin. Como pocos, Kafka “expresó los límites entre religión y nihilismo” (Scholem, 1999: 229). En nuestra época, él puede inspirarnos a profanar los textos sagrados, a torcerlos, no para que sean anulados, sino para que puedan, por la fuerza de la plasticidad que su fábula contiene, revelar sus sentidos.

Kafka reconocía que su búsqueda podría llevarlo a la locura. Su literatura era un “asalto a las fronteras” (Kafka, 1953: 385-386) y podría, como él dice, haberse desarrollado en una nueva doctrina secreta, en una nueva Cábala, si no fuera el movimiento sionista y el alejamiento de la Cábala mesiánica. Si su literatura fuera una nueva Cábala, que echaba raíces en los viejos siglos, asaltando las fronteras, comprendía su papel antinómico ante las doctrinas positivas, lo que lo haría, según Scholem, un cabalista herético. Escribir, lo sabía, es una práctica demoníaca. Pero no sabemos hasta qué

punto Kafka comprendió su herejía. Ciertamente entendió que en el nihilismo mesiánico la salvación se da a través del pecado. Lo que sabemos es que él escribió para morir contento.

Bibliografía

- Alter, Robert, 2002, *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, Andre Cardoso (trad.), Imago, Rio de Janeiro.
- Anders, Günther, 2007, *Kafka: Pró e contra*, Modesto Carone (trad.), CosacNayf, São Paulo.
- Arendt, Hannah, 2005, *La tradición oculta*, R. S. Carbô y Vicente G. Ibáñez (trad.), Paidós, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter, 1987, *Magia e técnica, arte e política*, Sergio Paulo Rouanet (trad.), Brasiliense, São Paulo.
- _____, 1987b, *Rua de mão única*, Sergio Paulo Rouanet (trad.), Brasiliense, São Paulo.
- _____, 2007, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*, libro II, vol. I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Abada Editores, Madrid.
- Benjamin, Walter y Gershom Scholem, 1987, *Correspondência 1933-1940*, Francisco Rafael L. González (trad.), Trotta, Madrid.
- Blanchot, Maurice, 2002, *De Kafka a Kafka*, Jorge Ferreiro (trad.), Editora Nacional, Madrid.
- Campani, Carlos, 2011, *Fundamentos da Cabala: Séfer Yetsirá*, Editora UFPEL, Pelotas.
- Forster, Ricardo, 2008, “La cabála y la travesía del mal”, *Revista Digital de Estudios Judaicos*, Belo Horizonte, vol. 2, núm. 3, octubre, pp. 55-66.

- Idel, Moshe, 2007, "Jacques Derrida and kabbalistic sources", en *Judeities: Questions for Jacques Derrida*, Fordhan University Press, Estados Unidos, pp. 111-138.
- _____, 1989, *Language, Torah, and Hermeneutics in Abraham Abulafia*, State University of New York Press, Nueva York.
- Jonas, Hans, *La religión gnóstica*, Menchu Gutierrez (trad.), Siruela, Madrid.
- Kafka, Franz, 1953, *Diarios*, J. R. Wilcock, Emecé (trad.), Buenos Aires.
- _____, 1990, *Cartas aos meus amigos*, Patricia Fonseca (trad.), Nova Época, São Paulo.
- _____, 1997, *O Processo*, Modesto Carone (trad.), Companhia das Letras, São Paulo.
- _____, 1997, *Carta ao pai*, Modesto Carone (trad.), Companhia das Letras, São Paulo.
- _____, 2000, *O Castelo*, Modesto Carone (trad.), Companhia das Letras, São Paulo.
- _____, 2003, *Obras Completas III: Narraciones y otros escritos*, Jordi Llovet (trad.), Galaxia de Gutenberg, España.
- Lecler, Éric, 2013, *L'Absolu et la littérature: du romantisme allemand à Kafka*, Classiques Garnier, París.
- Löwy, Michael, *Utopia e Redenção*, Paulo Neves (trad.), Companhia das Letras, São Paulo.
- Milmaniene, Magalí, 2007, *La tradición mesiánica judía ya la influencia de Gershom Scholem en la obra de Walter Benjamin*, Tese, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mòses, Stéphane, 1997, *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Alicia Martorell (trad.), Cátedra, Madrid.
- Sartre, Jean-Paul, 2004, *Que é a literatura?*, Carlos Felipe Moisés (trad.), Editora Ática, São Paulo.

Scholem, Gershom, 1989, “Do messianismo ao niilismo religioso”, Jacó Guinsburg (trad.), *Revista USP*, núm. 2, junio-julio.

_____, 1999, *Judaica III*, Ruth Joana Solon y Jacob Guinsburg (trad.), Perspectiva, São Paulo.

_____, 2001, *La Cábalá y su simbolismo*, Carlos Peleiro (trad.), Siglo XXI, México.

_____, 2001, *Los orígenes de la cábalá*, Radamés Molina y Cesar Mora (trad.), Paidós, Barcelona.

_____, 2008, *Conceptos básicos del judaísmo*, José Luis Barbero (trad.), Trotta, Madrid.

Torrents, José, 2000, *Los gnósticos*, Gredos, Madrid.

Willer, Claudio, 2010, *Um obscuro encanto: gnose, gnósticos e poesia moderna*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

La noción del marco referencial a través de los paratextos en *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein*, de Fredy Yezzed

The notion of referential framework through the paratexts in *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein*, by Fredy Yezzed

Manuel Ernesto Parra Aguilar
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Resumen: En este trabajo se expone cómo algunos elementos paratextuales que rodean a un texto pueden influir en la interpretación del mismo. Se verá *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein* (2016), de Fredy Yezzed (Bogotá, 1979), y se analizarán el título, los epígrafes y la cuarta de forros, para ver cómo es que éstos intervienen en el lector antes de su encuentro con la obra, la cual se encuentra en diálogo constante con otras obras de Wittgenstein y otros autores, participando así en una atmósfera transtextual.

Palabras clave: Wittgenstein, transtextualidad, paratexto, posmodernidad, poema en prosa.

Abstract: In this article, we will expose how some paratextual elements that surround a text can influence the interpretation of it. We will approach to *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein* (2016), by Fredy Yezzed (Bogotá, 1979), exploring the title, the epigraphs and the inside back cover, to see how is it that these elements intervene previously in the reader and his encounter with Yezzed work, which have a constant dialogue with other works by Wittgenstein and many other authors, thus participating in a transtextual atmosphere.

Keywords: Wittgenstein, Transtextuality, Paratext, Postmodernity, Prose poem.

Recibido: 10 de julio de 2018

Aceptado: 10 de octubre de 2018

Presentación

Lo primero con lo que se encuentra el lector de una obra literaria es el título, por lo tanto la lectura de ese elemento textual lo prepara para su interpretación. Esto tiene una connotación especial cuando el título hace referencia a un género literario y a un nombre histórico, como sucede con *El diario inédito del filósofo vienés* (2016), escrito por Fredy Yezzed.

El diario inédito... es un libro publicado en primera instancia en el año 2012 por Ediciones del Dock, Buenos Aires, con una serie de modificaciones en la segunda edición de 2016 por la misma editorial,¹ modificaciones significativas con respecto a la primera, ya que se suprimen algunas partes y se resaltan otras. Según se lee

¹ Incluso con otros cambios y añadidos en la tercera edición (electrónica) de *El diario inédito...* (Fundarte, Caracas, 2016), aun cuando en la segunda edición se puede leer en la ficha técnica: “Tómese la 2ª edición de *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein* como la última versión y la definitiva”. Para este estudio se tomará la edición de Ediciones del Dock de 2016, ya que los cambios de la edición venezolana no modifican el sentido de la obra.

en la edición impresa, este libro obtuvo Mención de Honor en el Premio Nacional de Literatura-Poesía 2007, certamen convocado por el Ministerio de Cultura de Colombia; sin embargo, no se publicó sino hasta el año 2012 gracias al Apoyo a la edición de un libro de autor de la Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa (RENATA) del ministerio antes señalado, beneficio obtenido en el año 2010.

El diario inédito... es un conjunto de poemas en prosa, compuesto de siete capítulos (así los denomina su autor en el prólogo a la obra) que comienzan con una numeración arábiga. Los temas predominantes, en el orden de aparición, son los siguientes: límites del pensamiento poético, estructura lógica de los juegos poéticos, situación amorosa, reflexión mística, aspectos biográficos y autobiográficos, reflexión sobre la situación del ser del hombre, y lo decible y lo indecible. El libro se apoya en la fragmentación que se encuentra en el género diarístico y en la transtextualidad con entrevistas al autor, diarios, hibridación de géneros literarios, en donde se halla un diálogo constante con obras propias y ajenas al filósofo vienés.

Dentro de los estudios literarios, la Estética de la Recepción hace uso del concepto de horizonte de expectativas, es decir aquellas previsiones variables que el lector espera encontrar dentro de la obra a la que se enfrenta, en la cual intervienen aspectos sociales y culturales de quien lee, y en donde tiene parte importante el título de la misma (Iser: 2015). Sobre esta idea, Pere Ballart menciona que el percibir un objeto dentro de límites definidos, que lo recorran y apartan, hace que el espectador le preste una atención preferente, dándole un valor distinto al que se le otorgaría de modo rutinario (2005: 28). Así, la noción de marco separa y diferencia ese objeto de otros tantos, también implica darle sentido a lo que se encuentra dentro del marco. Ballart resalta:

El marco desempeña la función de umbral y de muralla, es a la vez vestíbulo y aduana. Y por cuanto su influencia sobre el receptor condiciona directamente la actitud que éste adopte frente a la obra, quizá no esté de más sugerir que se trata de un concepto cuyas raíces kantianas lo aproximan bastante al de “horizonte” (2005: 39).

Así, la noción de marco delimita e incluso puede determinar el sentido de una obra, sentido en el que participan los paratextos, es decir aquellos textos que tienen relación directa con la obra, como lo son las solapas, la cuarta de forros, prólogos y epígrafes, entre otros. Dentro de la mención paratextual se encuentra el título, en donde, “cuando no hay ninguna mención [de pertenencia taxonómica, como poemas, novelas, biografías, etc.], puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación” (Genette, 1989: 13). En ello interviene el lector con su horizonte de expectativas con unos marcos propuestos en la obra que hacen que ese horizonte se amplíe o incluso se cierre.

El título

Pere Ballart señala que el título de una obra literaria puede funcionar como un marco en donde el lector ingresa aceptando el juego propuesto por el autor. En el caso particular de *El diario inédito...* sería sólo un diario más de Wittgenstein de los que se conocen hasta hoy, como los titulados *Diarios secretos*, ligados a la intimidad de su autor y publicados a mediados de los años ochentas del siglo pasado (Pérez, 2016: 72).

Al seguir la idea de la referencialidad del título, Ángel Luis Luján menciona que su presencia es un indicio de la actitud del poeta, a la vez que en él se anuncian determinadas técnicas empleadas en su interior (2000: 30). Incluso se puede decir que “el título tiene

una función fática, de contacto: advierte del comienzo del mensaje y dispone los ánimos de los lectores” (2000: 31). Luján resalta que el mismo título puede funcionar de modo referencial, orientando al lector ya sea con nombres propios o comunes o haciendo alusión a un subgénero (2000: 31-32), en este caso un supuesto diario literario. Por otro lado, siguiendo a Genette, en *El diario inédito...* se parte de la hipertextualidad,² puesto que, a partir de la relación del título con aquellos diarios íntimos de Wittgenstein, el libro de Yezzed se pone en contacto directo con ellos ofreciendo al lector un tipo de diario literario “inédito”. Así, el título *El diario inédito...* condiciona al lector de cierta manera: se trata de un tipo de diario que, al igual que los diarios íntimos, no se espera que revele algo de las teorías wittgensteanas (que al cabo los diarios del pensador tampoco lo hacen), sino que aporte a la comprensión del hombre detrás de esas teorías.

El marco referencial del título propuesto en *El diario inédito...* se encuentra relacionado, primero, con los hipertextos diarísticos y, en segunda instancia, con hechos y obras reconocibles, como sucede con Wittgenstein y sus teorías con respecto al uso del lenguaje y con los diarios de Wittgenstein que, si bien no se pensaron en su momento para la publicación, los albaceas de Wittgenstein, G. H. von Wright, E. Anscombe y R. Rhees, han dado a la imprenta y se conocen hoy (Pérez, 2016: 72).

Hans Rudolf Picard menciona tres tipos de diarios: el diario íntimo, el diario ficcional o literario y el diario con miras a su publicación (1981: 117-119).

El diario íntimo es aquel que en ningún momento se abre para que cualquier otro lector ajeno al propio autor pueda leerlo, por lo

² Genette menciona que la hipertextualidad es cuando un primer texto provoca otro, el cual le llega al lector; es decir, de alguna manera, es el que inspira al autor a crear un nuevo texto donde pueden incluir la parodia, la transposición, la imitación.

tanto se opone totalmente al diario con miras a su publicación, el cual espera que su monólogo sea escuchado por cualquier público. Ejemplos de este segundo tipo de textos son el *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez, el *Diario* de André Gide (escrito entre 1887 y 1948, y publicado completo por primera vez en 1996) y *El peso del mundo* (1977) e *Historia del lápiz. Vida y escritura* (1991), de Peter Handke.

El diario ficcional, por su parte, aprovecha los recursos literarios para crear un personaje ficticio y emitir un discurso, lo cual ofrece dos ventajas: “primero, el hecho de que el diario literario depare la posibilidad de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, el que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción” (Picard, 1981: 118). Ejemplos de este tipo de diarios son *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce, y *Brenda Berenice o el diario de una loca* (1985), de Luis Montaña, entre otros.

Por otro lado, Manuel Hierro ofrece tres distinciones de diario: el diario, el diario íntimo y el diario externo. El primero es un recuento indistinto de la escritura cotidiana; el segundo no está pensado para su publicación durante la vida del autor (sin embargo Hierro no señala la publicación del diario después de la muerte de su autor) aunque facilita el conocimiento de la vida de éste; el tercero, por su lado, confiere más relevancia a los acontecimientos que al sujeto, por lo que se acerca a la crónica (Hierro, 1999: 114).

Dentro del horizonte de expectativas condicionadas por el marco referencial del título, en *El diario inédito...* el lector se encuentra con una obra anunciada como un supuesto diario que ayuda a comprender al pensador, más allá de la imagen tradicional analítica que se puede tener de él. Y es que a las diferencias que existen entre la imagen oficial de Wittgenstein por parte de sus albaceas y la otra imagen como persona común, se añade el hecho de que aquellos diarios del Wittgenstein —un tanto distanciado de la lógica y las

matemáticas— no se publicaron sino hasta 1985 en Barcelona, en una edición bilingüe alemán-español, bajo el título de *Diarios secretos* (Pérez, 2016: 74). Con esta publicación se añade una mayor comprensión del pensamiento (no de las teorías) del filósofo vienes y de la cual se pueden derivar otras manifestaciones artísticas, como los libros de poemas *La sombrilla de Wittgenstein* (2007), de Marcelo Daniel Díaz, *Guía para perderse en la ciudad* (2010), de Víctor López Zumelzu, o *El diario inédito...*, de Fredy Yezzed, e incluso con *Wittgenstein* (1993), película de Derek Jarman.

En el horizonte de expectativas que tiene el lector de *El diario inédito...*, el marco referencial del título interviene en gran medida; se menciona a un diario con un nombre histórico y se prepara al lector para la interpretación de la misma obra. Sin embargo, desde el título este libro cuestiona la tradición del diario, el cual debería estar firmado por un yo más o menos reconocible dentro del mismo diario. Y es que con propuestas distintas a las tradicionales, un diario literario contemporáneo cuestiona los convencionalismos de este género, poniendo en debate la misma idea de pertenencia taxonómica.

Prólogo

Gerard Genette define el término “transtextualidad” como “la trascendencia textual del texto” (1989: 9). Es oportuno traer el término a colación para desentrañar las relaciones de una obra como *El diario inédito...* a partir del prólogo, el cual es un paratexto,³ según Genette (1989: 11), así como de otros elementos paratextuales como los epígrafes y la cuarta de forros, que se verán en los próximos apartados.

³ Genette menciona como paratextos aquellos textos que tienen relación directa con la obra e influyen en gran medida en la apreciación de la misma, como el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. (1989: 11)

En el prólogo de *El diario inédito...*, dividido en tres párrafos, se menciona primero cómo es que Wittgenstein participó como voluntario en la Primera Guerra Mundial, fue prisionero y se propuso escribir el *Tractatus logico-philosophicus*:

En 1921 aparece la primera edición en alemán del *Tractatus logico-philosophicus* del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein (1889-1953), un trabajo meditado en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, en la cual el intelectual de raíces judías decide participar como voluntario, a pesar de estar impedido por una hernia y sufrir trastornos depresivos que colindaban con el suicidio (2016: 9).

En el segundo párrafo se señala que la obra es “expresión artística” y que algunos amigos lectores le han adjudicado al libro cierto toque filosófico:

Con la poca humildad que conceden los prólogos propios o ajenos, sostengo, si bien con incertidumbre, desde mi valoración como autor, que *El diario inédito...* está inserto dentro del género o la “forma” que llamamos *poesía*. No obstante, poesía o no poesía, esa *no* es la cuestión; lo importante y vital es que es expresión artística (2016: 9).⁴

En el tercer párrafo se menciona que la obra se estructura a partir del *Tractatus*, tomando el sistema decimal de aquel libro de Wittgenstein y los siete apartados (capítulos, los denomina Yezzed) de los que se compone. Así mismo, el autor menciona que se trata de la “asimilación de la obra de Wittgenstein” (2016: 10).

Siguiendo a Genette, Juana Marinkovich resalta el hecho de que la propia transtextualidad puede incluir la citación o incluso el plagio, lo mismo que la alusión a ese otro texto (1999: 732). Dentro de ese “plagio” que señala Marinkovich cabría preguntarse

⁴ Los resaltados son del autor.

hasta dónde o qué tanto es que puede ser permitido en las obras literarias. En el prólogo a *El diario inédito*... Yezzed resalta la “obvia razón de inventar mi propio Wittgenstein y sumergirme en la veta expresiva que subyace en sus trabajos” (2016: 9-10). En cuanto a la reutilización de la obra de Wittgenstein, Yezzed señala:

La obra que presento toma el sistema decimal a partir del cual está organizado el *Tractatus*, tabla o línea de una estructura del pensamiento, que en algunos casos es dislocada y caótica como el divagar de la imaginación y las preocupaciones, pero que busca una relación íntima y, en el fondo, una poesía que revele —como creo que intenta todo artista— la tragedia del hombre actual (2016: 10).

Otro aspecto que resalta este prólogo es que sólo se menciona a Wittgenstein y la organización del *Tractatus* pero no se habla en sí de la forma utilizada, el diario; un diario que se apropia de distintas manifestaciones artísticas, un texto que no sólo se mantiene en comunicación constante con otros textos sino que incluso se apropia de ellos en una especie de híbrido entre la paratextualidad y la hipertextualidad. Por otro lado, esta hibridez también resulta de la fusión de dos o más géneros literarios, como el supuesto diario y el género en el que se alude del contenido del propio diario: el poema.

Epígrafes

Otros paratextos que funcionan como marcos referenciales para la interpretación de *El diario inédito*... son los epígrafes:

*Los límites de nuestro lenguaje
significan los límites de nuestro mundo.*

LUDWIG WITTGENSTEIN

El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético.

ANTONIO MACHADO

[Wittgenstein] tiene el orgullo de Lucifer.

BERTRAND RUSSELL

Estos tres⁵ epígrafes refuerzan el contenido explícito del libro: Wittgenstein y sus teorías con respecto al uso del lenguaje, además de la relación existente entre filosofía y poesía, pues ambas buscan una verdad, en este caso la verdad interior de un Wittgenstein inventado, según su autor, en un diario que hasta entonces se consideraba inédito. En este sentido es relevante recordar que Wittgenstein sólo se planteó la publicación de dos libros: el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*, las cuales se publicaron póstumamente.⁶

Cuarta de forros

Por otro lado, sobre la cuarta de forros (otro paratexto, siguiendo a Genette) –publicada en las ediciones 2012 y 2016 y firmada por los poetas Gonzalo Rojas, Marco Antonio Campos y Juan Manuel Roca–, Omar Ardila menciona:

⁵ En la edición venezolana de 2016 hay un cuarto epígrafe: “Mucho de su vida permanecerá desconocido/ para siempre a sus amigos más íntimos” de Fania Pascal.

⁶ Esta segunda obra Wittgenstein refuta el *Tractatus*, por lo que algunos estudiosos de la obra del filósofo vienés señalan que existen dos periodos de Wittgenstein.

[*El diario inédito...*] es un libro que pudo haber merecido el premio de poesía del Ministerio de Cultura de Colombia en el 2007, cuando fue presentado a concurso; sin embargo, apenas recibió una mención honorífica, justificada en un comentario que deja muchas dudas sobre la cabal comprensión y aceptación de otras formas de relacionarse con la poesía, por parte de los jurados (2014).

El comentario que menciona Ardila es el que se encuentra en la cuarta de forros del libro, que es la siguiente:

Libro de agudos aforismos. Bello e inquietante. O, mejor, bello en su convulsa manera de reflejar el mundo. Desde la fragmentación, tan cara a Nietzsche, el autor del libro crea una especie de poliedro en el que se pregunta sobre el pensar, sobre la escritura, sobre el lenguaje, el amor y la muerte. Es un libro deslumbrante y lúcido. De una cerrada unidad en estilo y desarrollo temático. Muy interesante su seguimiento de los fragmentos wittgenstianos. Una suerte de aforismos y pensamientos que se vuelven intensa poesía. Casi todos los fragmentos deslumbran u obligan a la reflexión.

Este paratexto prepara al lector sobre el contenido: “libro de agudos aforismos” se menciona, y cuando se leen los fragmentos de la obra éstos se acercan justamente a los aforismos, pero también a las sentencias, declaraciones, greguerías, entre otros; por ejemplo: “1.1 La poesía es un jardín: un jardín que habla de otros jardines” (Yezzed: 2016: 15), o bien en: “6.36 *La muerte no es un acontecimiento de la vida. No se vive la muerte*” (2016: 71). En ambas citas, se puede interpretar la filiación transtextual del libro con otros más; decir, un libro que habla de otros libros, incluso con el Wittgenstein del *Tractatus* en la segunda cita: “6.4311 *La muerte no es ningún acontecimiento de la vida. No se vive la muerte*” (Wittgenstein, 2016: 143).

El diario inédito de Wittgenstein también se apropia de entrevistas a Yezzed; en una entrevista de Jorge Consuegra a Yezzed, éste último manifiesta: “Recuerdo las palabras de un muerto muy querido para mí, el poeta Henry Luque Muñoz: ‘Escribe no para que te lean, sino para que no te olviden’. Pero eso cuesta mucho trabajo y hay que esperar a que otros te escriban” (2011). Eco que se encuentra en *El diario inédito...*: “2.12 No escribas para que te lean; escribe para que no te olviden” (Yezzed, 2016: 26).

Pero también en entrevistas ajenas al autor, como la entrevista que en 1963 Grazia Livi le hizo a Ezra Pound, donde el poeta estadounidense, a pregunta expresa, señala: “El mundo contemporáneo no existe. No existe nada que no esté en relación con el pasado y con el futuro. El mundo actual es una fusión, un arco en el tiempo. Pero se lo repito, yo ya no sé nada. He llegado demasiado tarde a la incertidumbre total...” mientras que en la proposición 6.21 de *El diario inédito...* se menciona, con cursivas: *Llegué demasiado tarde / a la total incertidumbre. / Sólo tengo conciencia de la duda* (2016: 69).

Participaciones posmodernas de *El diario inédito...*

Este tipo de obras en las que ciertas características paratextuales e incluso los marcos referenciales cumplen un papel relevante y de reflexión aparecen tanto en la modernidad como en la llamada posmodernidad. Ihab Hassan menciona que la posmodernidad es algo inasible: no se sabe exactamente dónde comienza y dónde termina (si es que terminó) aunque, eso sí, existen ciertas características que se pueden encontrar en la literatura posmoderna con otro tipo de literatura (2007: 20), como la literatura moderna. Hassan ofrece una lista paratáctica de características posmodernas (aunque el teórico reconoce que no son propiamente una definición en sí del posmodernismo, sí son un intento por contenerlo) en la que

incluye la fragmentación, los *textes scriptibles* de Roland Barthes y la muerte de Dios, del autor, además de la descanonización, es decir el cuestionamiento de todas aquellas convenciones de autoridad que se asumen, y sobre todo la hibridación de los géneros, en la cual interviene una intemporalidad, una nueva relación entre elementos históricos, sin supresión alguna del pasado en favor del presente (2007: 25).

En este mismo punto, Erika Fischer-Lichte menciona que ciertas características de la posmodernidad se pueden encontrar en la modernidad, como la indeterminación, la transtextualidad, la hibridación, la apertura de las formas, entre otras. Además Fischer-Lichte resalta que en el nivel semántico de los textos se mencionan ante todo, de manera particularmente frecuente, la representación de mundos posibles, la redefinición de la relación entre espacio y tiempo (2007, 155); esto además de que en el nivel sintáctico de las obras una característica posmoderna puede ser la incoherencia.

Lo anterior es relevante para la posible interpretación que se le pueda dar a una obra como *El diario inédito...* a partir de los marcos de referencia, título, prólogo, cuarta de forros, epígrafes e incluso la información que puedan incluir las solapas; pues el lector puede ser cómplice de esos marcos o bien la misma obra puede abrirse para que el lector desentrañe el argumento de la misma, sobre todo cuando se leen fragmentos como: “5.113 *Otra vez no quisiera nada. Ni una madre quisiera otra vez*” (Yezzed, 2016: 47). Ya que las dos oraciones pertenecen a Antonio Porchia (1886-1968) y se encuentran en el libro *Voces* publicado a principio de los años cuarenta del siglo pasado, en Argentina. O por ejemplo en: “5.1412 ‘Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo’, dijo Juan Rulfo unos instantes después de haber muerto (Yezzed, 2016: 51). Fragmentos que se encuentran en forma de verso en la revista electrónica *Círculo de poesía* bajo el título de “Mariposas negras para Juan Rulfo”:

“Vine a Comala porque me dijeron que acá
vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”
dijo Juan Rulfo
un instante después de haber muerto

Conclusiones

El título es uno de los primeros encuentros del lector con una obra literaria; sirve como un marco referencial del posible contenido del libro, ya que incluso puede separar, señalar una filiación e incluso una diferencia con el propio contenido de la obra.

El diario inédito... se encuentra en una hibridación de géneros y formas (diarios, *Tractatus*, poema en prosa, entrevistas), que se expresan desde los primeros encuentros del lector con la obra, incluso con los marcos referenciales propuestos por el autor y por los otros autores, en el caso de la cuarta de forros. A pesar de ello, los marcos referenciales de la obra pueden ser cuestionados en cuanto a la filiación o rechazo de un género literario e incluso en el contenido del libro, puesto que al leerlo no se trata de un diario tradicional; hay aforismos (como se menciona en la cuarta de forros), pero también reflexiones lingüísticas, fragmentos biográficos y autobiográficos, proposiciones que no aportan algo al desarrollo del pensamiento en el texto; incluso el contenido no revela esa “tragedia del hombre actual” que señala Yezzed en el prólogo.

Más allá de las obras citadas explícitamente, tal parecería que *El diario inédito...* consiste en un número determinado de referencias, lo cual ubica al autor como aquello que le da unidad a la obra, además de ser el “rescatador de voces” de los otros autores en el diálogo que existe entre su obra y las demás; por su lado, el lector, con otro tanto sinfín de citas más, es quien tratará de unir los tantos pedazos de la obra.

En este sentido, obras como *El diario inédito...* invitan a una participación activa del lector, cuestionando los marcos propuestos

para la interpretación, la cual puede cambiar si se dejan de lado esos marcos referenciales, partiendo incluso desde el título del libro. En este sentido, las características de esta obra (hibridación de géneros literarios, la indeterminación temporal y espacial –en donde se puede añadir cierta incoherencia histórica–, la transtextualidad u apropiación de otros textos; además de la descanonización en los diarios literarios) invitan a una participación activa del lector, ya sea haciéndolo cómplice de quien enuncia o bien implicándolo en la obra para que desentrañe el argumento de la misma. Esto se puede apreciar desde que se lee el prólogo a *El diario inédito...*, pues ahí se habla de un Wittgenstein inventado o, más bien, apropiado; además, se invita a establecer la relación entre el *Tractatus* y este diario literario, pero también a perseguir los nexos entre este último y las otras fuentes de las que bebe.

Bibliografía

- Ardila, Omar, 2014, *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein*, mayo. Disponible en: <http://omarardila.blogspot.mx/2014/05/el-diario-inedito-del-filosofo-vienes.html> (Consultado: 4/V/2018).
- Ballart, Pere, 2005, *El contorno del poema: claves para la lectura de la poesía*, Acantilado, Barcelona.
- Consuegra, Jorge, 2011, *Fredy Yezzed*, marzo. Disponible en: <http://www.librosyletras.com/2011/03/fredy-yezzed.html> (Consultado: 5/X/2017).
- Fischer-Lichte, Erika, 2007, “El Posmoderno: ¿continuación o fin del Moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural”, en *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica*, Desiderio Navarro (sel.), Desiderio Navarro y Esther Pérez (trad.), Margarita Mateo Palmer (pról.), Criterios, La Habana, pp. 154-167.

- Genette, Gerard, 1989, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Taurus, Madrid.
- Hassan, Ihab, 2007, “El pluralismo en una perspectiva posmoderna”, en *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica*, Desiderio Navarro (sel.), Desiderio Navarro y Esther Pérez (trad.), Margarita Mateo Palmer (pról.), Criterios, La Habana, pp. 19-42.
- Hierro, Manuel, 1999, “La comunicación callada de la literatura. Reflexión teórica sobre el diario íntimo”, *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*, núm. 7, Donostia, pp. 103-127.
- Iser, Wolfgang, 2015, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *Estética de la recepción*, José A. Mayoral (comp.), José A. Mayoral (nota preliminar), Arnold Rothe (intro.), Arco, Madrid, pp. 215-244.
- Luján Atienza, Ángel Luis, 2000, *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, Madrid.
- Marinkovich, Juana, 1999, “El análisis del discurso y la intertextualidad”, *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, vol. 37, núm. 2, Valparaíso, 1998-1999, pp. 729-742.
- Picard, Hans Rudolf, 1981, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4, Madrid, pp. 115-122.
- Pérez Chico, David, 2011, “Los *Diarios secretos* de Ludwig Wittgenstein. Una lectura perfeccionista”, en *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Luisa Paz Rodríguez Suárez y D. Pérez Chico (eds.), Institución Fernando el Católico/Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 71-94.
- Wittgenstein, Ludwig, 2016, *Tractatus lógico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid.
- Yezzed, Fredy, 2016, *El diario inédito del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein*, Ediciones del Dock, Colección 46 de Pez Náufra-go, Buenos Aires.

_____, 2011, “Selección poética”, *Revista Círculo de poesía*, enero.
Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2011/01/foja-de-poesia-no-271-fredy-yezzed/> (Consultado: 8/V/2017).

Sentido común y buen sentido en Deleuze

Common sense and good sense in Deleuze

Pablo Nicolás Pachilla
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Université Paris 8, Francia

Resumen: Al ser el concepto de sentido común en Deleuze de primera importancia, resulta llamativo que no exista un trabajo interpretativo detallado al respecto. El presente artículo se propone subsanar dicha falta, ofreciendo un análisis riguroso de los diferentes sentidos y matices del concepto. Sostendremos que existen tres sentidos de “sentido común” en Deleuze: como Imagen del pensamiento, como *concordia facultatum* y como correlato del buen sentido. En los dos primeros sentidos, el sentido común se contrapone al empirismo trascendental deleuziano en tanto supone un pensamiento ya dado e impone una condición de concordancia en el ejercicio de las facultades; en el último, aporta la forma del objeto cualquiera que será cualificado por el buen sentido, que impone asimismo una determinación temporal escatológica y una determinación ontológica y espacial sedentaria.

Palabras clave: sentido común, buen sentido, Deleuze, concordancia, imagen del pensamiento.

Abstract: The concept of common sense is of vital importance in Deleuze's philosophy, but lacks nonetheless a detailed study. This paper aims to fill that gap, by offering a rigorous analysis of its different meanings and nuances. We will hold that there are three meanings of “common sense” in Deleuze: as the Image of thought, as *concordia facultatum* and as the correlate of good sense. In the first two cases, common sense

conflicts with Deleuzean transcendental empiricism, insofar as it assumes a pre-given thought and imposes a condition of concordance between the faculties; in the latter, it provides the form of an object in general, which will be qualified by good sense. Good sense, in turn, imposes an eschatological temporal determination and a sedentary spatial and ontological determination to sense.

Keywords: Common sense, Good sense, Deleuze, Concordance, Image of thought.

Recibido: 1 de abril de 2018

Aceptado: 25 de septiembre de 2018

En el presente artículo se analizará el concepto de sentido común tal como aparece en la filosofía de Gilles Deleuze, más allá de sus textos de carácter “monográfico”. Para ello será necesario, en primer lugar, examinar el concepto deleuziano de Imagen del pensamiento, del cual tanto el sentido común como el buen sentido constituyen elementos indispensables. Nos centraremos principalmente en *Différence et répétition* y *Logique du sens*, pues son las obras en las que dichos conceptos son desarrollados con mayor precisión.

En el tercer capítulo de *Diferencia y repetición*, intitulado “La imagen del pensamiento”, Deleuze despliega ocho postulados que caracterizan dicha imagen, también llamada “imagen dogmática”, “imagen moral” o “imagen ortodoxa del pensamiento” (Deleuze, 1968: 172).¹ Imagen del pensamiento quiere decir en este contexto: una noción no-cuestionada de lo que significa pensar.² Más

¹ Todas las traducciones son de nuestra autoría salvo que se indique lo contrario.

² En este sentido, Anne Sauvagnargues sostiene que “Deleuze retoma la iniciativa kantiana de una crítica del pensamiento, y le asigna a su vez el rol de examinar sus zonas de debilidades crónicas, esa ilusión trascendental a la que llama la imagen del pensamiento. El empirismo trascendental consiste en una clínica del pensamiento, que busca garantizar un empirismo purgado de las ilusiones de

allá de los presupuestos objetivos que están presentes a la hora de comenzar a filosofar, Deleuze señala la existencia de presupuestos subjetivos. Por ejemplo, las nociones escolásticas de animalidad y racionalidad con las que Descartes elige no comprometerse, y por lo tanto evita definir al hombre como animal racional, constituyen un caso de presupuestos objetivos; las nociones de pensar y de ser implícitas en el camino cartesiano, no obstante, forman un ejemplo de presupuestos subjetivos. Lo que Deleuze hace en dicho capítulo es visibilizar los prejuicios sobre lo que significa pensar y, a partir de este cuestionamiento, esbozar una nueva imagen que, puesto que va a surgir del derrumbe de la imagen preexistente, llamará “pensamiento sin imagen”. Esta expresión no precisa ser tomada al pie de la letra, y puede también pensarse en términos de una nueva imagen del pensamiento: lo importante en este contexto no es la palabra “imagen”, sino el carácter presupuesto de los postulados que la caracterizan. En *Pourparlers*, Deleuze describe el concepto de imagen del pensamiento del siguiente modo:

Supongo que hay una imagen del pensamiento que varía mucho, que ha variado mucho en la historia. Por imagen del pensamiento no entiendo el método, sino algo más profundo, siempre presupuesto, un sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientaciones: lo que significa pensar, y “orientarse en el pensamiento” (Deleuze, 1990: 202).

En esta línea, Deleuze y Guattari definirán la disciplina de la noología como “el estudio de las imágenes del pensamiento, y de su historicidad” (Deleuze/Guattari, 1980: 466). En el contexto de *Diferencia y repetición*, sin embargo, Deleuze reserva el término

la trascendencia, exponiendo los modos operatorios del pensamiento, que dan cuenta de su inventividad pero también de su conformismo” (Sauvagnargues, 2009: 9).

“imagen del pensamiento” para referirse a una en particular, verbigracia, a la imagen dogmática. Más que identificar plenamente a ciertos filósofos con la Imagen del pensamiento, es preciso tomar este concepto como una figura que, si bien toma el rostro de incontables pensadores, no lo hace en todo momento, y en las grandes obras de la filosofía siempre se encuentran en mayor o menor medida momentos de ruptura o ambivalencia con respecto a dicha imagen. La imagen dogmática del pensamiento puede también caracterizarse como una imagen concordante, mientras que la propuesta deleuziana consiste en construir una imagen discordante del pensamiento.

Deleuze señala ocho postulados que caracterizan a la Imagen del pensamiento. Éstos se refieren respectivamente a: 1) el pensamiento natural; 2) el sentido común y el buen sentido; 3) el reconocimiento; 4) la representación; 5) el error como contracara o peligro del pensamiento; 6) la designación (y no el sentido) como el lugar de la verdad; 7) el predominio de las soluciones por sobre los problemas, y 8) el predominio del saber por sobre el aprendizaje. El lugar del sentido común en la imagen del pensamiento, no obstante, es ubicuo: en la recapitulación final, Deleuze llama propiamente “postulado del ideal o del sentido común” (Deleuze, 1968: 216) al segundo de los postulados, pero en el transcurso del capítulo llama también “sentido común” al primer postulado (171), que identifica al mismo tiempo con la Imagen del pensamiento en tanto tal (172). Por otra parte, y en un sentido más restringido, indica que el segundo postulado se divide a su vez en sentido común, por un lado, y buen sentido, por otro. Hay entonces tres sentidos en juego en “sentido común”: en primer lugar, es el segundo postulado, relativo a la concordancia entre las facultades; en segundo lugar, es una forma universal de identidad que funciona como correlato del buen sentido en tanto norma de repartición; por último, es la imagen del pensamiento en tanto tal.

Sentido común e imagen del pensamiento son, en este último sentido, expresiones equivalentes. Exploraremos a continuación este tercer sentido global.

I. Sentido común como imagen del pensamiento

El primer postulado tiene un doble aspecto: la buena naturaleza del pensador y la naturaleza recta del pensamiento. El primer aspecto consiste en suponer que el pensamiento es el ejercicio natural de una facultad, es decir, que ya pensamos desde siempre y que lo hacemos naturalmente, mientras que el segundo indica que el pensamiento tiene una afinidad natural con lo verdadero. Si volvemos a la constatación evidente pero no por ello menos necesaria de que la palabra misma φιλοσοφία indica una relación intrínseca entre φιλεῖν y σοφία, se vuelve preciso concluir que la crítica deleuziana a la imagen del pensamiento es inherentemente una crítica a la filosofía en tanto tal. ¿Qué es, entonces, lo que hace Deleuze? Ante todo, criticar una tradición de pensamiento e intentar esbozar otro tipo de relación entre el deseo y la verdad.

En este sentido Deleuze se acerca a Heidegger, cuya filosofía de la diferencia es mencionada ya en el “Prefacio” como uno de los signos de la época. La fórmula heideggeriana “todavía no pensamos” en *Was heißt denken?* resume, para Deleuze, esta oposición a la *cogitatio natura universalis*. “El hombre puede pensar, en tanto tiene esa posibilidad. Sólo que esta posibilidad no nos garantiza que seamos capaces de realizarla.” (Heidegger, 2002: 5) Hay que hacer advenir el pensamiento; es la misma idea que Deleuze rescatará de Artaud formulada en términos de la “genitalidad” del pensamiento como opuesta al innatismo (Deleuze, 1968: 192). Pero es precisamente esta inercia en la que ya siempre encontramos, tanto para Deleuze como para Heidegger, lo que más amerita ser pensado. “Lo que más da que pensar [*Das Bedenklichste*]”,

dice Heidegger, “es que todavía no pensamos; ni aun ahora que el estado del mundo da cada vez más que pensar [*der Weltzustand fortgesetzt bedenklicher wird*]” (Heidegger, 2002: 6).

El concepto heideggeriano de *das Bedenklichste* encuentra un equivalente en el concepto deleuziano de *bêtise*. Deleuze se pregunta, en este sentido: “si el pensamiento sólo piensa constreñido y forzado, si permanece estúpido en tanto que nada lo fuerza a pensar, ¿aquello que lo fuerza a pensar no es también la existencia de la necedad [*bêtise*], a saber, que él no piensa en tanto que nada lo fuerza?” (Deleuze, 1968: 353). Heidegger se expresaba en términos similares: “Lo que más da que pensar en nuestra preocupante época [*Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit*] es que todavía no pensamos” (Heidegger, 2002: 7). El término alemán *Bedenklichste* significa literalmente “preocupante”, pero al contener la raíz *-denk* incluye la acepción de “lo que da que pensar”. Heidegger lo define del siguiente modo: “*das Bedenklichste* [...] *ist das, was uns zu denken gibt*” (lo “más preocupante” es lo que nos da que pensar) (Heidegger, 2002: 7).

Si bien Deleuze reprochará a Heidegger su concepto de pre-comprensión del ser, que manifestaría aún una *φιλία*, una analogía o una homología entre el pensamiento y lo que ha de ser pensado (Deleuze, 1968: 188), las afinidades con el pensador de la diferencia ontológica son profundas en lo que concierne a la pregunta “¿qué significa pensar?” Precisamente en el curso de 1951-1952 que lleva por título dicha pregunta, Heidegger distingue cuatro modos de realizarla:

La pregunta “¿qué significa pensar?” se deja preguntar de cuatro maneras. Ella pregunta:

1. ¿Qué es designado con la palabra pensar?
2. ¿Qué se entiende por pensar, es decir, qué entiende por eso la doctrina del pensar hasta ahora existente, la lógica?

3. ¿Qué se requiere para que efectuemos el pensar correctamente?

4. ¿Qué es lo que nos encomienda [*befiehlt*] al pensar?

Nosotros sostenemos: la pregunta enumerada en cuarto lugar ha de ser preguntada en primer lugar (Heidegger, 2002: 127).

Deleuze parte de un mismo modo de preguntar, aunque sus respuestas varíen. Lo que nos encomienda al pensar es, para el filósofo francés, la intensidad dada en la sensibilidad. Se requiere primero de una afección, con la dimensión pasiva y contingente que ello reviste, para que el pensamiento nazca en nosotros. Recién en ese punto se puede desplegar correctamente la segunda pregunta enumerada por Heidegger, que corresponde a la imagen dogmática del pensamiento o Imagen del pensamiento. Y a partir de ahí se puede responder a la tercera pregunta, es decir, distinguir entre la imagen dogmática y la nueva imagen, o entre la Imagen del pensamiento y el pensamiento sin imagen. La primera pregunta, aunque insistente en todo el recorrido, será abordada por Deleuze en toda su dimensión sobre el final de su vida, constituyendo el problema de ¿Qué es la filosofía? (1991)

El punto de ruptura de Deleuze con Heidegger a este respecto se ubica en la direccionalidad de lo que da que pensar hacia el pensante. Dice el filósofo alemán: “El llamado proviene ya, en verdad, de ahí adonde se dirige el llamado. En el llamado está obrando un originario tender-hacia... [*Auslangen nach...*]” (Heidegger, 2002: 129). Este tender-hacia implica una afinidad natural del pensamiento con lo que ha de pensar, lo cual para Deleuze constituye un presupuesto de la imagen dogmática. Para él, por el contrario, el encuentro con la intensidad en tanto elemento que provoca el pensamiento es contingente y azaroso, y no existe en este sentido ningún “llamado” que presuponga direccionalidad desde lo llamante hacia lo llamado. Mientras que, según Heidegger, lo que da que pensar “nos confía el pensar en cuanto tal como destino de

nuestra esencia [*Wesensbestimmung*]” (Heidegger, 2002: 130), no hay para Deleuze esencia ni destino alguno: la humanidad no está destinada a pensar.

Al señalar la conexión del recuerdo con la gratitud, Heidegger sostiene que “en el agradecimiento, el espíritu recuerda aquello en que permanece recogido en tanto que pertenece allí” (Heidegger, 2002: 150). Por el contrario, en la filosofía de Deleuze, el pertenecer no es nunca un lugar adonde volver, sino siempre un lugar de paso. El espíritu no pertenece a ningún lugar, puesto que toda territorialización es siempre un movimiento precedido por una desterritorialización, y a su vez pasible de ser sucedido por otra. Volver a la morada, a la patria, al hogar, como si allí hubiese algo más originario, más verdadero o más puro es un movimiento de re-territorialización que se cierra a otros devenires, y cuyas consecuencias políticas indeseables la historia nos revela claramente.

Volviendo a *Diferencia y repetición*, escribe Deleuze con respecto a la identificación del primer postulado con el sentido común:

La forma más general de la representación está entonces en el elemento de un sentido común como naturaleza recta y buena voluntad [...]. El presupuesto implícito de la filosofía se encuentra en el sentido común como *cogitatio natura universalis*, a partir del cual la filosofía puede tomar su punto de partida (Deleuze, 1968: 171).

Asimismo, puesto que los postulados no son proposiciones explícitas sino sobreentendidos pre-filosóficos, “el pensamiento conceptual filosófico tiene como presupuesto implícito una Imagen del pensamiento pre-filosófica y natural, tomada en préstamo al elemento puro del sentido común” (Deleuze, 1968: 172). Siempre que el punto de partida del filosofar sea esta imagen pre-filosófica, el punto de llegada no será más que una confirmación sofisticada del mismo. Es exactamente lo que el autor enfatizaba en *La filosofía crítica de Kant* con esta cita algo modificada de la *Crítica de*

la razón pura: “La más alta filosofía, en relación a los fines esenciales de la naturaleza humana, no puede conducir más lejos que la dirección acordada al sentido común” (Deleuze, 1963: 33). De lo que se trata entonces es de romper con ese punto de partida. ¿Cómo se empieza a pensar, entonces, si ni siquiera sabemos lo que significa pensar? La apuesta de Deleuze reside en la experimentación. De allí la fórmula *empirismo trascendental*, que utiliza para describir su filosofía:

Empirismo trascendental no quiere decir nada efectivamente si no se precisan las condiciones. El “campo” trascendental no debe ser *calcado* de lo empírico, como lo hace Kant: debe por su lado ser explorado en tanto tal, por ende “experimentado” (pero [se trata] de un tipo de experiencia muy particular). Es este tipo de experiencia el que permite descubrir las multiplicidades, pero también el ejercicio del pensamiento [...]. Puesto que creo que, además de las multiplicidades, lo más importante para mí ha sido la imagen del pensamiento tal como he intentado analizarla en *Diferencia y repetición*, en *Proust*, y por todas partes (Deleuze, 2003: 339).

El pensamiento es algo que sólo puede experimentarse, algo que sucede inesperadamente, y nunca lo que creíamos saber que era; es por ello que Artaud, con su noción de genitalidad, plantea según Deleuze “el principio de un empirismo trascendental” (Deleuze, 1968: 192). Como señala Christian Kerslake aludiendo a los conceptos kantianos de *Umfang* y *Schranken*, “el rango y las limitaciones de las facultades se descubren en su propio ejercicio, antes que ser pre-dados” (Kerslake, 2009: 81). Esto implica asimismo, como indica Marc Rölli, “la inversión necesaria de las relaciones entre lo trascendental y lo empírico” (Rölli, 2003: 1). El sentido común, en este contexto, implica por el contrario todo aquello que ya sabíamos de antemano que significaba pensar: la no-filosofía como fundamento de la filosofía.

Desde un punto de vista filológico, es plausible afirmar que Deleuze toma el término “empirismo trascendental” del *Traité de métaphysique* de Jean Wahl, donde se lee:

Cuando Kant dijo que el ser es esencialmente posición, proveyó sin duda el punto de partida para la filosofía positiva de Schelling y para lo que podríamos llamar un empirismo superior. Hay en efecto un empirismo trascendental, precisamente el empirismo de Schelling, que busca las condiciones, no digamos de la posibilidad, sino de la realidad de la experiencia (Wahl, 1953: 324).

No sólo fue Deleuze alumno de Wahl en la Sorbonne, sino que el libro citado era utilizado como manual en sus clases.³ Deleuze se refiere en *Diferencia y repetición* al libro de Wahl, *Les Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, dedicado al pragmatismo anglo-norteamericano aunque centrado primordialmente en la filosofía de William James. Allí, Deleuze escribe que “[t]oda la obra de Jean Wahl es una profunda meditación sobre la diferencia; sobre las posibilidades de expresar su naturaleza poética, libre y salvaje; sobre la irreductibilidad de la diferencia a lo negativo; sobre las re-

³ En la bibliografía sumaria al final de DR figura el nombre de Wahl pero no se indica ningún texto en particular, sino un vago “*passim*” (Deleuze, 1968: 402); es decir, su obra entera. Ello refuerza nuestra hipótesis de que Deleuze tenía presente el trabajo de Wahl más allá de *Les Philosophies pluralistes*... Por otra parte, en sus *Diálogos* con Claire Parnet, Deleuze dice que Wahl era “el filósofo más importante en Francia”, con excepción de Sartre (Deleuze/Parnet, 1996: 72). Tanto Gregory Flaxman como Stéphane Madelrieux se ocupan de la importancia de Wahl en el pensamiento de Deleuze, pero refiriendo siempre de manera exclusiva a *Les Philosophies pluralistes*... (Cf. Madelrieux, 2015: 89-104). El término “empirismo trascendental” había sido utilizado previamente, aunque en contextos menos cercanos a Deleuze. Como señala Rölli, el término es utilizado por Ludwig Landgrebe para referirse a Husserl, quien habría planteado su propia filosofía como una culminación tanto de la filosofía trascendental kantiana como del empirismo humeano (Cf. Rölli, 2003: 11).

laciones *no-hegelianas* entre la afirmación y la negación” (Deleuze, 1968: 81), y se sirve de un poeta citado por Wahl para describir “la profesión de fe del empirismo trascendental como verdadera estética” (Deleuze, 1968: 80).⁴ Con ello, la tarea de exploración del campo trascendental, esa “pura corriente de conciencia a-subjetiva, conciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo” (Deleuze, 2003: 359), es puesta primordialmente en el campo de experimentación sensible. Esta exploración sólo puede abrirse, empero, a partir de una ruptura con las condiciones de concordancia impuestas por el sentido común y la imagen dogmática.

II. Sentido común como *concordia facultatum*

El sentido común en tanto segundo postulado de la imagen del pensamiento se refiere a un determinado modelo de relación entre las distintas facultades subjetivas. El modelo en cuestión es el del *reconocimiento*, por lo cual el segundo y el tercer postulado son

⁴ Esta profesión de fe es atribuida al filósofo y poeta neoyorkino Benjamin Paul Blood (1822-1919), de quien Deleuze cita el siguiente fragmento: “Nature is contingent, excessive and mystical essentially. [...] We have realized the highest divine thought of itself, and there is in it as much of wonder as of certainty. [...] Not unfortunately the universe is wild – game flavoured as a hawk’s wing. Nature is miracle all. She knows no laws; the same returns not, save to bring the different. The slow round of the engraver’s lathe gains but the breadth of a hair, but the difference is distributed back over the whole curve, never an instant true – ever not quite” (Deleuze, 1994: 57). La traducción francesa utilizada por Deleuze es la del propio Wahl. Citamos aquí el original inglés, colocado en el lugar de la traducción francesa de Wahl en la edición en lengua inglesa de *Différence et répétition*. Deleuze remite en nota a pie de página no al propio Blood, quien publicara el mentado poema en 1874, ni a William James, quien lo cita en su ensayo “A Pluralistic Mystic: Benjamin Paul Blood” (1910), sino a la obra de Wahl. Como dice Flaxman, es entonces Wahl quien “expresa la profesión de fe del empirismo trascendental como verdadera estética” (Flaxman, 2015: 58).

interdependientes. “El reconocimiento se define por el ejercicio concordante [*concordant*] de todas las facultades sobre un objeto que se supone el mismo: es el mismo objeto el que puede ser visto, tocado, recordado, imaginado, concebido...” (Deleuze, 1968: 174). Los ejemplos paradigmáticos son la cera cartesiana y la triple síntesis kantiana; es claro, en efecto, que Deleuze está pensando aquí en Descartes y Kant. Teniendo en cuenta su estudio sobre el segundo, Deleuze precisa que esto no implica que cada facultad no aporte su dato específico o que no tenga su particularidad: lo sensible no es el mismo tipo de flujo que lo memorable ni que lo concebible; cada facultad difiere en naturaleza. Sin embargo, cada una da su aporte específico en función de una colaboración que culmina en el reconocimiento de un objeto: “un objeto es reconocido cuando una facultad lo mienta [*visé*] como idéntico al de otra, o más bien cuando todas las facultades conjuntamente remiten su dato y se remiten ellas mismas a una forma de identidad del objeto” (Deleuze, 1968: 174). Hay una condición de concordancia de los flujos, por la cual todos ellos se dirigen hacia un mismo objeto. Es importante señalar que este objeto, por su parte, no corresponde a ninguno de los flujos en particular; si lo real consiste en flujos, el objeto, en sí mismo, no es nada. Es tan sólo el punto de convergencia ideal de los flujos.

En este sentido, leemos en los apuntes del curso de *hypokhâgne* dado por Deleuze en 1956-1957:

Los fenómenos son lo que aparece. Conocer, ¿es sólo aprehender lo que aparece? No exactamente. Lo que aparece es un flujo de cualidades sensibles. Conocer es hacer de esas cualidades la cualificación de algo. Kant: el objeto = x que es una función del conocimiento (Deleuze, 1956-1957).⁵

⁵ “Qu’est-ce que fonder?” Curso de *hypokhâgne*, Lycée Louis le Grand (1956-1957). Notas manuscritas disponibles en: webdeleuze.com. No hay paginación.

Este “flujo de cualidades sensibles” es, para tomar la terminología de *Prolegómenos*, suficiente para realizar juicios de percepción; pero para realizar juicios de experiencia se necesita además “hacer de esas cualidades la cualificación de algo”, *viz.*, del objeto trascendental.⁶ Para tener conocimiento, debo poner la forma del objeto como centro vacío en el cual converjan esos flujos.

Falta todavía un elemento, sin embargo, puesto que la identidad objetiva en la que convergen las facultades no se sostiene por sí misma, sino que es necesariamente correlativa de la identidad subjetiva. Este es para Deleuze el principio del Cogito, y el Cogito como principio: “la forma de identidad del objeto reclama, para el filósofo, un fundamento en la unidad de un sujeto pensante del cual todas las otras facultades deben ser los modos” (Deleuze, 1968: 174). El pensamiento, en esta imagen del pensamiento, es aquello que unifica y abarca todas las facultades, y en este sentido *trasciende* la diferencia de naturaleza entre ellas, así como la inmanencia de sus flujos. “Se supone que el pensamiento es naturalmente recto porque no es una facultad como las otras, sino que, remitido a un sujeto, es la unidad de todas las otras facultades, que son solamente sus modos, y que él orienta a la forma de lo Mismo en el modelo del reconocimiento.” (Deleuze, 1968: 175) El pensamiento que surja de la crítica de esta imagen deberá entonces ser un flujo independiente, y no la mera forma de la unidad del resto de los flujos. Este sentido de “pensamiento” sólo puede surgir entre los intersticios de los distintos flujos, y por eso sólo puede nacer a partir del derrumbe de la imagen concordante o del sentido común. Ello explica que no exista de antemano, sino que requiera de

Se trata de los apuntes tomados por un estudiante, de nombre Pierre Lefebvre.

⁶ Sobre la distinción kantiana entre juicios de percepción y juicios de experiencia, *cf.* el clásico, sintético y brillante Dotti (1986, pp. 239-242).

un difícil y trabajoso parto en el cual la destrucción es tan necesaria como la construcción.

Esa unidad del sujeto pensante es para Kant la apercepción trascendental, el yo pienso que debe poder acompañar todas mis representaciones.⁷ “En Kant como en Descartes, es la identidad del Yo [*Moi*] en el Yo [*Je*] pienso lo que funda la concordancia [*concordance*] de todas las facultades, o su acuerdo [*accord*] en la forma de un objeto que se supone el Mismo” (Deleuze, 1968: 174). Nuevamente, que este Yo sea idéntico para cada una de “mis” representaciones es un postulado del que Deleuze quiere deshacerse. Desde luego, dicha identidad permitiría explicar una cantidad de fenómenos: que “yo” pueda recordar mis propias vivencias pero no las de otros, etc. Deleuze va a intentar dar cuenta de estos fenómenos por una vía empirista en el segundo capítulo de *Diferencia y repetición* mediante la primera síntesis del tiempo: hay múltiples yoes que se sintetizan progresivamente a través del hábito (Cf. Deleuze, 1968: 96-108).

III. Sentido común y buen sentido

Nos resta aún por ver el sentido más específico que da Deleuze a “sentido común” en el tercer capítulo de *Diferencia y repetición* así como también en *Lógica del sentido*, a saber, como correlato del buen sentido. Puesto que nunca nos encontramos con “el objeto

⁷ “El *Yo pienso* debe poder acompañar a todas mis representaciones; pues de otro modo, sería representado en mí algo que no podría ser pensado, lo que viene a significar, o bien que la representación sería imposible, o que, al menos, no sería nada para mí” (Kant, 2009: 202) (AA III, 108.19-22, B 132). Por eso, precisamente, sería un problema que hubiera flujos sensibles que no pudieran ser representados (pensados por mí): es allí donde radica la problematicidad de los pasajes kantianos referidos a una experiencia sin reconocimiento (*Erscheinung* en contraposición a *Phänomen*, juicio de percepción en contraste con juicio de experiencia, etc.).

cualquiera” en tanto tal, sino siempre con un cierto y determinado objeto, debe haber una instancia que complemente al sentido común en tanto que proveedora de la forma de la objetividad como reflejo de la identidad subjetiva:

si el sentido común es la norma de identidad, desde el punto de vista del Yo [*Moi*] puro y de la forma de objeto cualquiera que le corresponde, el buen sentido es la norma de repartición [*partage*], desde el punto de vista de los yoes [*moi*] empíricos y de los objetos cualificados como tal o cual (es por lo cual se estima universalmente repartido). Es el buen sentido el que determina el aporte de las facultades en cada caso, cuando el sentido común aporta la forma de lo Mismo (Deleuze, 1968: 175).

En su curso de 1956-1957, asimismo, Deleuze no hablaba de sentido común, pero sí de buen sentido. Si bien todavía no había forjado la distinción entre distribución sedentaria y distribución nómada, ya allí el buen sentido es definido en términos distributivos, con expresiones como “la regla esencial del buen sentido es la repartición” o “[e]l buen sentido reparte la verdad en partes” (Deleuze, 1956-1957). Tres filósofos son invocados por Deleuze contra el buen sentido: Sócrates, Hegel y Marx. En cuanto al primero, Deleuze subraya que la *doxa*, la opinión o el buen sentido constituyen el enemigo contra el cual se erigió, y que es esta enemistad la que le costó la vida. De ese modo Deleuze construye allí una enemistad esencial entre la filosofía y el buen sentido que tenderá a abandonar con sus lecturas de Nietzsche: “[e]l buen sentido es el blanco de la filosofía” (Deleuze, 1956-1957). Esta concepción de la filosofía cambiará radicalmente a partir de *Proust et les signes* (1964), aunque seguirá siendo la concepción de la filosofía defendida por el autor. En cuanto a Hegel, Deleuze recuerda la oposición entre buen sentido y filosofía planteada en el *Differenzschrift*, donde la *doxa* o buen sentido es célebremente definida como el

sentimiento de lo absoluto unido a la verdad parcial.⁸ Cabe aclarar que nada quedará de esta imagen positiva de Sócrates y de Hegel en el Deleuze posterior: ambos se convertirán, por el contrario, en representantes del sentido común devenido en filosofía. En cuanto a Marx, Deleuze trae a colación su crítica a Proudhon en *Miseria de la filosofía*, donde el mutualista francés es tratado de pequeño-burgués por creer que la dialéctica se trata de repartir: “por una parte, por otra parte”.⁹ No es el único comentario deleuziano ligando el buen sentido a una determinada extracción social: “quizás

⁸ Si bien el título del apartado en cuestión es “Relación de la especulación con el entendimiento común humano [*gesunden Menschenverstand*]”, Hegel utiliza allí indiferentemente “sano entendimiento humano”, “entendimiento común humano” y “entendimiento común”; en ningún caso utiliza, empero, la expresión *Gemeinsinn* (sentido común). “Lo que el llamado sano entendimiento humano [*gesunde Menschenverstand*] reconoce como racional también son singularidades extraídas de lo absoluto e introducidas en la conciencia; puntos luminosos que, aislados, se elevan de la noche de la totalidad. Con ellos, los hombres se orientan razonablemente en la vida; para ellos son puntos de vista correctos, de los que parten y a los que vuelven. Pero en realidad el hombre sólo tiene esta confianza en la verdad de tales singularidades porque la acompaña —en forma de un sentimiento— lo absoluto, y únicamente esto les da significado a las singularidades. En cuanto que estas verdades del entendimiento común humano [*gemeinen Menschenverstandes*] se toman para sí, en tanto que se aíslan, de un modo meramente intelectual, como conocimientos en general, aparecen como desviadas y como medias verdades” (Hegel, 1968: 20). Juan Antonio Rodríguez Tous traduce *gemeiner Menschenverstand* por “sentido común” y *gesunder Menschenverstand* a veces por “sano sentido común” y a veces simplemente por “sentido común” (Cf. Hegel, 1989: 21-25). David Zaperó Maier, por su parte, traduce ambas expresiones por “sentido común” (Cf. Hegel, 2012: 47-50).

⁹ “Para él, para Proudhon, cada categoría económica tiene dos lados, uno bueno y otro malo. Considera las categorías como el pequeño-burgués considera a las grandes figuras históricas: *Napoleón* es un gran hombre; ha hecho mucho bien, pero también ha hecho mucho mal. El *lado bueno* y el *lado malo*, la *ventaja* y el *inconveniente*, tomados en conjunto, forman según Proudhon la contradicción inherente a cada categoría económica. Problema a resolver: Conservar el lado bueno, eliminando el malo” (Marx, 1987: 69). Para Marx, Proudhon aplica una

la filosofía encuentra su origen en la existencia misma de su enemigo, las clases medias” (Deleuze, 1956-1957). Las clases medias o la pequeña burguesía parecen en efecto caracterizarse para Deleuze por mediar, conciliar, repartir; es decir, por realizar la tarea del buen sentido.

En *Diferencia y repetición y Lógica del sentido*, esta concepción del buen sentido adquiere un sentido más técnico, pero mantiene el color otorgado en “¿Qué es fundar?” La distinción entre sentido común y buen sentido le permite a Deleuze identificar dos agentes complementarios de la representación, relativos a lo general y lo particular respectivamente. La objetividad (la forma del objeto) y la identidad subjetiva serían universales abstractos si no estuvieran conectados con la particularidad de lo empírico. Es por ello que el sentido común como *forma* necesita del buen sentido como *materia*: de este modo, lo que sería una mera abstracción si estuviese desligado de la experiencia, se convierte en un verdadero dispositivo de objetivación y sujeción al encabalgarse sobre los flujos de las facultades. El sentido común aporta la *forma del objeto cualquiera*, y el buen sentido su *cualificación*. El buen sentido es la instancia que se encarga de determinar qué de los flujos va a pasar y qué no va a pasar en un determinado ejercicio concordante de las facultades.

Así como el código social determina qué de los flujos pasa y qué no, el buen sentido como código subjetivo determina qué de lo sensible, de lo imaginable o de lo memorable pasará y qué no. “El código social quiere decir que algo del flujo debe pasar, correr; algo no debe pasar; y en tercer lugar, algo debe hacer pasar o bloquear.” (Deleuze, 2010: 25) El buen sentido es esta tercera instancia. Lo que no pase, Deleuze va a pensarlo como el inconsciente, y es en este sentido que hay un inconsciente de la percepción, de la imaginación, etc.; desde el punto de vista de la imagen del pensamiento,

dialéctica hegeliana mal entendida. “A su juicio, el movimiento dialéctico es la distinción dogmática de lo bueno y de lo malo” (Marx, 1987: 70).

sólo se puede hablar del inconsciente en general de manera negativa, exactamente como Kant se refiere a la cosa en sí, es decir, para mentar lo inefable que queda por fuera de la representación.

En la serie “Sobre la paradoja” de *Lógica del sentido*, Deleuze elabora la idea de una correlación entre la función subjetiva y la función objetiva del sentido común:

En el “sentido común”, “sentido” no se dice ya de una dirección, sino de un órgano. Se lo llama común porque es un órgano, una función, una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo Mismo. El sentido común identifica, reconoce, así como el buen sentido prevé. Subjetivamente, el sentido común subsume facultades diversas del alma u órganos diferenciados del cuerpo, y los remite a una unidad capaz de decir Yo [*Moi*]: es un sólo y mismo yo [*moi*] el que percibe, imagina, recuerda, sabe, etc.; y el que respira, que duerme, que camina, que come... El lenguaje no parece posible por fuera de un sujeto tal, que se expresa o se manifiesta en él, y que dice lo que hace. Objetivamente, el sentido común subsume la diversidad dada y la remite a la unidad de una forma particular de objeto o de una forma individualizada de mundo: es el mismo objeto el que veo, huelo, pruebo, toco, el mismo que percibo, que imagino y que recuerdo... y es en el mismo mundo que respiro, que camino, que estoy despierto o que duermo, yendo de un objeto al otro de acuerdo con las leyes de un sistema determinado. Nuevamente, el lenguaje no parece posible por fuera de estas identidades que designa (Deleuze, 1969: 95-96).

La primera frase se explica por el hecho de que Deleuze viene de subrayar, como veremos en el apartado siguiente, que la palabra “sentido” en la fórmula “buen sentido” significa “dirección”. Al sostener que en “sentido común”, la palabra “sentido” significa ahora “órgano”, Deleuze está admitiendo que hay una equivocidad en el significado de “sentido” entre sus conceptos de buen sentido

y de sentido común. No es necesario recurrir a la vindicación deleuziana de la univocidad (del ser) para ver que esto podría representar un problema en esta construcción conceptual. Aceptar este equívoco intencional de un término tan central como “sentido” es algo que uno bien podría no estar dispuesto a hacer. Deleuze parece tener la convicción, no obstante, de que el constructo teórico “sentido común/buen sentido” tiene consistencia independientemente de dicha equivocidad. No podemos dejar de plantear la inquietante duda, sin embargo, respecto de si el tipo de unidad existente entre los dos significados de “sentido” no es un tipo de unidad analógica. Ello no necesariamente haría caer la relación de complementariedad entre estos dos conceptos, aunque debilitaría parcialmente la tesis de que se trata de un mismo dispositivo, puesto que la comunidad y la bondad ya no serían predicadas de lo mismo en “sentido común” que en “buen sentido”. Creemos que la tesis se mantiene en pie siempre que Deleuze pueda mostrar que la buena dirección del sentido es el correlato necesario de un órgano identificatorio.

La referencia a las *Meditaciones metafísicas* en el pasaje citado, por su parte, no deja de aplicarse al criticismo kantiano. Por más que neguemos, con Kant, la posibilidad de hacer del sujeto una substancia o una cosa, sigue siendo necesario que sea una misma instancia la “que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente” (Descartes, 1997: 25). Lo que cambia en Deleuze con respecto a Kant es *para qué* es necesaria esa identidad subjetiva: mientras que para Kant es condición de posibilidad de la *experiencia*, para Deleuze es condición de posibilidad del *lenguaje*. Esta diferencia es importante, siempre que convengamos que puede haber experiencia sin lenguaje o, por lo menos, que hay capas pre-lingüísticas de la experiencia. Independientemente de ello, lo que enfatiza Deleuze es que sin esta identidad producida por el sentido común, no habría

Yo unitario sino dispersión. Pero el sentido común no sólo identifica los flujos de la experiencia en un sujeto supuesto idéntico; en el otro extremo, los identifica asimismo en un objeto. Si los flujos de las facultades son líneas paralelas en tanto que difieren en naturaleza, el sentido común es un dispositivo de curvatura de los flujos, que los hace converger en las dos puntas. Sin embargo, puesto que hay diversidad de objetos, la unidad también se perdería si no hubiera un horizonte o marco que los abarcara a todos, y que permitiera que el sujeto se relacionara con distintos objetos sin perderse en el camino: de allí la necesidad de la Idea de mundo en Kant y del dispositivo-mundo en Deleuze (“es en el mismo mundo que respiro, que camino, que estoy despierto o que duermo, yendo de un objeto al otro de acuerdo con las leyes de un sistema determinado”).

Un tercer punto a subrayar es la asignación de las actividades respectivas: la función propia del sentido común es la identificación o el reconocimiento, mientras que la función propia del buen sentido —como quedará claro en el próximo apartado— es la previsión. Su complementariedad es necesaria para el sistema de la representación tanto subjetiva como objetivamente: la identidad del Yo no subsistiría sin la identidad del objeto, y viceversa. Esta complementariedad entre sentido común y buen sentido se ve claramente en el siguiente pasaje:

El buen sentido no podría asignar ningún comienzo y ningún fin, ninguna dirección, no podría distribuir ninguna diversidad, si no se sobrepasara hacia una instancia capaz de remitir ese diverso a la forma de identidad de un sujeto, a la forma de permanencia de un objeto o de un mundo, que se suponen estar presentes desde el comienzo hasta el fin. Inversamente, esta forma de identidad en el sentido común permanecería vacía si no se sobrepasara hacia una instancia capaz de determinarla para tal o cual diversidad que comienza aquí, termina allá, y que se supone que dura todo el

tiempo necesario para la igualación de sus partes. Es preciso que la cualidad sea a la vez detenida y medida, atribuida e identificada. Es en esta complementariedad del buen sentido y del sentido común que se anuda la alianza del yo [*moi*], del mundo y de Dios—Dios como término último de las direcciones y principio supremo de las identidades (Deleuze, 1969: 96).

Recordemos lo que decía Deleuze en su curso de *hypokhâgne*: “[l]o que aparece es un flujo de cualidades sensibles” (Deleuze, 1956-1957). Ese flujo debe ser detenido siempre que se pretenda *conocer un objeto*. La función sensible del buen sentido es precisamente realizar esa detención. En la serie “De la proposición”, Deleuze escribe: “Del verde como color sensible o cualidad, distinguimos el ‘verdear’ como color noemático o atributo. ¿*El árbol verdea*, no es finalmente el sentido del color del árbol [...]?” (Deleuze, 1969: 33) Las cualidades, en efecto, pueden ser tomadas en su *sentido* independientemente de las riendas de lo bueno y lo común que se montan sobre ellas y las desnaturalizan. Pero ello implica la imposibilidad del conocimiento, que necesita identificar o reconocer objetos. Por ese motivo, el medio del buen sentido para detener el flujo y hacer posible el conocimiento es hacer que esas cualidades no sean aprehendidas en su inmanencia sin más, sino en su inmanencia *a un objeto*. Ese es el procedimiento de la cualificación: “[c]onocer es hacer de esas cualidades la cualificación de algo” (Deleuze, 1956-1957). De allí que Deleuze reproche a Platón su interpretación del devenir cualitativo en términos de contrariedad, puesto que la contrariedad en tanto que figura de la oposición resulta también en una detención del devenir-loco.

El descubrimiento platónico de este fenómeno es para Deleuze de primera importancia, dado que constituye, también para el propio Deleuze, el punto de partida del pensamiento en tanto aquello que nos fuerza a pensar.

Mientras que el dedo no es nunca sino un dedo, lo duro no es nunca duro sin ser también blando, puesto que es inseparable de un devenir o de una relación que pone en él lo contrario [...]. Es entonces la coexistencia de contrarios, la coexistencia del más y del menos en un devenir cualitativo ilimitado, lo que constituye el signo o el punto de partida de lo que nos fuerza a pensar. El reconocimiento, al contrario, mide y limita la cualidad remitiéndola a algo, [y] detiene así el devenir-loco (Deleuze, 1968: 184).

Sin embargo, pensar este devenir a partir de la contrariedad como figura de la oposición indica para Deleuze que Platón confunde el ser de lo sensible (intensidad de la dureza) con el simple ser sensible o cualitativo (ser duro en oposición a ser blando). No reconocer es condición de posibilidad pero no condición suficiente para pensar: es necesario asimismo evitar atrapar el devenir en las formas de lo negativo, puesto que de ese modo se reintroduce subrepticamente la forma de la identidad —en el caso de Platón, a través de las Ideas como pasibles de ser reconocidas, aunque no sea bajo la forma cartesiana del innatismo sino bajo la forma de la reminiscencia—. El innatismo y la reminiscencia como formas del reconocimiento señalan dos modelos distintos de comprender una temporalidad no-empírica que condiciona la experiencia: el primero, como negación del problema a través de la remisión a Dios, que es autor tanto de las ideas innatas a partir de las cuales reconocemos como de la creación continua del mundo en el que usamos esas ideas para reconocer; el segundo, como un tránsito por un pasado y un olvido míticos, aunque ambos concebidos a partir del presente en el cual los reconocemos, y por tanto bajo la figura empírica de antiguos presentes. En última instancia, es entonces la identidad de la Idea reconocida lo que lleva a Platón a pensar el devenir cualitativo ilimitado en términos de contrariedad, ya sea como mezcla entre dos identidades o entre una identidad y una instancia de carencia.

Volviendo al pasaje de *Lógica del sentido* citado previamente, el final alude a la tripartición wollfiana tomada por Kant de la *metaphysica specialis* en psicología racional, cosmología racional y teología racional, tripartición que dará origen a las tres Ideas kantianas: Alma, Mundo y Dios. Deleuze coincide entonces con Kant en que las tres son necesarias; el punto, desde luego, es para qué. Nuevamente, mientras que en Kant son condiciones de posibilidad de la experiencia, en Deleuze son condiciones de posibilidad de la representación. Todo el punto de la filosofía deleuziana, no obstante, es mostrar que hay un tipo de experiencia no-representativa. En cuanto al “tiempo necesario para la igualación de sus partes”, es preciso detenerse un momento en las nociones allí implicadas.

IV. El buen sentido como determinación temporal del sentido

El buen sentido impone según Deleuze una estricta determinación temporal al sentido: la direccionalidad que va del pasado al futuro, identificando el primero con la diferencia y el segundo con la indiferencia. Leemos en la serie “Sobre la paradoja”:

Ahora bien, el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que elegir una dirección y atenerse a ella. Esta dirección es fácilmente determinada como la que va de lo más diferenciado a lo menos diferenciado, de la parte de las cosas a la parte del fuego. De acuerdo con ella se orienta la flecha del tiempo, puesto que lo más diferenciado aparece necesariamente como pasado en tanto que define el origen de un sistema individual, y lo menos diferenciado [aparece] como futuro y como fin. Este orden del tiempo, del pasado al futuro, es entonces instaurado por relación al presente, es decir, en relación con una fase determinada del tiempo elegida en el sistema individual considerado. El buen sentido se da así la con-

dición bajo la cual cumple su función, que es esencialmente prever: es claro que la previsión sería imposible en la otra dirección, si se fuera de lo menos diferenciado a lo más diferenciado, por ejemplo, si temperaturas primero indiscernibles se fueran diferenciando. Es por ello que el buen sentido se ha podido encontrar tan profundamente en la termodinámica. Pero en el origen apela a modelos más altos. El buen sentido es esencialmente repartidor; su fórmula es “por una parte y por otra parte”, pero la repartición que opera se hace en condiciones tales que la diferencia es puesta al comienzo, tomada en un movimiento dirigido que se supone colmarla, igualarla, anularla, compensarla (Deleuze, 1969: 93).

Deleuze establece allí una relación entre sentido y tiempo inspirada en la termodinámica. Si bien la discusión con la termodinámica está muy presente en el quinto capítulo de *Diferencia y repetición*, nos limitaremos aquí al punto principal. Un sistema termodinámico funciona por diferencias de temperatura que tienden naturalmente a *equilibrarse* al entrar en contacto. Manuel DeLanda lo ilustra con un ejemplo de gran claridad:

Si se crea un contenedor separado en dos compartimentos, y se llena uno de los compartimentos con aire frío y el otro con aire caliente, se crea con ello un sistema que encarna una diferencia en intensidad, siendo la intensidad en este caso la temperatura. Si se hace a continuación un pequeño agujero en la pared que divide los compartimentos, la diferencia intensiva causa el inicio de un flujo espontáneo de aire de un lado al otro (DeLanda, 1998).

Este es el principio de funcionamiento, por ejemplo, de una máquina a vapor, mediante la cual la energía térmica es transformada en energía mecánica. Ahora bien, según el segundo principio de la termodinámica, en cada uno de estos procesos, una parte de la energía se pierde en forma de calor en los alrededores del sistema, de tal modo que ya no es reutilizable. Así, la entropía o grado

de equilibrio de un sistema va siempre en aumento, a la par de la degradación de la energía. Si la diferencia de temperatura inicial –diferencia de intensidad– es capaz de generar movimiento, el tiempo es el proceso mediante el cual la energía productiva se desvanece, es decir, el proceso mediante el cual se anula esa diferencia inicial. De allí que, según las leyes de la termodinámica, llegará un momento en el que ya no haya más energía utilizable, lo cual es denominado en este contexto “la muerte calórica del universo”. Deleuze puede pensar entonces el buen sentido como anulación de la diferencia puesto que al repartir, equilibra las diferencias de intensidad, produciendo un estado de homogeneidad yerma. La interpretación ontológica que realiza Deleuze de la termodinámica (en tanto expresión de la concepción temporal correspondiente al buen sentido) es pues que la dirección impuesta al sentido por el buen sentido es la que tiende hacia lo indiferenciado, lo previsible, la anulación de la diferencia: la flecha del tiempo como escatología universal de la identidad en la indiferencia.

En *Diferencia y repetición* la cuestión está planteada en los mismos términos, con el agregado de que se establece una relación entre el buen sentido como modo de la temporalidad y uno de los principios genéticos de la temporalidad, conceptualizados por Deleuze como síntesis pasivas del tiempo:

El buen sentido se funda sobre una síntesis del tiempo, precisamente la que hemos determinado como la primera síntesis, la del hábito. El buen sentido no es bueno sino porque se ajusta al sentido del tiempo de acuerdo con esta síntesis. Testimoniando un presente viviente (y la fatiga de ese presente), va del pasado al futuro, como de lo particular a lo general. Pero define ese pasado como lo improbable o lo menos probable. En efecto, teniendo todo sistema parcial por origen una diferencia que individualiza su dominio, ¿cómo un observador situado en el sistema aprehendería la diferencia de otro modo que como pasada, y altamente “improbable”,

puesto que está detrás de él? En contraste, en el seno del mismo sistema, la flecha del tiempo, es decir el buen sentido, identifica: el futuro, lo probable, la anulación de la diferencia. Esta condición funda la previsión misma (Deleuze, 1968: 290-291).

Es preciso subrayar, en aras de evitar interpretaciones precipitadas, que Deleuze no dice que el buen sentido se identifique con la primera síntesis del tiempo, sino que se funda sobre ella. Esta diferencia es fundamental, puesto que la síntesis del hábito es, bajo diferentes nombres y con distintas reformulaciones, uno de esos elementos que recorren toda la obra deleuziana y sin los cuales su filosofía no sería la que es, estando intrínsecamente relacionado con aquello a lo que se refiere a veces como “la vida inorgánica de las cosas” (Deleuze, 1985: 75; Deleuze/Guattari, 1991: 200). El buen sentido, por el contrario, no es un proceso de lo real mismo, sino una ilusión trascendental montada sobre lo real y pasible de ser combatida, al menos en cierta medida. Si el buen sentido puede montarse sobre la síntesis del hábito, sin embargo, es porque ésta implica una fatiga en cada contracción, fatiga que es reinterpretada por la termodinámica en términos de degradación energética. Para Deleuze, la síntesis del hábito es sólo un aspecto de la constitución y transformación de lo real, y de ahí que haya otros elementos en juego cuya productividad pueda compensar con creces las fatigas del hábito. Mientras que la primera síntesis del tiempo es necesaria, no debe ser tomada por la única modalidad de la temporalización.

El arma que utiliza Deleuze contra el poder del buen sentido es la paradoja. La paradoja del devenir que da comienzo a *Lógica del sentido* provoca ante todo una disrupción en la metafísica de la presencia propia del buen sentido, dado que un proceso de transformación no puede ser determinado en tiempo presente. Si decimos que Alicia crece, debemos decir que deviene más grande de lo que era y más chica de lo que es. No hay allí ningún contrasentido, pues lo que se dice no es que *es* al mismo tiempo más grande y más

chica, sino que *deviene* al mismo tiempo más grande y más chica –de allí que la paradoja se llame “Del puro devenir” y no “Del puro ser”–. Enfocar el devenir en vez del ser otorga dos ventajas en lo que concierne a la temporalidad: no sólo nos fuerza a iluminar un modo del tiempo irreductible al instante o al “ahora”, sino que también impide determinar una dirección única al sentido del tiempo. “El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez” (Deleuze, 1969: 9). El acontecimiento destruye la flecha del tiempo, puesto que el devenir (crecer-empequeñecer) va en los dos sentidos a la vez. Pero como consecuencia de su ruptura con el buen sentido del tiempo, la paradoja provoca al mismo tiempo una ruptura con el sentido común correlativo, que ya no puede sostenerse en su tarea identitaria. “La paradoja es en primer lugar lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero en segundo lugar lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas” (Deleuze, 1969: 12).

La paradoja, entonces, rompe con el sentido común *porque* rompe en primera instancia con el buen sentido. Lo sublime, en contraste, rompe con el buen sentido *porque* rompe en primera instancia con el sentido común. Mientras que la paradoja es la herramienta privilegiada en *Lógica del sentido*, el encuentro sublime que violenta la sensibilidad e impide la *concordia facultatum* es la herramienta privilegiada en *Diferencia y repetición*. La paradoja “es el derrocamiento simultáneo del buen sentido y del sentido común: aparece por una parte como los dos sentidos a la vez de un devenir-loco, imprevisible; por otra parte, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible” (Deleuze, 1969: 96). El término “simultáneo” no debe ser tomado allí en un sentido lógico: es focalizando el devenir-loco (es decir, rompiendo con el buen sentido) que la paradoja puede sustraerse a la identidad (es decir, romper con el sentido común). Es por ello que Deleuze puede

preguntarse: “¿Cómo tendría Alicia aún un sentido común, no teniendo ya buen sentido?” (Deleuze, 1969: 97) En la irrupción de la intensidad en una experiencia sensible abrumadora el resultado es el mismo, pero el orden lógico del derrumbe es el inverso. Se trata de dos maneras distintas, aunque correlativas, de quebrar el mismo dispositivo, dependiendo de dónde se encuentre el eslabón débil de la cadena.

Antes de finalizar el apartado, respondamos a la siguiente pregunta: ¿por qué, en un libro intitulado *Lógica del sentido*, hay un capítulo o “serie” dedicado al sentido común y al buen sentido? Porque el sentido común y el buen sentido, vale recalcarlo, son modalidades del sentido. Esto implica decir que el sentido puede darse también de otras maneras: en efecto, “es lo propio del sentido no tener dirección, no tener ‘buen sentido’, sino siempre las dos [direcciones] a la vez, en un pasado-futuro infinitamente subdividido y prolongado” (Deleuze, 1969: 95).

A la línea orientada del presente, que “regulariza” en un sistema individual cada punto singular que recibe, se opone la línea del Aion, que salta de una singularidad pre-individual a otra y las retoma a todas, unas en las otras, retoma todos los sistemas siguiendo las figuras de la distribución nómada donde cada acontecimiento es ya pasado y aún futuro, más y menos a la vez, siempre la víspera y el día siguiente en la subdivisión que los hace comunicar conjuntamente (Deleuze, 1969: 95).

El esquema temporal triádico de *Diferencia y repetición* (triple síntesis del tiempo) se reduce en *Lógica del sentido* a un esquema dual: *Chronos*, el tiempo del presente de los cuerpos, se opone a *Aion* como tiempo de los acontecimientos incorpóreos; en este último, el presente ya no es localizable, dado el pasado-futuro simultáneo que implica el devenir. Este es el aspecto temporal de lo que De-

leuze llama “repartición nómada”; en cuanto a su aspecto espacial, nos abocaremos a ello en el próximo apartado.

V. El buen sentido como determinación espacial del sentido

Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables : Gardez-vous d'écouter cet imposteur ; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne.

ROUSSEAU

El buen sentido no sólo impone una determinación temporal, sino también una determinación espacial al sentido. Como vimos, el buen sentido es esencialmente repartidor; sin embargo, su repartición puede caracterizarse aún más precisamente como una *repartición sedentaria*. “Una repartición tal implicada por el buen sentido se define precisamente como distribución fija o sedentaria” (Deleuze, 1969: 93). Deleuze relaciona una vez más el buen sentido con las clases medias pero también, lo que es aún más sugerente, con la cuestión agraria, la propiedad privada y la división de la sociedad en clases:

El buen sentido es agrícola, inseparable del problema agrario y de la instalación de cercados [*enclos*], inseparable de una operación de las clases medias en la que se supone que las partes se compensan, se regularizan. Máquina a vapor y ganadería en cercados,

pero también propiedades y clases, son las fuentes vivas del buen sentido: no sólo como hechos que surgen en tal época, sino como eternos arquetipos; y no por simple metáfora, sino reuniendo todos los sentidos de los términos “propiedad” y “clases” (Deleuze, 1969: 94).

Del mismo modo, en *Diferencia y repetición* describe Deleuze lo que llama un *nomos* sedentario. Además de la relación entre el buen sentido y el sentido común con la repartición sedentaria, se ve allí una relación entre aquellos dispositivos y el juicio:

El sentido común y el buen sentido en tanto cualidades del juicio son entonces representadas como principios de repartición, que se declaran ellos mismos *los mejores repartidos*. Un tipo de distribución tal procede por determinaciones fijas y proporcionales, asimilables a “propiedades” o a territorios limitados en la representación. Puede ser que la cuestión agraria haya tenido una gran importancia en esta organización del juicio como facultad de distinguir partes (“por una parte y por otra parte”). Incluso entre los dioses, cada uno tiene su dominio, su categoría, sus atributos, y todos distribuyen a los mortales límites y lotes conformes a su destino (Deleuze, 1968: 54).

Se observa asimismo que el sentido común y el buen sentido son al mismo tiempo jueces y parte en tanto pretenden dar cuenta de sí mismos a partir de sí mismos. A este *nomos* sedentario, Deleuze contrapone un *nomos* nómade, “sin propiedad, cercado ni medida” (Deleuze, 1968: 54).¹⁰ En el último ya no hay reparto de lo

¹⁰ Evidentemente, puede verse allí un antecedente del concepto deleuzo-guattariano de nomadismo (correlativo al de espacio liso), que los autores contraponen al de sedentarismo (correlativo al de espacio estriado). Dicho concepto no alude a una movilidad empírica, sino a una movilidad trascendental; como dicen Deleuze y Guattari, hay verdadero nomadismo incluso en “los que ya ni se mueven ni imitan nada”, sino que “solamente agencian [*agencent*]” (De-

distribuido, sino “repartición de aquellos que *se* distribuyen en un espacio abierto, ilimitado, al menos sin límites precisos” (Deleuze, 1968: 54). La instancia distribuidora y la instancia distribuida, a diferencia de lo que sucede en el *nomos* sedentario, coinciden. Si bien Deleuze continúa hablando de distribución, habría que decir en rigor que la tierra, más que distribuida, es poblada u ocupada.

Tengamos en cuenta que en este contexto Deleuze está discutiendo el problema de la univocidad del ser, con lo cual hay que entender estos dos tipos de distribución espacial no sólo en un sentido físico sino también, correlativamente, en un sentido ontológico. El *nomos* o la repartición sedentaria no sólo divide, cerca y reparte lotes en la tierra para la ganadería y la agricultura, sino que también separa y reparte lotes en el ser. Estos lotes son las *categorías* que, de Aristóteles a Kant, fragmentan el sentido del ser y producen en consecuencia una unidad tan sólo *analógica* del mismo. La instancia que se ocupa de ello, como queda claro en Kant, es el

leuze/Guattari, 1980: 35). “Así, es falso definir al nómade por el movimiento. Toynbee tiene mucha razón cuando sugiere que el nómade es sobre todo *el que no se mueve*” (Deleuze/Guattari, 1980: 472). El nomadismo es definido asimismo como velocidad o movimiento absoluto, del cual los viajes espirituales constituyen un ejemplo. “De este modo, hay que distinguir la *velocidad* y el *movimiento*: el movimiento puede ser muy rápido, pero no es por ello velocidad; la velocidad puede ser muy lenta, o incluso inmóvil, pero sigue siendo velocidad. El movimiento es extensivo, y la velocidad intensiva. El movimiento designa el carácter relativo de un cuerpo considerado como ‘uno’, y que va de un punto a otro; la *velocidad*, al contrario, constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino, con la posibilidad de surgir en un punto cualquiera. (No es sorprendente, por lo tanto, que se haya podido invocar viajes espirituales que se hacían no en movimiento relativo, sino en intensidades en el lugar [*sur place*]: ellos forman parte del nomadismo). En suma, se dirá por convención que sólo el nómade tiene un movimiento absoluto, es decir, una velocidad; el movimiento turbulento [*tourbillonnaire*] o giratorio [*tournant*] que pertenece esencialmente a su máquina de guerra” (Deleuze/Guattari, 1980: 473).

juicio. Hölderlin, en un brevísimo y genial opúsculo que extrañamente Deleuze nunca citó, “Urteil und Sein”, lleva esa idea a su máxima potencia enfatizando el sentido etimológico de *urteilen* (juzgar) como un separar o repartir (*teilen*) originario (*ur-*), creando así el concepto de *Urteilung* como archi-división o repartición originaria (Cf. Hölderlin, 1962: 226-228).¹¹

Por último, la cuestión de la distribución permite reforzar nuestra afirmación del apartado anterior respecto del estatuto ontológico derivado del buen sentido en contraposición a la producción de lo real. En efecto, Deleuze sostiene que el buen sentido juega un rol capital en la determinación del significado, pero ninguno en la determinación del sentido, “puesto que el buen sentido viene siempre en segundo lugar, porque la distribución sedentaria que opera presupone otra distribución, como el problema de los cercados supone un espacio en primer lugar libre, abierto, ilimitado” (Deleuze, 1969: 94). Puesto que el ser es pensado por Deleuze tanto en su temporalidad como en su espacialidad, señalemos respecto de la última que, si 1) la repartición sedentaria está asociada con la división en clases y el establecimiento de la propiedad privada, y a la vez 2) Deleuze deja en claro que este procedimiento se

¹¹ Amanda Núñez García sostiene que Hölderlin representa el germen del desvío schellinguiano respecto del idealismo, que abre “el horizonte idealista hacia la búsqueda de una exterioridad al Sistema”, a “una fisura central en el mismo que le libere tanto de los fines, como de la estricta necesidad, como de la organicidad de este Absoluto cerrado y sin posibilidad de alteración” (Núñez García, 2010: 118). La razón de ello es que la crítica realizada por Hölderlin a Fichte en “Juicio y ser” con respecto a la dicotomía de la reflexión, que la distancia del Absoluto, habría conducido a tanto a Schelling como a Hegel a buscar una solución al problema. Sin embargo, mientras que la respuesta de Schelling vendría de la mano de una individuación que actúa por progresión, la respuesta hegeliana procedería por oposición. De este modo, la esencia se define en Schelling por la potencia, “más que por un esquema previo de la reflexión que debe doblarse en oposiciones desde el comienzo, aniquilando la simplicidad de lo Absoluto” (Núñez García, 2010: 116; cf., asimismo, Núñez García, 2012: 145-161).

monta sobre un movimiento de territorialización previo, no resulta descabellado decir que el *nomos* nómade implica una suerte de “comunismo primitivo ontológico”.

VI. Conclusiones

En el transcurso de este trabajo hemos llegado a diferentes conclusiones. En primer lugar, identificamos tres sentidos en juego del término “sentido común”: como el segundo postulado de la Imagen del pensamiento, relativo a la concordancia entre las facultades, como forma universal de identidad correlativa al buen sentido en tanto norma de repartición, y como imagen del pensamiento en tanto tal. En este último sentido, vimos que el sentido común implicaba suponer la buena voluntad del pensador y la naturaleza recta del pensamiento, supuestos que Deleuze contrapone a su empirismo trascendental en tanto exploración de un pensamiento no-dado de antemano. En cuanto al primer sentido, mostramos que el sentido común como *concordia facultatum* constituía un dispositivo que hacía converger los flujos de las facultades en los dos extremos: identidad de un objeto y de un sujeto, en contraposición a un ejercicio libre y discordante de las facultades no-sujeto a la condición de concordancia. Por último, en lo que concierne al sentido común como correlato del buen sentido, vimos que ambos elementos se complementaban conformando un mismo aparato, en el que el sentido común aporta la forma del objeto cualquiera y el buen sentido reparte y distribuye la experiencia en aras de cualificar dicho objeto.

Por otra parte, examinamos las determinaciones temporales y espaciales impuestas al sentido por el buen sentido. Mientras que el sentido sin más se ubica para Deleuze en una temporalidad del devenir irreductible al presente, el buen sentido impone una dirección única que va del pasado como lo más diferenciado hacia

el futuro como indiferencia, constituyendo la flecha del tiempo en tanto escatología identitaria. Asimismo, mientras que el sentido efectúa una repartición nómade, el buen sentido opera una repartición sedentaria del espacio y del ser en lotes, fragmentando la univocidad del ser en la plurivocidad relativa de la analogía categorial. Esperamos con ello haber aportado elementos para una comprensión rigurosa de uno de los conceptos centrales de la filosofía deleuziana.

Bibliografía

De Landa, Manuel, 1998, "Deleuze and the Open-Ended Becoming of the World", en *Chaos/Control: Complexity Conference*, Universität Bielefeld. Disponible en: <http://www.cddc.vt.edu/host/delanda/pages/becoming.htm>.

Deleuze, Gilles, 1963, *La Philosophie critique de Kant*, PUF, París.

_____, 1968, *Différence et répétition*, PUF, París.

_____, 1969, *Logique du sens*, Minuit, París.

_____, 1985, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Minuit, París.

_____, 1990, *Pourparlers. 1972-1990*, Minuit, París.

_____, 1994, *Difference and Repetition*, Paul Patton (trad.), Athlone Press, Londres.

_____, 2003, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, David Lapoujade (ed.), Minuit, París.

_____, 2010, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Equipo Editorial Cactus (trad.), Cactus, Buenos Aires.

_____, y Félix Guattari, 1980, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, Minuit, París.

_____, y Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, París.

- _____, y Claire Parnet, 1996 [1977], *Dialogues*, Flammarion, París.
- Descartes, René, 1997, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, E. López y M. Graña (trad.), Gredos, Madrid.
- Dotti, Jorge Eugenio, 1986, “La distinción kantiana entre juicios de percepción y de experiencia”, *Revista de Filosofía y Teoría Política*, núm. 26-27, La Plata, pp. 239-242.
- Flaxman, Gregory, 2015, “A More Radical Empiricism”, en *Deleuze and Pragmatism*, Sean Bowden, Simone Bignall y Paul Patton, Routledge (comps.), Nueva York/ Londres, pp. 55-72.
- Hegel, G.W.F., 1968, *Gesammelte Werke. Band IV. Jenaer Kritische Schriften*, Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- _____, 1989, *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*, Juan Antonio Rodríguez Tous (trad.), Alianza, Madrid.
- _____, 2012, *La diferencia entre los sistemas filosóficos de Fichte y de Schelling*, David Zapero Maier (trad.), Prometeo, Buenos Aires.
- Heidegger, Martin, 2002, *Was heisst denken (Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976 — Band 8)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich, 1962, “Urteil und Sein”, en *Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 4*, F. Beissner, Stuttgart, pp. 226-228.
- Kant, Immanuel, 1900 ss., *Kants gesammelte Schriften. Abteilung I: Werke: Band III: Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787)*, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlín.
- _____, 2009, *Crítica de la razón pura*, Mario Caimi (trad.), Colihue, Buenos Aires.
- Kerslake, Christian, 2009, *Immanence and the Vertigo of Philosophy. From Kant to Deleuze*, Edinburgh University Press, Edimburgo.

- Madelrieux, Stéphane, 2015, "Pluralism without Pragmatism: Deleuze and the Ambiguities of the French Reception of James", en *Deleuze and Pragmatism*, Sean Bowden, Simone Bignall y Paul Patton (comps.), Routledge, Nueva York/Londres, pp. 89-104.
- Marx, Karl, 1987, *Miseria de la filosofía. Respuesta a la Filosofía de la miseria de P.-J. Proudhon*, Martí Soler (trad.), Siglo XXI, México.
- Núñez García, Amanda, 2010, "La fisura del sistema: de Schelling y Hölderlin a Deleuze", en *Actas del congreso "El fondo de la historia: idealismo, romanticismo y sus repercusiones"*, Madrid, pp. 114-121.
- _____, 2012, "La grieta del sistema: Hölderlin entre Schelling y Deleuze", en *Lógos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 45, Madrid, pp. 145-161.
- Rölli, Marc, 2003, *Gilles Deleuze. Philosophie des Transzendentalen Empirismus*, Turia + Kant, Viena.
- Sauvagnargues, Anne, 2009, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, PUF, París.
- Wahl, Jean, 1953, *Traité de métaphysique: Cours professés en Sorbonne*, Payot, París.

Narración, resistencia y sentido en Hannah Arendt y Gilles Deleuze

Narrative, resistance and sense in Hannah Arendt and Gilles Deleuze

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza
Universidad Autónoma del Estado de México, México

Resumen: En este estudio se realiza una comparación de las posiciones de Hannah Arendt y Gilles Deleuze con respecto a la importancia de la narratividad como medio para resistir y dar sentido a la vida humana. Tanto Arendt como Deleuze sostendrían que el ejercicio de la escritura es un medio para resistir al totalitarismo y a la banalidad del mal, en términos de la filósofa judeoalemana, o una manera de hacer clínica de una sociedad enferma que busca asfixiar cualquier clase de vitalismo individual, en palabras de Gilles Deleuze.

Palabras clave: narratividad, comprensión, clínica, sentido, resistencia.

Abstract: In this study, a comparison is made of the positions of Hannah Arendt and Gilles Deleuze with respect to the importance of narrative as a means to resist and give meaning to human life. Both Arendt and Deleuze would argue that the exercise of writing is a means to resist totalitarianism and the banality of evil, in terms of the German-Jewish philosopher, or a way of doing clinic of a sick society that seeks to suffocate any kind of individual vitalism, in the words of Gilles Deleuze.

Keywords: Narrative, Comprehension, Clinic, Sense, Resistance.

Recibido: 27 de junio de 2018
Aceptado: 10 de octubre de 2018

El ejercicio de la escritura como medio para resistir al totalitarismo¹ y a la banalidad del mal,² o como una manera de hacer clínica a una sociedad enferma, cuyo propósito es asfixiar cualquier clase de vitalismo individual, son ideas que unen a Hannah Arendt (Hannover, 1906-Nueva York, 1975) y Gilles Deleuze (París, 1925-1995). Dos filósofos que detectan los límites de la teoría y la filosofía y comprenden que la literatura es una forma de conocimiento que puede ir más allá y explicar el mundo después de Auschwitz. Para quien ejerce la crítica literaria es muy interesante constatar que dos filósofos reconocen el papel primordial del arte literario como herramienta para aprehender de la realidad y parten de él para construir sus posturas teóricas. El propósito de este estudio es comparar las ideas de la filósofa judeoalemana y del pensador francés acerca de la importancia de la literatura como medio para resistir y dar sentido a la vida humana.

Literatura: narratividad y cuerpo sin órganos

Arendt explica la actividad de *narrar* como un ejercicio de comprensión política. Contar una historia demanda dinamismo y creatividad, disposiciones opuestas al estatismo intelectual ofreci-

¹ Hannah Arendt entiende el *totalitarismo* como el eclipse de la política; como la destrucción de las condiciones y de la capacidad de actuar, así como de la mera posibilidad de la diversidad humana, del juicio y de la razón. El totalitarismo —agrega— es el epítome del colapso de la sociedad y de las relaciones sociales; se trata de un proceso de disolución universal que reemplaza al Estado en nombre del *movimiento* totalitario en sí mismo, de su ideología y de su régimen de terror (Cf. Rensmann, 2014)

² La tesis de la *banalidad del mal* sostiene que la gente común y corriente, influenciada por motivaciones triviales, ordinarias y egoístas puede, sin embargo, convertirse en cómplice de acciones malvadas. Arendt rechaza la noción de que la maldad necesariamente presupone intenciones monstruosas (Cf. Mahony, 2018: 49).

do por la teoría. Un relato necesariamente presupone la idea de comunidad, pues implica un narrador, un protagonista y una audiencia. En este sentido, la narración determina una de las ideas clave del pensamiento arendtiano: el libre pensamiento sólo es posible en la presencia de otros, en medio de una comunidad, más que en la silenciosa meditación teórica (Swift, 2006).

En este sentido, Arendt muestra una férrea oposición a la codificación que intentan imponer las teorías a la historia. La acción revolucionaria no puede ser predicha ni prefigurada. En cambio la narración sólo es posible luego de que los sucesos ocurrieron: privilegiar la narración sobre la teoría, es permitir a la acción desarrollarse con espontaneidad y sin expectativas.

En *La condición humana* (2016), Arendt explica que dado que dicha condición es limitada permite que el sujeto sea narrable. Sin embargo, el propio protagonista no puede contar su historia, pues ésta sólo se completa cuando muere. La comunidad es testigo de la vida completa del individuo y es la que puede expresar su sentido. Por tanto, somos dependientes de los otros y de su percepción sobre aquello que nos distingue, la cual es inaccesible para nosotros.

La función de la narrativa con respecto a la acción, para Arendt, es que a través del arte y los relatos, la acción de los miembros de una comunidad puede ser conocida, entendida en su significado por el grupo. El sujeto sólo actúa bajo una ilusión ideológica; sólo la comunidad puede otorgarle un sentido pleno a la acción del héroe.

En el mundo moderno, la filosofía descrea de que las acciones de los individuos tengan sentido en sí mismas y prefiere pensar en fuerzas impersonales que las controlan. Para Arendt esta visión platónica se ha vuelto normativa en la actualidad, postura ante la que muestra un vehemente rechazo.

En la modernidad —agrega—, el trabajo ha invadido la esfera de lo público de tal manera que el individuo se halla entre dos polos: el trabajo y el consumo. La mitad de tiempo lo ocupa en producir

el dinero que gastará en la otra mitad. De este modo, la biología y el metabolismo del individuo se ve reducido a estas dos actividades, convirtiéndolo en un preso de sí mismo, pues la vida en comunidad se cancela (2016).

Ante esta perspectiva, el arte es el último producto de la actividad humana que se mantiene distinto del trabajo; el último objeto que no produce comodidad. El arte abre la posibilidad de imaginar diferentes modos de vivir, cuyo predicado no sea la soledad, la infelicidad y la completa consumación del esfuerzo físico del individuo. La obra de arte se distingue por su durabilidad y se opone al ciclo de trabajo-consumo. Los relatos toman la acción como su materia prima para darle durabilidad y permanecer en la memoria (2016: 184-191).

La convergencia de Arendt y Deleuze en este punto se hace patente a través del concepto *cuerpo sin órganos* (CsO) que, en términos generales, consiste en esa posibilidad de salir de la molaridad, de permitir que la singularidad pueda manifestar sus potencias y atreverse a seguir las líneas de fuga que éstas trazarán. El CsO implica asumir que no hay seres acabados, ni definidos de una vez por todas por alguna doctrina filosófica o teológica, sino en constante composición y recomposición, que la última palabra sobre alguien sólo puede ser dicha cuando éste haya muerto. La vida, para Deleuze, es inmanencia³ y el ser, haecceidad, es decir, singularidad impersonal en incesante restructuración. Un sujeto en devenir es un nómada, ya que se desterritorializa y se reterritorializa sin cesar. No se detiene, no se establece, no echa raíz. Esto no significa que literalmente se esté cambiando de domicilio, sino una actitud

³ La *inmanencia* es entendida por Deleuze como algo que no está determinado por ningún principio exterior, ni trascendente, ni ajeno a su situación o actuar concretos. Para Ferrater Mora, una actividad es inmanente a un agente “cuando permanece dentro del agente en el sentido de que tiene en el agente su propio fin” (Ferrater, 1981: 1703).

vital, abierta, franca, expansiva, capaz de dejarse sorprender y de seguir con asombro los vericuetos, las variaciones, los nuevos afectos que descubre en sí mismo y en su ambiente.

La idea de CsO lleva aparejada la de línea de fuga,⁴ que es una elusión definitiva de lo molar. El desencadenamiento de una línea de fuga implica que lo molar ha sido sometido a la crítica y, como resultado, ha quedado socavado. En el mismo orden de ideas, un CsO se halla en un despliegue intenso de sus máximas potencialidades. El feto es el ejemplo por excelencia para Deleuze, ya que pasa por múltiples mutaciones que lo asimilan con otras especies, acentuando su indefinición, y que lo violentan con una intensidad tal que un cuerpo adulto acaso no las soportaría. El CsO es aquel cuerpo capaz de poseer la plasticidad para anular la predeterminación –muchas veces cultural– de sus funciones y poder asumir otras modalidades de acción, acoplamiento o articulación.

En este orden de ideas, converge el concepto CsO con la idea del arte como posibilidad de salir del circuito producción-consumo a través de la narratividad. Este circuito aísla y aliena al individuo impidiéndole estar en contacto consigo mismo y sus necesidades. Asimismo detiene toda posibilidad de que el sujeto se integre en comunidad y, por tanto, abre la puerta al totalitarismo. Recordemos que los sistemas totalitarios privan a la personalidad humana de cualquier condición que le permita ejercer su libertad o manifestar su espontaneidad.

⁴ Para Deleuze y Guattari, los fenómenos y los entes pueden explicarse a partir de tres líneas: las molares, las moleculares y las de fuga. Las líneas molares son esas estructuras que se han vuelto asfixiantes y no permiten al grupo social evolucionar hacia nuevas posibilidades; usualmente lo molar se identifica con lo institucionalizado. Las líneas moleculares, por su parte, producen cierta erosión en lo molar, lo socavan, pero no tienen la suficiente fuerza para destruirlas; en cambio, las líneas de fuga hacen estallar definitivamente lo molar, dando paso a desterritorializaciones que abrirán nuevas posibilidades de organización del caos.

Por consiguiente, la civilización occidental, aun en nuestros días, se halla en la antesala del totalitarismo. Y el arte, la posibilidad de narrar, el ejercicio de la imaginación son los pocos medios con los que se cuenta para evitar una nueva tragedia.

Literatura: comprensión y clínica

La recompensa de relatar historias —dice Arendt— es poder dejar que se vayan (2008: 105). Asimismo, afirma que ella escribe para *comprender* y la comprensión implica alcanzar el punto equidistante entre razón y sentimiento para juzgar un suceso. Ello sólo es posible mediante una facultad: la imaginación, que permite tomar distancia del hecho, mirarlo en perspectiva, con desapego, para poder narrarlo y, a través de ese acomodo del acontecimiento en una historia, obtener una brújula para orientarnos en el mundo (2005).

Para explicar la imaginación como fuente de la actividad estético-literaria, Arendt recurre a Kant, quien en su *Crítica del juicio* señala que el tema de la belleza está estrechamente ligado a lo social, pues el interés por lo bello sólo puede ocurrir en comunidad. La experiencia estética parte del individuo pero lo hace partícipe del grupo social al querer compartirla con otros.

Tanto para Kant como para Arendt, los objetos artísticos y los juicios estéticos muestran lo que determinada sociedad es, a la par que revelan al hombre como un ente social. En este sentido, la imaginación juega un papel primordial en la apreciación de la obra de arte y en la definición de la identidad social: nos permite pensar (o imaginar) cómo es el mundo desde la perspectiva del otro. La imaginación es pues, para Arendt, inherente a la empatía. Para Kant, al emitir juicios estéticos estamos en posibilidad de superar lo que es más privado e incommunicable sobre nuestra experiencia del mundo (Cf. Swift: 2009). Kant asevera que mientras estemos

atrapados en lo sensorial para emitir un juicio, éste no será estético; es necesario desapegarnos del hecho para extraer su quintaesencia y alcanzar la experiencia de lo bello. Se trata de lograr un estado *estático, desinteresado*, mediante el poder de la imaginación. La imaginación nos coloca en un estado de suspensión con respecto a lo temporal, a lo corporal, a lo espacial, para permitirnos pensar desde una perspectiva más general.

La imaginación nos transporta fuera de nosotros mismos y de nuestros *petits affaires personnels*;⁵ nos coloca por encima de nuestros juicios parciales y nuestras motivaciones, permitiéndonos ganar una actitud desinteresada hacia la belleza. Para Arendt, este estado desinteresado nos inserta en la comunidad. Superamos lo privado, lo subjetivo, lo natural para acceder a una experiencia estética que une a la comunidad en una cultura común. Así pues, la narración, el ejercicio literario, es colocado por ella como el cemento de la comunidad. Se trata de un acción que permite a la *polis* ordenar los eventos acaecidos en su interior y dar cuenta de su lugar y su sentido en el mundo.

En síntesis, la narración ofrece la posibilidad de unir el pasado y el futuro, convirtiéndose el medio para transitar de manera significativa entre estos dos puntos.

By bringing to light the human, political character of events, stories invite us to acknowledge the past as something which is part of our own world and for which responsibility needs to be assumed. Yet, they also liberate us from its grasp by kindling the awareness that it could have been otherwise and that is therefore possible to create anew and differently (Mrovlje, 2014: 84).⁶

⁵ Así denomina Deleuze a la novela moderna fallida (Cf. Deleuze/Parnet, 1996).

⁶ “Al sacar a la luz el carácter humano y político de los acontecimientos, las historias nos invitan a reconocer el pasado como algo que forma parte de nuestro propio mundo y del cual es necesario asumir la responsabilidad. Sin embargo, también nos liberan de su alcance al hacernos conscientes de que podría haber

A conclusiones similares llega el filósofo francés Gilles Deleuze, quien en obras como *Kafka. Por una literatura menor*, o *Crítica y clínica*, expresa su interés por la palabra literaria como un mecanismo que sirve para conservar o restablecer la salud de un grupo social.

La escritura es un ejercicio en el cual el autor construye puentes para entender y ordenar, aunque sea un poco, con el fin de delimitar el caos, aquello incomprensible e incierto para el ser humano (Deleuze/Guattari, 1997: 202). De manera equiparable al científico o al filósofo, el artista traza planos en el caos buscando otorgarle un sentido. En el proceso artístico, el escritor enfrenta el desorden y siente el peso de su propia indefensión, pero recoge sensaciones que integra a su arte como materia de salud. La literatura es una composición *caotidea*: es un caos compuesto y en cierto modo ordenado que se ha vuelto sensible. Un texto literario formado por ciertas construcciones sintácticas, ciertos personajes que funcionan de uno u otro modo, unos espacios y un tiempo indicados tienen la potencia para generar nuevas experiencias, placenteras o no, que confronten al individuo.

La literatura comunica y construye un diálogo nacido del mismo escritor: él se desprende de sí y dialoga, primero consigo mismo y después con sus lectores, a través de la obra literaria, empleando los elementos poéticos que tiene a su alcance: los personajes y la manera de enunciar o transformar el lenguaje. Estos desprendimientos dialógicos –para Deleuze (1996)– funcionan de manera binaria: son singularidades que representan un colectivo, formando así un juego de pliegues que se estiran o se retraen. En consecuencia, lo singular se extiende hasta convertirse en un modelo de mundo.

Un escritor no es un enfermo, pues la enfermedad es un dique que evita la circulación del flujo (1996), sino más bien es un temerario que

sido de otra manera y que, por lo tanto, es posible crear de nuevo y de manera diferente”; la traducción es nuestra.

se enfrenta con la enfermedad y el caos para volverse un médico para sí, para otros y para el mundo (14). Su iniciativa implica también un real interés por generar salud a través de inventar lo que falta. “Literature, then, is both becoming and fabulation, the prolongation of lines of flight and the invention of a people, through which possibilities of life are set free and health restored” (Bogue, 2013: 302).⁷

Falta, primordialmente, un pueblo, una comunidad que encarne esa voz adelantada a su tiempo que es la del escritor. Una comunidad que realmente sea tal: común-unidad y no un bloque social en el que cada individuo se halle alienado y atrapado en la dinámica irracional del consumo. Falta un pueblo capaz de razonar, imaginar y comprender, y sólo puede suceder recurriendo a la narración, a la literatura, a ese mecanismo discursivo que permite unir el pasado con el futuro, tal sería la coincidencia Arendt-Deleuze.

Literatura: sentido y territorialización

Narrar, para Arendt, es una manera que tienen las culturas de ordenar la comprensión de sí mismas. Una serie de acontecimientos acomodados en un relato son fácilmente asequibles y pueden ser mejor comunicados a una audiencia más amplia y recordados por la comunidad.

Para Arendt, los relatos poseen el potencial de ofrecer un tratamiento más atento y particular a los hechos que los sistemas filosóficos o teóricos. Contar una historia es una actividad dinámica y creativa, que se opone a los modelos intelectuales estáticos ofrecidos por la teoría. La filósofa de Hannover pensaba que narrar abre la posibilidad de diferentes interpretaciones, con base en las diversas cosmovisiones de los que escuchan la historia, y también

⁷ “La literatura, entonces, es a la vez devenir y fabulación, la prolongación de las líneas de fuga y la invención de un pueblo, a través del cual se liberan posibilidades de vida y se restaura la salud”; la traducción es nuestra.

la posibilidad de un final abierto, un debate inconcluso sobre el significado de la historia. “[...] El hecho de narrar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo [...] crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son realmente” (2008: 113). La narración es útil para conciliar con la tragedia y el trauma de la historia: Como diría Isak Denisen: “Se puede soportar todo el dolor si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él” (112).

A partir de la experiencia de Auschwitz –continúa Arendt–, se establece una relación estrecha entre la sobrevivencia y la narración: había que sobrevivir para ser testigo y contar la historia de lo que pasó en el campo de concentración. Narrar se convierte en un acto de resistencia retrospectivo de la horrible degradación a que se sometía al individuo en los campos. En una de sus obras principales, *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt, mediante un acto de distanciamiento imaginativo, *narró* la historia de tal fenómeno para *comprender* lo inédito de su origen y para que el fenómeno no volviera a repetirse (Cf. Swift, 2009).

Del mismo modo, basada en los principios estéticos de la *Crítica del juicio* de Kant, la obra *Eichmann en Jerusalem* buscaba lograr lo que el tribunal no alcanzó a atisbar: que a Eichmann se le debía juzgar en su singularidad, considerando que sus acciones fueron cometidas estando inmerso en una situación extraordinaria y sin precedentes en la historia occidental. En efecto, bajo el ala del totalitarismo, el individuo es privado de pensar libremente. Así pues, el ejercicio *narrativo* en este libro busca realizar un juicio *reflexivo*⁸ enfocando la historia en su singularidad. Arendt se

⁸ Siguiendo a Kant, Arendt señala que el juicio estético es *reflexivo*, en tanto que el juicio legal es *determinante*. Para el caso de Eichmann, se hubiese requerido un juicio reflexivo, basado en la *singularidad* del caso, para que fuese justo, ya que la situación contextual era extraordinaria y no podía valorarse a partir del marco moral y legal ordinario.

detiene especialmente en el modo de discurrir de Eichmann, que abundaba en clichés. Tal falta de habilidad lingüística refiere a una inhabilidad de pensamiento, a una incapacidad de pensar desde el punto de vista del otro. No tenía capacidad de imaginación. El burócrata nazi no podía sentir empatía por alguien diferente, sólo podía repetir los clichés nazis que escuchó y miró reproducirse una y otra vez a su alrededor. Fuera de los valores ideológicos nazis, el mundo carecía de sentido para él, porque era incapaz de entender que existía una otredad. El totalitarismo había hecho su parte en él —como en muchos alemanes— al propiciar la banalidad, producto de la irreflexión, la superficialidad y el aislamiento. Eichmann era un alienado para quien sólo existía una carrera burguesa que lo llevaría al éxito, no importando a costa de qué.

Así, a través de *Los orígenes del totalitarismo* y *Eichmann en Jerusalem* y utilizando el recurso narrativo, Arendt convierte el acto de escribir en un acto de *resistencia* contra la banalidad misma, a la par que abstrae un modelo para mostrar las consecuencias de no pensar, de no ser crítico, de no atreverse a salir de los lugares comunes. La única garantía de la supervivencia de la humanidad es ejercer de manera sistemática el razonamiento tanto en el ámbito privado como en el de la convivencia social.

El tema del *sentido* en Hannah Arendt a través del ejercicio narrativo guarda importantes afinidades con la categoría de la *des-territorialización* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2008) los pensadores franceses dedican varios capítulos a tal tópico, así como en otros libros como *¿Qué es la filosofía?* (1997) y *Crítica y clínica* (1996). El territorio, afirman, tiene que ver, primordialmente, con la animalidad, la cual guarda una relación directa con el arte. Siguiendo la línea de Nietzsche, quien plantea que el arte es una actividad fundamentalmente animal, porque se relaciona con la delimitación territorial, los autores galos abundan diciendo que el artista opera en analogía

con el animal, ya que también establece un territorio al crear el objeto estético. En efecto, el cuadro del pintor es un territorio, como lo son los límites del texto literario.⁹ No obstante, una paradoja se abre, porque el objeto artístico a la vez que territorializa, desterritorializa el paradigma sociocultural en que surge, desautomatizando conceptos, creencias, cosmovisiones. En sí mismo, el objeto artístico podría considerarse una zona de estabilidad, pero significa, a la vez, la desestabilización de los valores del grupo social del que surge. No obstante, esta actividad posibilita la renovación, el crecimiento, la expansión y una respuesta vitalista a concepciones molares y estandarizadas.

El territorio posee entonces un valor existencial, pues circunscribe el campo de lo familiar, marca las distancias con la otredad y protege del caos. Deleuze y Guattari consideran que el territorio es el ingrediente principal para constituir un estilo y con ello crear un objeto artístico. En este tenor, es el animal el que finca las bases del arte con sus movimientos y marcas territoriales, porque el fenómeno estético, dicen, es ante todo un agenciamiento territorial.¹⁰ Por consiguiente, para ellos hacer arte —o interpretarlo— plantea realizar cartografías. Anne Sauvagnargues explica que Deleuze propone una “bioestética original” en la que:

El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre, sino que debe ser comprendido conforme a la lección de Nietzsche, es decir, como fenómeno vital. Allí donde Nietzsche funda la creación en la potencia de la voluntad, Deleuze, lo mismo que Uexküll, Ruyer y Leroi-Gourhan, piensa el arte como agenciamiento territorial, algo que es propio, no de la vida, sino

⁹ Ya Aristóteles hablaba de que el artista realiza con su obra un corte al caos de la naturaleza y que el texto literario tiene límites: unidad de tiempo, de acción y de lugar.

¹⁰ El *agenciamiento* actúa como un equilibrio momentáneo entre acontecimiento y permanencia, entre lo variable y lo durable.

del animal que posee un territorio y una casa, es decir, que agencia materias expresivas en una operación vital tributaria de la territorialización (Sauvagnargues, 2006: 140).

Al agenciar un territorio, el animal pasa del hábito, que es contemplación pasiva, a la habitación, construcción activa y expresiva. Este acto es llamado por Deleuze y Guattari *ritornelo*, el cual contiene “una descripción de la subjetivación dirigida a crear un ‘centro frágil e incierto’, un en-casa, un mundo habitado que refuerza las síntesis pasivas del hábito. Del hábito a la habitación se pasa del caos al territorio” (2006: 142).

La correspondencia con la concepción arendtiana de narratividad como instauradora de sentido es patente; la filósofa judeoalemana apunta, siguiendo a Kant que la apreciación de las cosas bellas tiene el poder de hacernos sentir como-en-casa en el mundo. Por tanto, va en contra de la alienación a la que tristemente induce el pensamiento filosófico tradicional en Occidente.

Coda

Resistir proviene del latín *sisto*, detener, permanecer inmóvil. Es un poder que suspende y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto. La *narración*, mediante la imaginación, suspende; en sentido amplio, convierte un cuerpo ordinario, alienado, en un *cuerpo sin órganos*, desterritorializado, desestructurado, sin líneas molares que lo organicen y jerarquicen. Este primer movimiento prepara un terreno abierto para la *comprensión* en términos de Arendt, o la *clínica*, en palabras de Deleuze y Guattari.

La comprensión implica una escucha atenta, una acogida del punto de vista del otro, un aceptación; quien comprende abre espacio, acompaña, concilia. No obstante, la comprensión también tiene una parte activa: *prende*; es decir: selecciona, remueve, labra, trasfigura, se apropia y recrea. Quien comprende instauro un senti-

do a partir del cual se descifra transmutado, el sentido de los otros. Este proceso es el del pensamiento en acción, que se construye-deconstruye (Cf. Kristeva, 2013).

La comprensión o clínica se precipita en el tercer movimiento, comentado en este estudio: el *sentido* o *territorialización*. Luego de ponerse *en el lugar del* hecho relatado, de abrirse a él, para luego asirlo, recrearlo y resignificarlo, aparece un nuevo sentido en el que está incluida la pluralidad de las voces no oídas. Pero nadie sale inerme de este proceso: todos los implicados se resignifican y se reestructuran ante esta nueva comprensión, de modo que las cosmovisiones y valores se transforman y los individuos atisban en su propia carne la anhelada comunidad que viene, el pueblo que falta.

Bibliografía

- Arendt, Hannah, 2005, *Ensayos de comprensión*, Caparrós, Madrid.
- _____, 2008, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona.
- _____, 2016, *La condición humana*, Paidós, México.
- Bogue, Ronald, 2013, “Deleuze and Literature”, en Daniel W. Smith y Henry Sommers-Hall, *The Cambridge Companion to Deleuze*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Deleuze, Gilles, 1996, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1997, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona.
- _____, y Claire Parnet, 1996, *Dialogues*, Flammarion, París.
- _____, y Felix Guattari, 2008, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia.
- Ferrater Mora, José, 1981, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona.
- Kristeva, Julia, 2013, *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Tomo 1. La vida. Hannah Arendt o la acción como nacimiento y como ajenidad*, Paidós, Buenos Aires.

- Mahony, Deirdre Lauren, 2018, *Hannah Arendt's Ethics*, Blumsbury, Londres.
- Mrovlje, Maša, 2014, "Narrating and Understanding", en Patrick Hayden, *Hannah Arendt. Key Concepts*, Routledge, Nueva York.
- Rensmann, Lars, 2014, "Totalitarianism and Evil", en Patrick Hayden, *Hannah Arendt. Key Concepts*, Routledge, Nueva York.
- Sauvagnarges, Anne, 2006, *Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Swift, Simon, 2009, *Hannah Arendt*, Routledge, San Bernardino, California.

El arte como el Gran Rechazo: la (des)humanización de la estética

Art as the Great Refusal: the (de)humanization of aesthetics

José Alfonso Correa Cabrera
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen: Filósofos como Marcuse han subrayado las propiedades liberadoras del quehacer artístico. Pero si hemos de pensar el arte como el Gran Rechazo, es necesario mostrar qué rechaza el arte y con qué busca sustituirlo. Respecto a estas preguntas, existen dos respuestas antagónicas. Mientras una busca en la experiencia artística rechazar lo dado en nombre de una verdad intemporal, la otra también reniega de lo dado, pero admite el carácter provisorio de toda verdad. Aunque en apariencia sutil, esta distinción es sustancial. A partir de una lectura de Platón, muestro por qué en la primera posición no hay cabida para lo humano, y por qué de ella se desprenden implicaciones totalitarias. Para caracterizar a la segunda posición, me sirvo de la concepción estética de Octavio Paz y de la propuesta escultórica de Alexander Calder. Ambas propuestas permiten conciliar la insatisfacción que palpita en el arte con la alteridad que caracteriza a lo humano.

Palabras clave: Gran Rechazo, alteridad, equivocidad, totalitarismo, des-humanización.

Abstract: Philosophers such as Marcuse have underlined the liberating properties of artistic work. But if we are to think of art as the Great Refusal, we should show what is that that art rejects and with what it seeks to replace it. Regarding these questions, I outline two antagon-

istic answers. While one seeks, by means of the artistic experience, to reject what is given in the name of a timeless truth, the other also denies what is given, but admits the provisional nature of every truth. Although seemingly subtle, this distinction is substantial. Drawing from a reading of Plato, I show why the first position leaves no room for humanness, and why totalitarian implications arise from it. To characterize the second position, I turn to the aesthetic conception of Octavio Paz and the sculptural proposal of Alexander Calder. Both interpretations allow us to reconcile the dissatisfaction that underlies art with the alterity that characterizes humanness.

Keywords: Great Refusal, Alterity, Equivocity, Totalitarianism, Dehumanization.

Recibido: 30 de junio de 2018
Aceptado: 15 de noviembre de 2018

*Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
[...] Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.*

J. W. GOETHE, *FAUSTO*.

La deshumanización del arte

El arte es el quehacer de los insatisfechos. El artista es el inconforme, el que no se ciñe a la tiranía del hábito. Hay algo en su creación que hace de él un insolente. Al artista se le fincan cargos de impiedad ahí donde su arte pone en entredicho las jerarquías, lo acostumbrado, la recta sucesión de lo que acontece. El artista se insubordina cuando reclama el derecho a crear y a diferir de los patrones de valorización aclamados por el estado de las cosas. En

palabras de Marcuse, la dimensión negativa del pensamiento es puesta en marcha por el arte, negando con ello la irrevocabilidad de lo dado, y sustrayéndose a las pretensiones de exclusividad del pensamiento positivo:

La tensión entre lo actual y lo posible se transfigura en un conflicto irresoluble, en el que la reconciliación se encuentra gracias a la obra como forma: la belleza como la *promesse de bonheur*. En la forma de la obra, las circunstancias actuales son colocadas en otra dimensión en la que la realidad dada se muestra como lo que es. Así dice la verdad sobre sí misma; su lenguaje deja de ser el del engaño, la ignorancia y la sumisión. La ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba; la ficción muestra la experiencia cotidiana y la muestra como falsa y mutilada. Pero el arte tiene este poder mágico sólo como poder de la negación. Puede hablar su propio lenguaje sólo en tanto las imágenes que rechazan y refutan el orden establecido estén vivas (Marcuse, 2005: 92).

El arte se muestra insumiso frente a lo actual y se declara partidario de lo posible. El artista denuncia una falsedad consustancial a lo fáctico y se niega a consentirlo. No es por otra razón que el arte ha sido acusado repetidamente de ser tan sólo un capricho o, inclusive, una pérdida de tiempo. Al artista se le margina como un loco y se le desprecia como un paria. El orden se deleita con la obediencia, mientras que el artista ha declarado su rebelión intransigente. El arte será quizá estéril para los criterios del orden establecido, pero no es en forma alguna indiferente frente a él: “el arte contiene la racionalidad de la negación. En sus posiciones más avanzadas es el Gran Rechazo: la protesta contra aquello que es” (Marcuse, 2005: 93).

Pensar al artista como un insatisfecho no es exclusivo de Marcuse, sino que ha sido un tema recurrente para la filosofía desde hace siglos. Aristóteles lo plantea brevemente en su *Poética*. Para la

concepción estética del estagirita, el artista no cuenta “lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad” (Aristóteles, *Poética*: 1451a35). Mientras el historiador narra lo sucedido, el poeta narra cosas tales que podrían suceder. La poesía está más cerca de la filosofía pues habla de lo general; la historia, de lo particular (Aristóteles, *Poética*: 1451b 5-10). No se desprecia lo sucedido, sino que se parte de ello para presentar lo posible. Si el arte no habla sobre lo sucedido, sino sobre lo que podría suceder con verosimilitud, ello supone que no existe una única forma de ser. El arte, según Aristóteles, abre una dimensión que no es igual a lo aparente. Pero no se trata simplemente de planos diferentes, sino de un plano que es superior a otro. *Lo que es* no sólo difiere de *lo que no es*, sino que es más real.

Algo similar ocurre en la obra de Platón, donde el mundo de lo fenoménico siempre detenta un estatuto ontológico devaluado. Las categorías estéticas platónicas dan cuenta de ello. Así, la belleza terrena es a lo mucho la tenue imagen de una belleza superior. “[C]uando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas, y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo” (Platón, *Fedro*: 249d). En lo finito, el alma no halla la plenitud; alzar el vuelo y abandonar la insuficiencia del abajo es el requisito para su realización. La *manía* del enamorado toma como punto de partida la belleza mundana, pero ésta es siempre una imitación degradada: “De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros, les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado” (Platón, *Fedro*, 250b). La belleza existente no es valiosa en sí misma, sino tan sólo como un apoyo. La insuficiencia consustancial a lo mundano le impide al alma hallar aquí su plena satisfacción. En el anhelo de lo bello en sí encontramos *en apariencia* el Gran Rechazo. La manía

divina efectúa un cambio en “los usos establecidos” (Platón, *Fedro*: 265b). Es la insatisfacción ante lo dado lo que empuja a Platón a rebasar los márgenes de lo aparente. El encomio platónico de la locura es al mismo tiempo el repudio del orden imperante.

Desde este primer punto de vista, podemos suponer que el pensamiento estético platónico supone el Gran Rechazo. Platón desprecia lo mundano y aspira a la divinidad de un plano trascendente. Pero no hay que perder de vista qué es lo que se rechaza. Anticipemos que esta subversión se logra imponiendo condiciones impagables para la humanidad. Lo dado se repudia y en su lugar se instituye lo inhumano. Las implicaciones del rechazo platónico a la belleza degradada se entienden mejor cuando se profundiza en el reino de las formas.

Despreciar lo establecido tiene como contraparte aspirar al ser. El ser ofrece rasgos diametralmente distintos a aquellos propios de la apariencia mundana. Tales rasgos son sólo concebibles en un plano supramundano, donde la ciencia no se ocupa ya de la generación, del cambio ni de lo otro: “Tiene ante su vista a la ciencia, y no aquella a la que le es propio la génesis, ni la que, de algún modo, es otra al ser en otro, sino esa ciencia que es de lo que verdaderamente es ser” (Platón, *Fedro*: 247d-e). Apelar al privilegio ontológico del mundo de las formas equivale a privilegiar lo *inengendrado*. A su vez, rechazar la generación es rechazar el cambio. La verdad es ingénita porque nunca cambia, porque se mantiene siempre igual a sí misma. No hay alternancia entre un Otro y un sí mismo. Y así como a la verdad le es ajena el devenir, el alma humana que aspira a congraciarse con ella participa en esta caracterización.

Al participar en el ser, el alma humana comparte sus principales propiedades: “necesariamente el alma tendría que ser ingénita e inmortal” (Platón, *Fedro*: 246a). La existencia humana cambiante es descartada en nombre de lo eterno. En su vuelta a la verdad, el

alma ha de liberarse de sus cadenas terrenales. Pero sobre el alma pesa el yugo del cuerpo. Por lo tanto, el alma humana ha de desentenderse de su existencia carnal para aspirar a la verdad. Con lo corporal, el alma se desentiende de su prisión, de aquello que le impedía disfrutar de lo bello en sí y del ser en general: “el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra” (Platón, *Fedro*: 250c). Todo aquello que no es el ser intemporal aparece como una condena.

Con el cuerpo y con su contingencia el hombre se desentiende de todas esas vivencias ajenas a lo ingénito. Los recuerdos de todo lo que no es la verdad han de ser desechados. El hombre no sólo se desarraiga del mundo, sino de todo aquello que constituyó su vida mundana. Sus relaciones más íntimas con los otros cuerpos no tienen validez alguna en el tribunal del ser. Todo lo que amó es denunciado como insuficiente, como la simple apariencia de una verdad más alta. Su cultura, sus antepasados, su historia: todo lo percedero ha de ser seleccionado y desechado por el tamiz de lo incorpóreo. La inmortalidad no sólo es la libertad respecto al cuerpo, sino también el desapego respecto a todas nuestras vivencias existenciales. (Una libertad bastante ambigua, tan ambigua e insatisfactoria como la de aquellos que son libres para vender su fuerza de trabajo al mejor postor.) El alma ya no sufre ni goza, sólo contempla. Las alteraciones anímicas son ahora un contrasentido. Bien vale preguntarnos qué le resta de humana a un alma así. Con el cuerpo y con lo generado, el hombre se libera también de sí mismo.

Pero no es sólo en su relación con lo bello y con el ser donde el hombre es empujado a desaparecer. También en la creación artística todo rasgo antropomorfo es señalado con sospecha. Para la estética platónica, los productos del arte han de ser revisados con celo en la aduana que guarda el ingreso a la república ideal. Así como el alma debía enajenarse respecto a lo engendrado para aspirar al

reino de las ideas, la obra de arte ha de mantenerse fiel al ser para adquirir su carta de ciudadanía: “toda obra de la naturaleza, del arte o de ambos a la vez que esté bien hecha se halla menos expuesta que otras a sufrir alteraciones causadas por elementos externos” (Platón, *República*: 381b).

En su afán por la realización correcta, el artista platónico debe cuidarse de reproducir lo equívoco. El arte no puede ocuparse de lo aparente o se arriesga a ser culpable de fraude: “el que hace una apariencia, el imitador, decimos, no entiende nada del ser, sino de lo aparente” (Platón, *República*: 601b-c). Más que una crítica al concepto de mimesis, Platón pone en el banquillo de los acusados a ciertos modelos y ciertos productos de la imitación. Dada su fracasada representación de la verdad, poetas y pintores han de ser exiliados. Rechazar la triple distancia respecto al ser equivale a desaprobación a quienes toman como modelo lo mundano y su equivocidad (Platón, *República*: 599d).

El arte que toma como modelo las formas es el único que merece ser acogido en la *polis* platónica. Así, en Platón la superación de lo aparente que se efectúa a través del arte tiene un significado muy particular. El artista ha de renunciar a su propio mundo con tal de comulgar con lo bello. Lo bello se asocia con lo divino, lo simple, lo inalterable; lo bello no se corresponde con una humanidad contradictoria, que se muestra permanentemente oscilante, y cuya naturaleza padece la imperfección de un ser incompleto. El arte platónico se realiza al precio de renunciar a lo que hay en el hombre de mortal y de equívoco; el arte ha de despojarse de su contenido humano con tal de aspirar a lo bello. Si al arte ha de ser aceptado en la república platónica, antes ha de realizar concesiones significativas. El precio de su admisión es el compromiso con la imitación de aquello que es “incapaz de abandonar la forma que le es propia” (Platón, *República*: 380d). Con tal de evitar el exilio, el arte ha de representar lo divino y renegar la alteridad.

Pero no es el contenido el único rasgo humano que Platón mutila en su estética. Al hombre también le son negados los derechos de autor sobre la obra de arte. Sócrates se lo señala con toda claridad a Ion: “Una fuerza divina es lo que te mueve” (Platón, *Ion*, 533d). El rapsoda no tiene potestad sobre sí mismo, sino que es el dócil testafierro de la divinidad. Pero la sentencia de Platón no se agota en los rapsodas, sino que abarca la cadena completa que componen los que participan en el quehacer artístico. El ser humano no participa en lo bello sino como intermediario. No es su naturaleza la fuente de lo bello, sino tan sólo su herramienta. Es la Musa quien es responsable en última instancia de lo bello. El hombre participa en la cadena de la inspiración, pero nunca es él mismo el origen: “la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine” (Platón, *Ion*: 534e). En la manifestación de la belleza, mujeres y hombres juegan el papel del poseso arrobado. Son tan sólo instrumentos a disposición de los dioses, impotentes por sí solos para crear. Así como sin manía no hay belleza, sin divinidad no hay arte que valga. No es lo mundano lo que da origen a lo bello.

Esta concepción no es exclusiva de los diálogos del periodo socrático, ni de aquellas obras donde la filiación platónica ha sido puesta en entredicho. En el *Fedro*, Platón se expresa de forma parecida respecto a la manía: “Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos” (Platón, *Fedro*: 245a-b).¹

¹ Aquí la manía poética no es ni siquiera la relación más alta con lo divino, pues por encima de ella se encuentra la manía erótica.

La manía es una concesión divina, no un atributo propiamente humano. Es sólo la *inspiración suprahumana* quien puede reclamar valor artístico para sus productos. Quien buscara humanizar el arte aspiraría tan sólo a la insipidez.

No hay cabida en la estética platónica para una belleza que se desprende de la alteridad. No podría ser de otra forma. El hombre y su imperfección, su naturaleza oscilante y su inextricable finitud, no son el origen de una idea de lo bello. Así como sería absurdo afirmar que lo engendrado produce lo ingénito, sería una necesidad insistir en que es el hombre quien da origen a la belleza. El hombre es sólo un intermediario para la revelación de lo bello. La verdadera obra de arte no muestra la humana incompletud, ni surge de las pulsiones humanas. Si en el mundo de las formas prima lo inengendrado, el artista que aspira a la verdad ha de reconocerse como incapaz de crear. Tomando como modelo el reino de lo ingénito, el arte imita directa y exclusivamente lo bello. El hombre no se descubre a sí mismo en la revelación divina, pues ésta siempre parte de una instancia suprahumana. El hombre se vuelve artista a fuerza de aceptar su esterilidad.

En la filosofía platónica se opone la apariencia a las formas, lo humano a lo divino, lo corpóreo a lo inmortal, la equivocidad a lo unívoco, el cambio a lo ingénito, la alteridad al ser. Y así como lo equívoco ya ha sido proscrito tanto de la fuente como del contenido del arte, también la materia sobre la cual trabaja el artista ha de ser purgada de esta perniciosa amenaza:

Porque es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa.

Pero, eso sí, con una vez que algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que nos les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas (Platón, *Fedro*: 275d-e).

Las letras no pueden discriminar la idoneidad de su interlocutor. La escritura nunca se guarda sus enigmas (aunque tampoco acaba de transparentarlos). De ahí que sea susceptible al capricho de la interpretación. Por sí solas, las palabras son incapaces de “enseñar adecuadamente la verdad” (Platón, *Fedro*; 276c), y ello resulta de su irreformable equivocidad. La obsesión por la verdad se ve contrariada ahí donde encuentra su certeza amenazada por la ambigüedad de las letras. Lo equívoco aparece como inconciliable con un ser que se presume inalterable, y es por ello que ha de ser temido. Al partidario de la verdad, las palabras le resultan hostiles por sustraerse a toda legalidad. Lo equívoco es no sólo lo que no se deja aprehender de forma concluyente, sino que es también aquello que invita insistentemente a subvertir la uniformidad. Se trata de un secreto siempre indescifrable, un secreto que “rueda por doquier”. El pueblo insumiso que nunca acaba de ceñirse al orden fijado por el soberano despótico. El grupo subversivo cuyo *modus operandi* nunca termina por ser descifrado por el Estado. La irreverencia juvenil que siempre encuentra la manera de burlar el buen sentido de la etiqueta. La sigilosa estratagema que pone en entredicho la fatalidad del orden. La escandalosa insinuación de que la domesticación nunca es plenamente exitosa. Pero las letras son también impotentes, incapaces de responder a la violencia del intérprete: artificios vacilantes que precisan de ayuda para mantenerse de pie. Ya sea por su resistencia o por su maleabilidad, las palabras (y los signos en general) nunca se ajustan sin contratiempos a los moldes

del orden. Las palabras siempre son el terreno en disputa, la tierra de nadie.

Ante la sospecha de equivocidad, la filosofía platónica responde refugiándose en lo inalterable. Thamus/Platón rechaza las letras ante la angustiosa ausencia de certidumbre. Una pretensión similar es la que motiva el *Newspeak* orwelliano. En la distopía de Orwell, la búsqueda deliberada por suprimir la equivocidad de las palabras era la consecuencia inevitable de una sociedad comprometida con el pensamiento ortodoxo (*Goodthink*). La *univocidad* era una de las condiciones de la completa supresión de la heterodoxia. Un lenguaje unívoco sólo es concebible ahí donde se presupone que existe un parámetro autosuficiente para decidir sobre la rectitud de las acciones. La perspicacia totalitaria supo distinguir que había que renegar de la alteridad con tal de legitimar la uniformidad. El celoso afán totalitario por eliminar la diferencia es el presupuesto de una lectura inequívoca de la realidad. Sólo suprimiendo la alteridad, el totalitario puede convertirse en el emisario plenipotenenciario de la verdad.

Pero recelar de lo otro no es lo que se busca con el Gran Rechazo. No es suficiente afirmar que el arte niega lo dado. El arte corre el riesgo de servir disimuladamente a la totalidad deshumanizadora ahí donde desconoce al hombre como el artífice de su propia realidad. El arte que teme a lo equívoco amenaza con convertirse en esa revolución que aniquila el orden sin reconocer que el origen y el destinatario de su rebeldía son los hombres y las mujeres de carne y hueso. ¿Es posible conciliar en el arte la insatisfacción y el deseo por lo completamente otro?

El arte y su reconciliación con lo equívoco

*To me the most important thing in composition
is disparity.*

ALEXANDER CALDER,
A PROPOS OF MEASURING A MOBILE

Para sublevarse ante lo dado, el arte ha de revelar el carácter antropomorfo de la realidad. Ello podemos observarlo en las consideraciones estéticas de Octavio Paz. Así como para Aristóteles lo propio de la poesía era ir más allá de lo sucedido, el arte para Paz también transgrede el ciego transcurrir del tiempo. Se trata de la historia que trasciende la historia; lo humano que se reconoce como insuficiente pero también como posibilidad. Al poetizar, el artista no desconoce su finitud ni su temporalidad, pero se muestra insatisfecho frente a la simple sucesión de los hechos. El artista no amontona vivencias, sino que las revive en su obra. Al revivirlas, las reinventa: “El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que reengendra y reencarna” (Paz, 2014: 64). No se trata de una simple narración del acontecer ni una simple referencia al pasado. El tiempo de la poesía, sin dejar de ser histórico, aspira a todos los instantes. Afirmar que el pasado reengendra y reencarna es también decir que ese pasado es diferente a sí mismo. Por medio de esta oscilación, las temporalidades se entrecruzan, y hombre y mujeres descubren que no son simples títeres dispensables para la astucia de la razón. No hay una temporalidad lineal, ni una sucesión factual inexorable. No es una instancia suprahistórica la que provoca las imágenes poéticas, sino el hombre mismo. El artista sigue rechazando la presunta necesidad de lo sucedido, pero este

rechazo no se efectúa en nombre de la verdad, sino en nombre de la humanidad.

Al transgredir la sucesión ordenada, el artista no sólo juega con la temporalidad. Mostrar que no hay tiempo que pueda reclamar para sí el monopolio del ser equivale también a mostrar que el orden de todo tiempo es un orden fortuito. Esto se muestra con toda su claridad en el poema: “El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas. El poema, sin dejar de ser palabra e historia, trasciende la historia” (Paz, 2014: 23). El poema es un producto histórico, pero al mismo tiempo niega la fatalidad de la historia. En esta operación se muestra la clave del Gran Rechazo. El artista se apoya en la historicidad del lenguaje, pero al mismo tiempo reclama para la palabra un más allá de ella misma. Las palabras se muestran como más que palabras. En esta conciliación de lo inconciliable, el arte muestra todo su potencial subversivo. El arte se subleva ante toda pretensión de uniformidad ahí donde revela “la identidad última de objetos que nos parecían irreducibles” (Paz, 2014: 66). Lo histórico no agota las posibilidades del ser. La configuración impuesta por la totalidad no decide de una vez por todas lo que las cosas son.

No es entonces en un plano ultraterreno donde hemos de buscar el modelo al que aspira el poeta. Es en las palabras mismas donde hemos de encontrar la insubordinación a lo prosaico. El arte libera precisamente porque reconoce la equivocidad de sus materiales. La ambigüedad no es entonces la atenuación del ser, sino el presupuesto de su posibilidad. El poeta regresa la palabra a su naturaleza equívoca, y con ello se libera a sí mismo del lastre de la ortodoxia. Esta insubordinación cimbra el edificio de la significación desde sus cimientos: “La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original –es decir, su posibilidad de significar dos

o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido” (Paz, 2014: 47-48).

Esta negación del sentido es sólo aparente. Lo que el artista niega en realidad es la definitividad del sentido imperante. El poeta no mutila la palabra, sino que le devuelve la plenitud de su valor. El acontecimiento generado por el poeta no es la perversión, sino la purificación de la palabra; se trata de la vuelta al origen, de la Revolución. Según Paz, la poesía, ya sea como palabra sonido o color, a diferencia de la manipulación técnica y la prosa, no violenta su materia buscando la univocidad. Ella conserva la pluralidad de sentidos, la ambigüedad del signo. Regresa sus materiales a lo que son, les recobra su esplendor equívoco. Además, convierte su materia en imágenes. Sin dejar de ser lenguaje, va más allá del lenguaje: “En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que imponen prosa y habla cotidiana. [...] La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones” (Paz, 2014: 22).

Esta conversión no está exenta de recriminaciones. Quienes fetichizan la ley no pueden sino mostrarse enfurecidos donde sus certezas ya no aparecen como naturales, sino como una simple arbitrariedad. Si el albur impacienta a los mojigatos, ello se debe a su impenitente ambivalencia. Lo equívoco es escandaloso precisamente porque altera lo acostumbrado. El poeta es acusado de ininteligible y de rebuscado; su obra aparece como una anomalía y es censurada por su extravagancia. El fanatismo funcionalista rabia cuando los objetos controvierten el movimiento mecánico de la totalidad: “Separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni el del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante. Toda creación engendra equívocos” (Paz, 2014: 43). Violentada por el ciego acontecer, la palabra se ha de ajustar al orden de “lo normal”. Lo prosaico, el suceder cotidiano, impone a los materiales un cierto patrón al que

han de ajustarse. Pero ahí donde aparece la revelación poética, toda certeza se tambalea.

El arte no sólo libera los materiales de las sujeciones funcionalistas. El poeta desata los lazos que sujetan las palabras a lo prosaico. Pero este ejercicio no encuentra en los signos su razón de ser, sino en el hombre mismo. En última instancia, lo que el arte busca desvelar no es tanto la originaria ambivalencia de sus materiales, sino la naturaleza indeterminada de su creador. Siguiendo a Paz, el hombre que poetiza da un salto mortal, pues se suspende a sí mismo sobre el abismo de la creación. Es en este salto donde el hombre se reúne con la alteridad. Al reencontrarse con el otro, el poeta comulga con la esencial heterogeneidad del ser. Pero ese otro que se revela en la experiencia poética siempre es el hombre mismo (Paz, 2014: 137). Así la vivencia del ser y el quehacer artístico no son ya dos opuestos irreconciliables. Y si es que resulta posible conciliarlas, ello no es resultado del ciego azar, sino de lo que ambas tienen en común: el ser humano.

Mostrar que en el hombre palpita una alteridad originaria equivale a señalar que no existe nada más propio de él que lo posible. La libertad no es más la eterna monotonía, sino la heterogeneidad irreductible. Así, el ser humano ya no se presenta como un simple testafarro de la divinidad, como una mera determinación de la naturaleza, ni como el objeto preconcebido del progreso. La revelación poética pone en escena al hombre originario, al hombre creador:

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que

el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace (Paz, 2014: 154).

Aquí se muestra la ambivalencia más importante del quehacer artístico: la obra de arte es a un tiempo creación y descubrimiento. No existe exterioridad entre ambas acciones. El hombre no descubre lo que está dado de antemano, ni crea lo que palidece frente a lo que realmente es. Quien crea, descubre; quien descubre, crea. Generación y verdad no son ya opuestos. El ser humano ya no se entumece en busca de una verdad ultraterrena, pues ha descubierto que no existe sino la verdad antropomorfa. El hombre no ha de renegar de sí mismo ni de su fecundidad para aspirar al ser, pues ahora reconoce que no hay ser ingénito: el ser es inseparable de su filiación humana.

Pero las consideraciones hasta aquí realizadas carecen de importancia si no se revelan a sí mismas en el arte vivo. Por ello bastará por el momento con interrogar a una obra elegida por motivos aparentemente circunstanciales: Los *Boomerangs*. Los sonidos, las formas y los tamaños desacompañados conspiran en los *Boomerangs* de Calder para reproducir la disparidad consustancial a la vida. Movimientos discontinuos, estelas irregulares, alteridad permanente; asimetría, disonancia, heterogeneidad; complejidad irreductible para los cánones de lo inequívoco. Una disparidad que sin embargo se muestra como el resultado de la composición creadora. Aquí lo dispar no resulta del ciego azar; no es ya la inhumana naturaleza la que se impone a la materia y al hombre, sino que es la insolencia creadora la que conforma su propio mundo.

Para Calder (1943), la simetría sólo es aceptada parcialmente a condición de contribuir con la desproporción del conjunto. Lo que este arte pone en movimiento es una impugnación a la autoridad de los cánones. Si los preceptos del “buen arte” sujetan la obra al imperio de la simetría, el artista ha de mostrar que las proporciones autorizadas no son más que un capricho. La disparidad no es así

el resultado impensado de la torpeza amateur. El estadounidense recurre explícitamente a ella para dotar de vida sus composiciones. Esta asociación premeditada da cuenta de un hecho radical: lo propio de la vida no es la univocidad.

Calder va aún más allá de lo acostumbrado cuando recurre a materiales plebeyos. Prescindir de los materiales consagrados es también rechazar su ascendiente. El arte no se somete siquiera a la materia despótica. No es sólo a través de los materiales canónicos como se expresa lo otro; la equivocidad del ser es tan radical que puede presentarse hasta en los rincones más insospechados. Al igual que el poeta restituye la plenitud de su sentido a las palabras, el artista plástico rehabilita la deteriorada dignidad de sus materiales. No existe estrato de lo real capaz de negar su filiación humana.

Esta polémica es particularmente provocadora cuando “el arte” se refugia mecánicamente en una serie de formas convencionales. Ahí donde el uso rutinario de ciertas formalidades busca disimular su carácter arbitrario, controvertir el hábito se convierte en una necesidad vital. Así, la vivencia de la disparidad no se reduce a los límites de la obra individual, sino que se inserta en el seno mismo de la sociedad. No deja de ser paradójico que la composición ponga en escena la disparidad, pero ¿qué es la vida sino una heterodoxia originaria?

La genialidad creadora no se declara incompetente ante una ciega legalidad que se impone desde afuera, pero tampoco se refugia en una ortodoxia cuyo origen antropomorfo termina por desconocer. La equivocidad es ahora el producto de una expresión premeditada. Es la revelación que no reniega de su origen, sino que busca reconciliarse con él. La orfandad no se vive ya como una condena inexorable, sino como la condición de posibilidad de toda existencia. El arte es el Gran Rechazo porque reclama para mujeres y hombres el derecho de crear y recrear su propia realidad.

A manera de cierre

La estética platónica se encuentra a una cuádruple distancia respecto al hombre. Tal alejamiento se expresa en el *Edicto solemne dirigido a las almas* que cuelga a la entrada del firmamento platónico:

El Rey Filósofo advierte a los ciudadanos de esta República que cualquier intento de contrabandear el más mínimo resabio de existencia humana será castigado con todo el rigor de las leyes. Son causas especialmente graves de responsabilidad las siguientes 3 omisiones:

- *Imitación profana (Fraude). Se entiende por imitación profana todo acto tendiente a adulterar la pureza del Ser. El Ser no reconoce ningún otro ni es compatible con lo mundano, así que cualquier intento por alterar (pervertir) su inmaculada univocidad será duramente penado.*
- *Creatividad (Impiedad) Se entiende por creatividad toda apología profana al inicio o al fin. Dado que el ser es inmortal, y dado que la ausencia de finitud supone ausencia de principio, el monopolio de lo bello corresponde a la divinidad y es ingénito por definición.*
- *Equivocidad (Conspiración y motín) Se entiende por equivocidad todo uso público de la escritura. Las letras son incompatibles con lo inequívoco, y son conocidas por haber prestado ayuda a interpretaciones heterodoxas de la doctrina oficial. Su uso debe ser estrictamente personal.*

Todas las pretensiones poetizantes deben de ceñirse al código de conducta de la República de las Formas, y deben de ser aprobadas con anterioridad por el Consejo de los Guardianes.

Según se desprende de la estética platónica, el hombre ha de poner en suspenso su humanidad para participar en el ser. No existe un arte propiamente humano en Platón, pues para aspirar a

lo bello, el artista ha de comenzar por deshumanizarse. Hacer de lo bello lo absoluto, lo ingénito, lo inconciliable con la alteridad, conduce a renegar de lo mundano. Y si bien en esta solución se entrevé un rechazo al orden que aparece como dado, la solución es profundamente problemática para nuestra humanidad. Un arte de esta naturaleza conduce, en el mejor de los casos, al inmovilismo. En casos más severos (y este es el caso del platonismo), donde esta renuncia se confunde con la negación de la alteridad, el arte amenaza con convertirse en el portavoz de la maquinaria propagandista totalitaria.

¿Y cómo iba a ser de otra forma cuando al hombre se le fuerza a escoger entre plenitud y autonomía? No hay libertad que merezca tal nombre ahí donde el ser humano se amolda a un patrón absoluto. El hombre se resigna a ser un simple intermediario cuando es incapaz de reconocerse en sus productos. Sólo castrando su propia creatividad el hombre puede aspirar a un arte divino. Pero la fantasía de univocidad, al renegar de su origen antropomorfo, termina aniquilándose a sí misma. Hipostasiar lo inequívoco conduce a la reificación del hombre. Al desconocerse como el producto de una arbitrariedad, el ser humano se refugia en el más ciego de los consuelos. La ceguera autoinducida se convierte en el antídoto predilecto de quienes son incapaces de sobrellevar la angustia existencial. Quien anhela la eternidad de las verdades y la supresión de la alteridad bien puede reservar su lugar en la próxima venida del totalitarismo. El arte es una denuncia, pero una denuncia estéril si no se hace a nombre de la humanidad.

Tanto Platón como el Gran Rechazo reconocen la equivocidad consustancial a los materiales del artista. Pero mientras el platónico se da la vuelta aterrizado frente a la precariedad de lo equívoco, el artista *genuino* reconoce en la alteridad la condición de posibilidad de toda libertad. La fidelidad al ser que procuraba con celo el platonismo era en realidad la más artera de las traiciones. Huir de

la alteridad es renegar del hombre. Y sólo hay un ser: el que se origina ante la audacia humana que se sumerge en el abismo. La fidelidad al ser no es lo estático e inalterable, sino lo dispar, lo que está siempre en movimiento, lo que es siempre y radicalmente otro.

El arte no es la consumación de la libertad, pero sí es su promesa. Así lo expresa Paz cuando afirma que “el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia” (Paz, 2014: 26). No son las palabras ordenadas y mutiladas las que expresan el ser, sino aquellas que exponen la naturaleza inasible e irreducible de la vida. Para alcanzar su verdad, las palabras y el resto de los productos de la historia no han de ser desechados como meras sombras del ser. Antes bien, han de ser liberados por la sublevación poética. En este acto de rebeldía, el artista no necesita refugiarse en lo divino, sino que comienza su lucha apelando a la alteridad originaria. Si la palabra misma es producto de una insolencia heterodoxa, si todo producto de la historia es una arbitrariedad, entonces invocar la ortodoxia no es más que un embuste. Los verdaderos responsables de la castración del ser no son aquellos que buscan reconciliarse con la abundancia originaria, sino quienes buscan imponer la ortodoxia por medio de la ablación semántica.

Apelar a un equívoco originario conlleva a reconocer la precariedad de toda configuración de lo sensible. Es así como el arte polemiza con el *statu quo*; es así como denuncia su arbitrariedad. La ambigüedad no es el fin último del arte, sino su arma liberadora. Para que el hombre repare en la condición provisoria de todo acontecer, el arte ha de señalar ese abismo sobre el cual se suspende el ser. Por ello, lo que se juega en la crítica a un arte suprahumano es el derecho a la autonomía. La fecundidad creadora se encuentra ahí donde hombres y mujeres se reconocen como los artífices de su propia historia. Tal y como señala Goethe: no hay otro responsable del sentido del mundo que el hombre mismo. Es el artista quien

con sus versos pone en movimiento las fuerzas de la humanidad. No basta con rechazar la inevitabilidad del orden presente, sino que se ha de reclamar la autoría sobre lo que está por venir. Quien reclama su libertad ha de afrontar el peso insostenible de la angustia existencial; el insolente que desobedece a Dios ha de vivir el exilio. Pero ese decreto de expulsión es un precio que bien vale la pena pagar a cambio de lo posible.

Bibliografía

- Aristóteles, 2002, *Poética*, Antonio López Eire (trad., pról., y notas), Istmo, Madrid.
- Calder, Alexander, 1943, *A Propos of Measuring a Mobile* [Documento PDF], s/e. Disponible en: <http://www.calder.org/system/downloads/1943-A-Propos.pdf> (Consultado: 30/V/2018)
- Marcuse, Herbert, 2005, *El hombre unidimensional*, Antonio Elorza (trad.), Ariel, Barcelona.
- Paz, Octavio, 2014, *El arco y la lira*, FCE, México.
- Platón, 2008, *Diálogos I*, Julio Calonge, Carlos García Gual y Emilio Lledó (trad., notas de), Gredos, Madrid.
- _____, 2008, *Diálogos III*, Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó (trad., intr., y notas), Gredos, Madrid.
- _____, 2006, *La República*, José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano (trad.), Alianza, Madrid.

Algunas consideraciones acerca de la muerte de Sócrates a propósito de la pregunta, en el mundo actual, por el fin de la vida

Some considerations about Socrates's death regarding the question of the end of life in the present world

César Lambert Ortiz
Yuri Guerrero Santelices
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Resumen: El artículo presenta los principales cambios respecto de la vivencia de la muerte acontecidos a partir de los años treinta del siglo xx: aumento de las expectativas de vida al nacer, muerte repentina como ideal, deshumanización de la muerte. En tal sentido, se pregunta a la filosofía por la reflexión que hace sobre ese tópico. Concretamente, se examina el enfoque socrático que expresa la convicción que, para la persona justa, la muerte no es un mal y hay esperanza que sea un bien.

Palabras clave: mortalidad, expectativa de vida al nacer, cuidados paliativos, finitud, Sócrates.

Abstract: This article presents the main changes regarding to the experience of death occurred since the 30's in the 20th century: increase of life expectancy at birth, sudden death as an ideal, dehumanization of death.

In this sense, the philosophy is asked for the reflection it makes on this topic. Specifically, the article examines the Socratic approach that expresses the conviction that, for a just person, death is not an evil and there is hope that it'll be a benefit.

Keywords: Mortality, Life expectancy at birth, Palliative care, Finitude, Socrates.

Recibido: 26 de junio 2018

Aceptado: 8 de noviembre de 2018

Introducción

El presente escrito considera los cambios que han acontecido, a partir del primer tercio del siglo pasado, con la actitud humana ante la muerte. Tal es la radicalidad de los mismos que las conceptualizaciones tradicionales parecen no ser, *prima facie*, aplicables a la muerte tal como es vivenciada hoy.

Pese a ello, la filosofía de la Antigüedad puede ofrecer algunas pistas de interpretación del fenómeno en cuestión. En efecto, dicha reflexión se ocupa en buena medida de la condición humana como tal, al punto que muchas categorías de comprensión elaboradas en ese horizonte siguen teniendo, a su modo, validez. Es el caso de nociones como virtud, felicidad, justicia, entre otras.

Así pues, el artículo se plantea como objetivo evaluar, de cara a los cambios relativos a la actitud ante la muerte, la reflexión socrática sobre el tópico en la *Apología* platónica. Se procede en dos pasos: primero, se determina en sus rasgos centrales la idea de muerte que domina en el mundo occidental desde los años treinta del siglo pasado y las correspondientes actitudes. Y segundo, se le pregunta a la filosofía socrática si sus planteos pueden servir como punto de arranque para una conceptualización actual del enfoque humano ante la muerte y finitud humanas.

Panorama desde los años treinta

Diversos autores han puesto de relieve los grandísimos cambios que ha implicado, en la última centuria, la actitud del ser humano ante la muerte. Philippe Ariès, por ejemplo, habla de una revolución brutal de las ideas y sentimientos tradicionales, al punto que caracteriza esto como un “fenómeno absolutamente inaudito”. En efecto, la muerte ha dejado de ser, según él, algo presente y familiar; se la ha ocultado, se la hace desaparecer, se vuelve vergonzosa y es objeto de censura (Ariès, 2007: 72-89).

Por su parte, Elisabeth Kübler-Ross puso el acento en los avances en medicina que han contribuido a tal cambio de actitud: la difusión de las vacunas, el uso de la quimioterapia, los antibióticos —que han ayudado a reducir las muertes debidas a enfermedades infecciosas—, un mejor cuidado y educación de los niños —lo que ha reducido la mortalidad infantil—. “Las numerosas enfermedades que causaban un impresionante número de víctimas entre personas jóvenes y de media edad han sido dominadas” (Kübler-Ross, 2014: 14). Sin embargo, todo este conjunto de factores no va asociado a una actitud que enfrente la muerte con mayor tranquilidad. Es más, según la autora, uno de los hechos más importantes, relativo a la mirada, que se tiene de la muerte radica en que “hoy en día, morir es más horrible en muchos aspectos, es decir, es algo solitario, mecánico y deshumanizado” (Kübler-Ross, 2014: 21).

Ulrich Beck, por su lado, crea —en el idioma alemán— un neologismo para referirse a una de las maneras usuales de asumir, en el mundo actual, la propia muerte. El autor habla de una “*Verplötzlichung des allgemeinen Endes*”, esto es, una subitaneidad del fin como tal. El ideal de muerte corresponde ahora, a diferencia de otras épocas, a la muerte total y absolutamente repentina (*der ganz und gar plötzliche Tod*); a una muerte (*Tod*) sin el proceso de morir (*Sterben*) (Beck, 1995: 254). Se trata, a fin de cuentas, de

una forma de querer morir sin tener que pensar en ello (Borasio, 2015: 30).¹

Desde una mirada, si se quiere, más especulativa, Bernhard Welte sostiene que la muerte se presenta, ordinaria y regularmente, como un momento particular de la existencia humana, pero en el margen de la misma. En realidad, plantea, el autor, la muerte no comparece para nada en la cotidianidad de nuestra existencia. Pues, de ser posible, no pensamos ni hablamos de ella. Y cuando accede al campo de la existencia, aparece –según Welte, que en este punto sigue a Heidegger– en una forma neutralizada, concretamente, como algo de sobra conocido en general, de cuya aparición oímos y leemos diariamente, aunque de modo fugaz (Welte, 2006: 112).

Cambios demográficos

Se ha destacado, en el punto anterior, el cambio de actitud ante la muerte que se verifica en el siglo xx. Ello tiene, sin duda, que ver con situaciones objetivas que deben ser tomadas en cuenta. Ante todo, se trata de dos: la Esperanza de Vida al Nacer (EVN) y la Tasa de Mortalidad Infantil (TMI).

Según un documento del Instituto Nacional de Estadísticas, el primer tercio del siglo xx en Chile se caracterizó por una alta natalidad y también una alta mortalidad. A partir de los años 30

¹ Lo que, por cierto, no ocurre en la mayoría de los casos. En efecto, el especialista en medicina paliativa Gian Domenico Borasio sostiene que, según indagaciones hechas por él, tres cuartos de las personas consultadas acerca de la forma en que quisiera morir opta por una muerte repentina, inesperada, precedida de un sano estado de salud; lo que puede suceder por un infarto cardíaco (Borasio, 2015: 29); ahora bien, esa alternativa acontece –según explica el autor– en menos del 5% de los casos de muerte. Lo que sucede en el 50 a 60% de los casos de muerte (los datos son de Alemania) corresponde a un proceso que se extiende por, aproximadamente, dos a tres años, mediante una enfermedad progresiva como el cáncer (Borasio, 2015: 29-30).

—apunta el INE— una serie de factores contribuye al descenso de la mortalidad, a saber: el descubrimiento de medicamentos y vacunas; los progresos en la medicina preventivo-curativa, y el mejoramiento de las condiciones sanitarias (diagnóstico semejante al de Kübler-Ross). En esta línea, la mortalidad continuó descendiendo después de los años sesenta hasta la actualidad, pero desde entonces la natalidad ha descendido (INE, 2016: 11). Así visto, Chile se encuentra, según el mencionado documento, en un proceso de envejecimiento demográfico acelerado de su población; prueba de ello es, justamente, la Esperanza de Vida al Nacer (INE, 2016: 9).

Ahora bien, es interesante que el documento presenta cuadros estadísticos con la evolución de la EVN en otros países: Japón, Italia, España e Israel (INE, 2016: 12-14). La tendencia en el sostenido aumento de la Esperanza de Vida es, a grandes rasgos, similar en todos estos países: a comienzos del siglo xx era de 40 años y en 2010 supera los 80.

En Chile la evolución se hace patente en la siguiente tabla:

TABLA I. ESPERANZA DE VIDA AL NACER POR SEXO. 1930, 1960 Y 2013		
Año	Hombres	Mujeres
1930	39,47	41,75
1960	54,35	59,90
2013	76,56	82,39
Fuente: valores de 1930 y 1960 provienen de INE 2004, y los de 2013, de la actualización y proyectos de población 2002-2020. INE 2014		

Ahora bien, en lo tocante a la segunda situación objetiva que ha modificado la percepción del hombre del siglo xx y del actual sobre la muerte, esto es, la mortalidad infantil², considérese los siguientes datos para el caso de Chile según el INE:

² El concepto alude a las defunciones de menores de un año por cada mil nacidos vivos (INE, 2016: 16).

TABLA 2. TASA DE MORTALIDAD INFANTIL (POR MIL NACIDOS VIVOS). 1930, 1960 Y 2013		
Año	Hombres	Mujeres
1930	39,47	41,75
1960	54,35	59,90
2013	76,56	82,39
Fuente: valores de 1930 y 1960 provienen de INE 2004, y los de 2013, de la actualización y proyectos de población 2002-2020, septiembre de 2014		

Si en 1930 moría uno de cada cinco niños menores de un año, en 2013 fallecen solamente siete de cada mil. Entonces, tanto en Chile como en otros países, la estructura etaria de la población tiende a un significativo envejecimiento. Esto implica, entre otras cosas, que existe un mayor número de personas que requieren de apoyo en las etapas finales de la existencia. Debe tenerse presente, en este sentido, que un porcentaje importante de personas fallece en hospitales (Borasio, 2015: 30).

Cuidados paliativos

A propósito de un área de la medicina que no ha tenido gran desarrollo en países como Chile, pero que en otros ya tiene una tradición de 50 años, el especialista italiano Gian Domenico Borasio reflexiona en los siguientes términos: “El futuro de una sociedad será medido también por la forma en que esta se relaciona con sus miembros más débiles y más necesitados de ayuda. A este grupo pertenecen en primer lugar los ancianos que requieren de asistencia” (Borasio, 2015: 37).

En lo que sigue sólo queremos considerar uno de los aspectos que Borasio expone en sus reflexiones sobre los cuidados paliativos. Se trata de la dimensión espiritual de la medicina en el terreno de la fase terminal de la vida humana. El autor remite a una instan-

cia de la Sociedad Alemana de Medicina Paliativa, que ofrece una definición amplia de espiritualidad: se trata de la actitud interna, del espíritu interior, así como de la búsqueda personal de sentido por parte del ser humano, mediante lo cual él intenta confrontarse con experiencias de vida y, en particular, con amenazas existenciales (Borasio, 2015: 90).³ Pues bien, en lo relativo a la división del trabajo en el ámbito de los cuidados paliativos a los moribundos –lo que también incluye el cuidado de los parientes más cercanos–, Borasio destaca que el 50% de dicha actividad corresponde precisamente al acompañamiento psico-social y espiritual (Borasio, 2015: 185). He aquí el cuadro que propone:

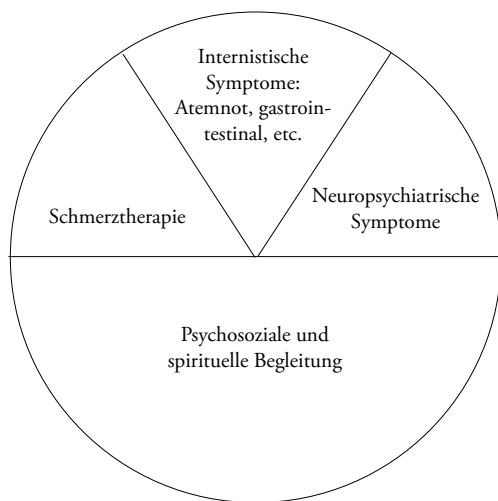


Abbildung 10.2: Die Arbeitsverteilung in der Palliativbetreuung

³ Cf. Arbeitskreis Seelsorge der Deutschen Gesellschaft für Palliativmedizin. Aquí la versión original de la cita: “Unter Spiritualität kann die innere Einstellung, der innere Geist wie auch das persönliche Suchen nach Sinngebung eines Menschen verstanden werden, mit dem er Erfahrungen des Lebens und insbesondere auch existentiellen Bedrohungen zu begegnen versucht” (Borasio, 2015: 90). Una información más detallada se encuentra en: <https://www.dgpalliativmedizin.de/sektionen/sektion-spirituelle-begleitung.html>

Las actividades relacionadas con el manejo del dolor, así como aquellas que se ocupan de síntomas internos (respiratorios, gastrointestinales, etc.), y aquellas otras actividades relativas a los síntomas neuropsiquiátricos destinan en su conjunto la mitad de los esfuerzos de los cuidados paliativos. La otra mitad corresponde, precisamente, al acompañamiento psicosocial y espiritual.

Ahora bien, el núcleo de tal dimensión espiritual apunta, según el especialista, a una mirada sobria y serena hacia *la propia finitud*⁴. Es más, sostiene Borasio, para el mismo personal que trabaja con moribundos acontece un gran regalo, que es precisamente la conciencia de la propia finitud (Borasio, 2015: 190).

Así pues, pese a la censura que la muerte ha padecido en los últimos noventa años, no ha dejado de ser una interrogante de la cual el ser humano no puede, sin más, desentenderse.

Preguntas a la filosofía

Antes de entrar a la pregunta propiamente dicha, debe indicarse que, al decir de Edgar Morin, la literatura, la poesía y la filosofía —especializadas en lo general— jamás han dejado totalmente de hablar *de morte et mortuis*, y en ocasiones han sido muy locuaces (*Apud*. Ariès, 2007: 198). Por nuestra parte, habría que añadir el tópico de la finitud de la condición humana.

La filosofía de la Antigüedad no es la excepción, sino que, más bien, ha instalado la temática de la muerte y la finitud humanas en un lugar central de la reflexión. Basta mencionar, entre otros,

⁴ Dice el autor: “*Was uns allen zu wünschen ist, ist ein nüchterner und gelassener Blick auf die eigene Endlichkeit*” (Borasio, 2015: 98).

los nombres de Heráclito (Diels/Kranz, 1972: 139-182),⁵ Platón,⁶ Aristóteles (2014: 13),⁷ Epicuro⁸ y Séneca⁹.

Entonces, al momento de reflexionar acerca de los cambios apuntados arriba en relación con la actitud del hombre de nuestros tiempos ante la muerte, cabe preguntar si la filosofía antigua tiene algún planteo que pueda servir de punto de arranque para el examen actual de la muerte y la finitud. Con otras palabras: ante la desaparición de la vivencia de la muerte de la cotidianidad de término medio, ¿qué convicción antigua permitiría, tal vez, ocuparse de la muerte –de la futura muerte propia de cada uno de nosotros y de la muerte de los otros– con una mirada que no la esquive como algo terrorífico?

⁵ Fragmentos 21, 26, 27, 48, 62, 76, 77, 96 y 98.

⁶ Entre otros, los diálogos *Gorgias* (524 b) y, especialmente, *Fedón* (64 c; 67 d), en los que el autor ofrece una determinación de la muerte que ha tenido inmensas repercusiones en la historia de las ideas en Occidente, a saber: liberación y separación del alma respecto del cuerpo.

⁷ En el Estagirita encontramos la noción de “ver el fin”. Pues en su filosofía práctica se halla el aserto según el cual no se puede afirmar de alguien que es feliz si no ha alcanzado el fin. En efecto, estima Aristóteles, cabe que una persona, al final de su vida, padezca grandes calamidades, como es el caso de Príamo, *Ética a Nicómaco* 1100a10-1100b5.

⁸ Según el autor, no se debe temer a la muerte. Pues, dado que la muerte es privación de sensación, ella no es nada en relación con nosotros. Además, afirma que cuando nosotros somos, la muerte no está presente, y cuando la muerte está presente, nosotros no somos más (*Carta a Meneceo*: 125).

⁹ El autor romano enseña que la vida humana no es breve; no tenemos escaso tiempo, sino que perdemos mucho (*De brevitae vitae*, 1[3]); si la vida se invierte bien toda entera, nuestra vida es suficientemente larga. Así pues, es preciso aprender a vivir durante toda la vida y también es preciso aprender a morir (7 [3-4]).

Concepción socrática de la muerte y la finitud

Sócrates, al final de la *Apología* platónica,¹⁰ cuando ya se ha decidido su condena, nos presenta una especial visión acerca de la vivencia de la muerte. Digamos algunas cosas bien sabidas: Sócrates, según el texto platónico, es condenado a la pena capital, luego de que éste fuera declarado culpable de deshonar a los dioses del Estado y corromper a la juventud. Tras las dos votaciones de los jueces y la imposición de la pena, Sócrates se dirige primero a quienes votaron por su condena y luego a quienes votaron por su absolución. A los primeros les advierte que no obtendrán nada bueno del acto que han cometido; a los segundos, les presenta, a modo de consuelo, su particular visión acerca del fenómeno de la muerte (Platón, 2014: 97-105 [38c-42a]).¹¹

La actitud de Sócrates ante la muerte, según nos cuenta él mismo en su defensa, es de absoluta confianza y tranquilidad; no siente ningún temor de ella; sobre todo cuando se enfrenta a actos de injusticia: “no haría concesiones a nadie en contra de lo justo por temor a la muerte, y [...] estaría dispuesto a morir en el acto, con tal de no ceder” (Platón, 2014: 76 [32a]). O cuando nos relata aquella ocasión en que, mientras se desempeñaba como hoplita, en el período de los Treinta tiranos, le ordenaron, junto con otros, que trajera a un tal León de Salamina a fin de darle muerte. A lo cual Sócrates se opuso, por considerarla una acción injusta. En esa oportunidad, afirma Sócrates, demostró con hechos (se fue a su

¹⁰ No se considera aquí la representación de la muerte en la *Apología de Sócrates* redactada por Jenofonte. Pues allí se trata, ante todo, de evitar los achaques de la vejez. Tampoco se considerarán otros textos platónicos, como *Fedón*, que es precisamente un tratado sobre la actitud humana ante la muerte inminente. Pues se tratan de planteamientos más de Platón que del Sócrates histórico.

¹¹ Para este trabajo hemos tenido a la vista la edición castellana de Alejandro Vigo y la versión griega de E. A. Duke.

casa) que la muerte no le importaba nada si para salvarse de ella tenía que actuar en contra de sus principios. La muerte “no me importa un comino” (Platón, 2014: 79 [32d]), dice Sócrates, y agrega: “lo único que me importa es no cometer ninguna injusticia o impiedad” (Platón, 2014: 79 [32d]).

Por lo demás, temerle a la muerte es, en palabras de Sócrates, “creer ser sabio sin serlo, ya que es creer saber lo que no se sabe (δοκεῖν σοφὸν εἶναι μὴ ὄντα. δοκεῖν γὰρ εἰδέναι ἐστὶν ἃ οὐκ οἶδεν)” (Platón, 2014: 70 [29a]). Es claro, pues, que Sócrates no ve con temor la experiencia de la muerte (Calvo Martínez, 2004: 113-129),¹² entre otras cosas, porque no sabemos qué es (Gomez-Lobo, 1998: 56).¹³

Tras dirigirse a los jueces que votaron a favor de su condena, Sócrates dirige su mirada hacia los que votaron por su absolución. A éstos les dice que la muerte, su pena de muerte en este caso, no constituye ningún mal. Les hará ver, pues, el significado de lo que acaba de sucederle (Platón, 2014: 100 [40a]).

Sócrates les cuenta a los jueces que no le ha salido al paso la voz divina que se le aparecía cada vez que estaba a punto de actuar de un modo incorrecto (Platón, 2014: 100 [40a]). Sócrates habla de “voz profética” (τοῦ δαιμονίου). Esta voz, sin embargo, no ha

¹² Calvo Martínez explica que Sócrates está convencido que la virtud es el bien supremo, y que se trata de un bien que es, incluso, preferible a la propia vida. El autor remite a *Apología* 28b. “Ni la vida, ni el propio cuerpo, ni los bienes materiales son preferibles en ningún caso a la virtud” (Calvo Martínez, 2004: 123). Pero no estamos aquí —sostiene Calvo Martínez— ante una forma de rigorismo ascético, pues Sócrates conecta la virtud con la felicidad (2004: 123). De acuerdo a este planteo, Sócrates establece un criterio ético respecto de la muerte: a efectos de conservar la virtud y, por ende, la felicidad, la persona ha de estar dispuesta, si la situación lo amerita, a morir (123).

¹³ “Lo que Sócrates manifiesta no saber de la muerte no es tanto qué tipo de acontecimiento es, sino más bien cuál debe ser su valoración: si es lo mejor que puede suceder a una persona o lo peor. Al negar que posea esa capacidad valorativa, Sócrates no está siendo insincero ni irónico” (Gomez-Lobo, 1998: 56).

salido a su encuentro en el día del juicio ni en el momento de la condena. La causa de que la voz no haya aparecido es, piensa Sócrates, que lo que le ha sucedido no es un mal, sino un bien. De ahí que, para él, no puede ser verdadera la idea de “que morir es un mal” (κακὸν εἶναι τὸ τεθνάναι) (Platón, 2014: 101 [40c]). Y la prueba de ello, colige Sócrates, es la ausencia de la voz profética.

Así pues, si morir no puede ser un mal, dado que él ha actuado con justicia, entonces aún cabe abrigar esperanzas en el acontecimiento definitivo que le espera. En tal sentido, Sócrates afirma que “el estar muerto es una de dos cosas: o bien el que ha muerto no es nada [...] y no tiene ninguna percepción de ninguna cosa (μηδὲ αἴσθησιν μηδεμίαν μηδενὸς ἔχειν), o bien se trata, como se cuenta, de una suerte de cambio de estado y migración del alma (μετοίκησις τῇ ψυχῇ) desde este lugar de aquí hacia otro sitio” (Platón, 2014: 101 [40d]). Independientemente de qué sea efectivamente la muerte –la ausencia de percepción o la migración del alma hacia otro lugar– no puede ser nunca un mal para el hombre justo, sino, al contrario, un gran bien.

En el primer caso, en el evento de que la muerte sea una total ausencia de percepción, o un paso a la nada, la muerte sería, en palabras de Sócrates, “algo así como dormir cuando el que duerme no tiene ningún sueño” (Platón, 2014: 101 [40d]). Si la muerte es esto, entonces, dice Sócrates, “sería una ganancia maravillosa (θαυμάσιον κέδος ἂν εἴη ὁ θάνατος)” (Platón, 2014: 101 [40d]). Pues si comparamos esa noche en la que dormimos y no soñamos nada con el resto de los días y noches de nuestra vida, consideraríamos esa noche como la mejor de todas. La posibilidad de que la muerte sea como una noche en la que no soñamos nada nos libraría de experimentar cualquier mal y dolor, cualquier tipo de penuria o tristeza, ya que sería una ausencia total de percepción.

Por su parte, en el segundo caso, en el supuesto de que la muerte sea, por así decir, un viaje a otro mundo, éste tampoco sería un

mal. En ese mundo *post mortem*, dice Sócrates, podríamos encontrarnos con verdaderos jueces y con personajes tales como Hesíodo y Homero. Y si de esto se trata morir, entonces, dice Sócrates, “estoy dispuesto a morir muchas veces, si esto es verdad (ἐγὼ μὲν γὰρ πολλάκις ἐθέλω τεθνάναι εἰ ταῦτ' ἔστιν ἀληθὴ)” (Platón, 2014: 102 [41a]). La idea aquí es sencilla: la muerte es una posibilidad de encuentro y reencuentro con los que ya han muerto y, por qué no decir, con los que morirán.

Así pues, el morir, en este segundo supuesto, constituye para Sócrates no sólo una esperanza sino también una verdadera felicidad. Primero, porque podrá dialogar y examinar a personajes tales como Sísifo, Odiseo y Agamenón; segundo, porque los del otro lado no juzgan por los motivos que lo hacen aquí, y, tercero, porque los del otro lado son inmortales y sin duda más felices que los de este mundo terrenal (Platón, 2014: 103-104 [40c]).

Pues bien, sea como fuere, la concepción socrática de la muerte en la *Apología* es esperanzadora y aparece en último término bajo la forma de la felicidad para el hombre justo. De ahí que Sócrates exhorte a los jueces, diciéndoles: “es preciso, señores jueces, que ustedes mantengan una actitud esperanzada (ἐὐέλπιδας) ante la muerte y consideren una sola cosa como cierta: que para un hombre honesto no hay ningún mal, ni mientras vive ni una vez que ha muerto, y que los dioses no se despreocupan de lo que le pase” (Platón, 2014: 104 [41d]). De tal manera que, ya sea de la forma del estar dormido o bien la del vivir en otro mundo *post mortem*, la muerte no es en absoluto un acontecimiento que infunda miedo o terror, sino, al contrario, esperanza e incluso alegría.

Por su parte, en otro diálogo del período temprano de Platón, *Critón*, Sócrates reafirma la idea de que al hombre justo y honesto no puede sobrevenirle mal alguno cuando éste muere, y que más vale actuar con justicia que intentar sortear la muerte cometiendo algún mal.

En tal sentido, Sócrates supone —en este diálogo— que las leyes, sus auténticas nodrizas, le dirían que no estime “ni a hijos, ni vida ni ninguna otra cosa [...] más que a la justicia (μήτε παῖδας περὶ πλείονος ποιοῦ μήτε τὸ ζῆν μήτε ἄλλο μηδὲν πρὸ τοῦ δικαίου)” (Platón, 2007: 20 [54b]). Todo esto con el fin de que en el otro mundo pueda alegar en su defensa que no ha actuado mal y que ha sido juzgado no por las leyes —siempre justas— sino por los hombres. En caso contrario, en el evento que responda mal por mal, “las leyes del Hades” (Platón, 2007: 21 [54c]) no lo recibirán favorablemente en el sitio al que llegan los muertos.

Conclusiones

En lo concerniente a la vivencia de la muerte en los tiempos actuales, descrita en la primera parte de este escrito, se ha de poner de relieve que la muerte es vista como algo negativo (Ariès, 2007: 258).¹⁴ En palabras de Ariès: se ha vuelto salvaje. En este sentido, la muerte hoy produce terror. Sócrates, en cambio, se encuentra en las antípodas de esa actitud: nunca le tuvo, en verdad, miedo.

Así pues, ¿qué podemos aprender, en los tiempos actuales, de la actitud socrática ante la muerte? Consideremos esto desde estos tres puntos de vista: el del propio moribundo, el de sus cercanos y el del personal médico.¹⁵

¹⁴ Ariès —citando a Gorer— señala que la muerte es la principal interdicción [privación de derechos] del siglo xx (2007: 258, 226), la cual tiene, dice Ariès, un carácter estructural en la civilización contemporánea (2007: 229).

¹⁵ José Ortega y Gasset en el apartado “Unas gotas de fenomenología”, del texto *La deshumanización del arte*, nos sitúa ante una escena de muerte: un hombre ilustre que agoniza y junto a él se encuentra su mujer y un médico; más atrás un periodista y un pintor. El agonizante es entendido por Ortega como aquel que se encuentra en la “realidad vivida”; por su parte, los demás se encuentran en una cada vez mayor distancia espiritual ante el hecho común que es la agonía (Ortega y Gasset, 2007: 54). Nosotros, por nuestra parte, consideramos en nuestro plan-

Respecto de los moribundos, es claro que, para aquel que ha obrado con justicia, la muerte no es un mal. Pero si alguien ha cometido una injusticia, la doctrina socrática lo interpela a corregir el mal causado y, por así decir, “arreglar sus asuntos pendientes”. De esta forma, cura un mal de su propia alma y un daño que se ha infringido a sí mismo.

Respecto de los familiares y cercanos, la doctrina socrática sostiene que el estado después de la muerte corresponde a un profundo sueño (esto es, la ausencia total de percepción) o a un encuentro con los fallecidos que nos antecedieron. Sea como fuere, la persona fallecida no ha padecido un mal por el hecho de haber muerto. Ello es particularmente relevante cuando se trata de una persona joven o de mediana edad, a la que le sobreviven, por ejemplo, sus padres. Según Borasio, de acuerdo a investigaciones psicológicas y la experiencia en la medicina paliativa infantil, no hay nada peor que la muerte de un hijo propio, independiente de su edad (2015: 84). Es, pues, un consuelo comprender que allí no ha acontecido un mal para quien fallece.

Respecto del personal médico, el enfoque socrático lleva a pensar que la muerte no ha de ser vista –única y exclusivamente– con parámetros “técnicos” asociados al funcionamiento de los órganos vitales, ni menos aun con criterios vinculados a la utilidad de la persona que agoniza. Más bien, si de lo que se trata es de aprender a morir con la mirada centrada en la justicia de los actos realizados, al personal médico –y a todos aquellos que se vinculan con el morir– le corresponde una actitud de auténtica sabiduría. Pues lo que se hace patente en las etapas terminales de la vida humana es la *finitud* de la misma.

teamiento: 1) la realidad vivida del agonizante; 2) la familia, que no tiene distancia espiritual respecto del hecho, y 3) el médico (o personal médico) que tiene un vínculo profesional con el hecho, y desde esta mirada interviene en él.

En términos más globales, cabe, finalmente, consignar que morir es un asunto humano, del cual nadie se puede escapar ni desentender. Puesto que, además, no sabemos a ciencia cierta lo que se experimenta en tal circunstancia, la actitud adecuada ante la muerte —si se han cumplido los criterios de justicia arriba esbozados— es una apertura al misterio.

Bibliografía

- Ariès, Philipp, 2007, *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, [el original francés es de 1975], Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Aristóteles, 2002, *Ética Nicomachea*, María Araujo y Julián Marías (ed., y trad.), Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- Beck, Ulrich, 1995, “Eigenes Leben, eigener Tod”, en Rainer Beck (ed.), *Der Tod: ein Lesebuch von den letzten Dingen*, Verlag C. H. Beck, München, pp. 249-254.
- Borasio, Gian Domenico, 2015, *Über das Sterben: Was wir wissen. Was wir tun können. Wie wir uns darauf einstellen*, dtv, München.
- Calvo Martínez, Tomás, 2004, “Sócrates”, en Carlos García Gual (ed.), *Historia de la Filosofía Antigua*, Trotta, Madrid, pp. 113-129.
- Diels Hermann/ Kranz, 1972, Walther *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Weidmann, Hildesheim, pp. 139-182.
- Duke E. A., et al., 1995, *Platonis opera*, t. I, Oxford University Press, Oxford, pp. 26-84.
- Gomez-Lobo, Alfonso, 1998, *La ética de Sócrates*, Andrés Bello, Santiago de Chile.
- INE [Instituto Nacional de Estadísticas (Chile)], 2016, *Tabla de vida por método de mortalidad óptima*, Santiago. Disponible en:

<http://nuevoportal.ine.cl/estadisticas/demograficas-y-vitales>
(Consultado: 15/IV/2018).

Kübler-Ross, Elisabeth, 2014, *Sobre la muerte y los moribundos*, Debolsillo, Santiago.

Ortega y Gasset, José, 2007, “Unas gotas de fenomenología”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, Madrid, pp. 54-58.

Platón, 2007, *Diálogos*, edición Bilingüe, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

Platón, 2014, *Apología de Sócrates*, Alejandro G. Vigo (trad., análisis y notas), Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Welte, Bernhard, 2006, *Heilsverständnis: Philosophische Untersuchungen einiger Voraussetzungen zum Verständnis des Christentums*, en Bernhard Welte, *Gesammelte Schriften*, Band IV/1, Herder, Freiburg-Basel-Wien, pp. 15-193.

Un análisis histórico-filosófico acerca de la medición del tiempo en las cronologías bíblicas

A historical-philosophical analysis about the measurement of time in biblical chronologies

Carlo Del Razo Canuto
Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

Resumen: Este artículo analiza los distintos desafíos a los que se enfrentaron los cronólogos bíblicos al tratar de calcular la fecha de *La Creación* durante el periodo histórico conocido como la Antigüedad Tardía hasta el siglo XVII, desafíos tales como: ¿Cuándo fue el momento exacto de La Creación? ¿O cómo podemos calcular ese tiempo? Desde un análisis histórico-filosófico se exponen las dificultades conceptuales, epistémicas, metodológicas y cognitivas a las que se enfrentaron los cronólogos en su intento por establecer una escala temporal que les permitiera fechar de manera absoluta toda la historia humana incluyendo el origen del Mundo. Las preguntas filosóficas esbozadas aquí son acerca del rol, la representación, la evaluación y las limitaciones epistémicas de las escalas de tiempo.

Palabras clave: ciencias históricas, medición científica, filosofía de la medición, escalas de tiempo, medición del tiempo.

Abstract: This article analyzes the different challenges that biblical chronologists faced when trying to calculate the date of *Creation* during the historical period known as Late Antiquity until the 17th century, challenges such as: When was the exact moment of The Creation? Or how can we calculate that time? From a historical-philosophical analy-

sis are exposed the conceptual, epistemic, methodological and cognitive difficulties faced by chronologists in their attempt to establish a time scale that would allow them to date absolutely all human history including the origin of the World. The philosophical questions sketched here are about the role, representation, evaluation and epistemic limitations of time scales.

Keywords: Historical Sciences, Scientific measurement, Philosophy of measurement, Time scales, Measurement of time.

Recibido: 28 de junio de 2018

Aceptado: 29 de octubre de 2018

Any enquiry into the past which does not reckon with the dimension of time is obviously nonsense.

PIGGOTT

Introducción

La historia temprana de las ciencias históricas nacidas entre los siglos XVII y XIX ha sido representada mediante el socavamiento de los principios de la naturaleza establecidos a partir de la interpretación literal de la Biblia, incluyendo la cronología bíblica que establece que el origen del Mundo fue en el año 4004 a. C. Stephen J. Gould (1993: 333) ha sido justo en señalar que los libros de texto no alcanzan a mostrar completamente lo que significó el establecimiento de una cronología completa para toda la historia humana. Éste es el mismo señalamiento que planteo aquí. La historiografía de la cosmología, la geología, la arqueología, así como la paleontología y la biología evolutiva, han minimizado la importancia que tuvo la tradición de cronólogos bíblicos en su afán por establecer con precisión la edad de la Creación. Si bien muchas de

estas representaciones describen con claridad cuáles fueron las condiciones y consecuencias que impulsaron el crecimiento del conocimiento histórico, y hallaron en la ruptura del cálculo bíblico uno de los componentes más importantes, el elemento historiográfico que no está presente es la explicación de los artilugios utilizados en la constitución de un nuevo sistema de creencias naturalizado sobre el origen del Mundo, incluyendo la descripción de los elementos de las cronologías bíblicas que fueron superados, así como aquellos que permanecieron sin modificación en la investigación de fenómenos del pasado.

Sorprende todavía más que muchos historiadores y filósofos de la ciencia utilicen esta aparente ruptura con las ideas *pre-científicas* para medir el progreso de la ciencia. Thomas Kuhn (1977) opinaba acertadamente que este tipo de creencias que aprende un estudiante como parte de su especialidad crea profundas raíces en las comunidades científicas. Es por ello que Kuhn advirtió en contra de basar una filosofía de la ciencia en los libros de texto ya que éstos tergiversan el proceso y la evolución histórica de la investigación y la teorización (*vid.* Kuhn, 1996). Desde Kuhn han pasado generaciones de filósofos que han señalado lo limitado de las representaciones históricas.

Philip Kitcher relaciona a este tipo de representaciones con un tipo de ceguera: “The failures of understanding, however, rest on the neglect of history. Epistemology without history proves blind in this instance, because it deprives us of any satisfying explanation for the knowledge we have” (Kitcher, 2011: 515). Kitcher utiliza el caso de las matemáticas para mostrar cómo la falta de consideración de la historia no ofrece una explicación satisfactoria del conocimiento; su naturalismo pragmático está inspirado en el reconocimiento de que las prácticas científicas tienen una larga historia, y que el estudio de ésta puede ofrecer una forma de explicar los problemas filosóficos de la ciencia.

Otro elemento que está ausente en las representaciones históricas tradicionales y en la reflexión filosófica es el tema de la *medición científica*. La medición ha sido uno de los principales recursos “por el cual la ciencia ha obtenido información del mundo empírico” (Guillaumin, 2012: 57). Guillaumin han señalado que a pesar de la importancia que tiene la medición para el desarrollo y crecimiento del conocimiento científico, existe un abandono sistemático por la gran mayoría de los estudios de la filosofía de la ciencia (*vid.* Guillaumin, 2012: 59). Para el caso de las ciencias históricas el diagnóstico es similar, y el tema de la medición del Tiempo es ilustrativo. El Tiempo es aquello en lo que los procesos o eventos históricos están incrustados. Sin embargo, y a pesar de la importancia que ha tenido la cronología en el desarrollo y crecimiento del conocimiento histórico, también es notable la ausencia de estudios histórico-filosóficos que pretendan entender los aspectos conceptuales, epistémicos, metodológicos y cognitivos relacionados con las prácticas de la medición del tiempo en estas disciplinas.

Annick Lesne (2017) ha argumentado que la representación del Tiempo es un modelado en cual se establece por medio de la integración de escalas epistémicas y escalas intrínsecas. De acuerdo con esto, las escalas epistémicas debemos entenderlas como escalas mediante las cuales se observan y describen los sistemas naturales; es decir, aquellas que parten de la apariencia observable y medible. Las escalas temporales establecidas por evidencia documental o por medio del registro fósil son ejemplos de escalas epistémicas. Por otro lado, las escalas intrínsecas son aquellas que se establecen a partir de los tiempos característicos de los sistemas naturales y son independientes de la observación y de la descripción. La tasa de enfriamiento de un cuerpo incandescente, los ciclos de los cuerpos celestes o la formación de un perfil estratigráfico son ejemplos de una escala intrínseca. Esta distinción es fundamental en este artículo ya que me va permitir diferenciar los problemas epistémicos

de los problemas sistémicos, además de trazar los límites de cada uno de ellos.

Este trabajo tiene el objetivo de mostrar que la medición del Tiempo en la tradición de las cronologías bíblicas involucró un conjunto de elementos que se fueron desarrollando, modificando y reconstituyendo con la finalidad de establecer una *escala temporal absoluta* que abarcara toda la historia humana. El carácter histórico del estudio está enfocado en mostrar cuáles fueron las ideas, las prácticas y los métodos empleados para medir y establecer dicha escala en torno a tres principales artilugios: el uso de genealogías, de documentos históricos (principalmente la Biblia), así como distintos calendarios civiles y astronómicos. Acerca del carácter filosófico, el énfasis principal está relacionado con la explicación de tres elementos utilizados para establecer una *escala epistémica* que sirviera de base para calcular la edad de la humanidad, a saber: criterios epistemológicos, reglas metodológicas y recursos cognitivos.

Hay dos razones por las cuales este estudio es importante. La primera es que trata de mostrar que el principal problema para fechar el inicio del Mundo en la cronología bíblica fue sostener que la Tierra y la Humanidad fueron producto de un mismo acto de creación. Esto quiere decir que para calcular ese momento, los cronólogos bíblicos trataron de establecer una *escala temporal absoluta* por medio del mismo tipo de evidencia: la documental. En cambio, en el siglo xvii hay una evidente ruptura metodológica al tratar de establecer una *escala temporal relativa* por medio del estudio directo de los objetos de la naturaleza o *evidencia física*. El cambio metodológico fue sustantivo para postular por primera vez que la Tierra tenía una historia geológica e independiente de la historia humana. La segunda razón es que la fecha establecida por las cronologías bíblicas fue el único cálculo aceptado por la comunidad de eruditos, anticuarios y filósofos naturales hasta la segunda mitad del siglo xix cuando se habían establecido las condiciones de

posibilidad para postular que el Mundo era más antiguo respecto al cálculo bíblico; lo cuál dio paso a la investigación del tiempo profundo en geología, la prehistoria en arqueología y la evolución de las especies en la biología y en la paleontología.

Principios físicos. El origen del mundo y la estructura del tiempo

En la concepción judeo-cristiana el cálculo para saber de la edad del Mundo estuvo ligado durante muchos siglos al estudio de la antigüedad humana. Esta concepción dio por hecho que para conocer la edad de la Tierra bastaba saber cuántos años tenía la humanidad en ella. En el primer capítulo del Génesis se afirma que Adán –*el primer hombre*– había sido formado después de cinco días de incansable creación por la mano de Dios. Se acepta que la Tierra siempre ha sido un mundo humano, lo que significa que tal como es en el presente es tal y como fue creada; se da por hecho que lo escrito dentro del Génesis es el relato histórico más antiguo que registra los primeros orígenes del Mundo (Rudwick, 2014: 12) y se acepta que lo dicho en la Biblia es literalmente verdadero, dado que no hay algún otro tipo de evidencia que indicara que el origen había sido de otra forma.

Por lo tanto, la noción del Tiempo dentro de la tradición de los cronólogos bíblicos debemos considerarla bajo algunas ideas subyacentes a ella. Pascal Richet señala que dentro de la estructura del Antiguo y Nuevo Testamento existe la idea de una historia lineal (Richet, 2007: 34) o una *flecha del tiempo* como la llamaré aquí. Stephen J. Gould utiliza esta metáfora aludiendo a la idea de que “cada momento ocupa una posición específica en una serie temporal, y todos los momentos, considerados en la secuencia adecuada, determinan una sucesión de eventos enlazados que se mueven en una dirección” (Gould, 1987: 29). Esta idea da por hecho la

existencia de un marco temporal irreversible y delimitado por un principio y un final donde existen sucesiones de acontecimientos irrepetibles y únicos (Richet, 2007: 29).

En el pensamiento judeo-cristiano esta idea implicó la creencia de que el Tiempo es quien dota de una *estructura rígida y determinada* a los eventos, lo cual permite saber cuáles son anteriores, contemporáneos o posteriores a otros. Entonces la noción de *estructura rígida* debe ser entendida como el conjunto de relaciones temporales establecidas entre eventos, donde cada uno de ellos queda ubicado dentro de una *escala temporal* sin la posibilidad de ser desplazable; no ser desplazable es una característica intrínseca de un evento. Al quedar establecido como principio físico que la estructura del tiempo es lineal, el estudio de la historia humana requirió asentarse dentro de una escala temporal fija e inmutable desde los primeros tiempos y a lo largo de la historia. A esta escala le llamo *escala temporal epistémica*, la cual se fue estableciendo mediante una larga tradición de estudios genealógicos basados inicialmente en el Génesis y posteriormente en el Nuevo Testamento. El Génesis proporcionó los primeros datos genealógicos sobre Adán y nueve de sus descendientes del linaje de Seth, incluyendo las cifras para la edad de cada patriarca hebreo cuando engendró a su primogénito hasta el Diluvio narrado por Noé (*vid.* Nothaft, 2011: 191). El Nuevo Testamento, por su lado, proporcionó una visión escatológica impuesta por la idea del Juicio Final, lo que significaría el Fin de los Tiempos (*vid.* Barr, 1984, 1999, 2005; Wilcox, 1987; Wallraff, 2007).

El problema métrico. El mundo comienza con la creación pero no se sabe cuándo

La idea central en la tradición de cronologías bíblicas es la creencia de que la Humanidad, la Tierra y el Tiempo fueron creados en el

mismo momento en que Dios culminó la Creación, y fue aceptada de manera casi incuestionable por los estudiosos de la cronología desde la antigüedad. Al aceptarla como verdadera, los cronólogos tuvieron que lidiar con dos problemas fundamentales que apuntaron directamente a un problema métrico: *¿Cuándo fue el momento exacto de la Creación?* *¿O cómo podemos calcular ese tiempo?*

En la primera epístola al lector de los *Annales veteris testamenti, a prima mundi origine deducti* (1650), el obispo James Ussher afirma la idea de una Creación que incluye la formación de los Hombres y el Mundo como parte de un mismo evento. Sin embargo, enfatiza que sus predecesores no podían establecer un cálculo confiable sobre el origen del Mundo. Para Ussher fue evidente que el desconocimiento puntual de las Sagradas Escrituras fue uno de los obstáculos principales que dificultó el cálculo para fechar el momento de la Creación. La segunda razón es que tuvieron que pasar muchos años para que el conocimiento astronómico detrás de los distintos tipos de calendarios mediante los cuales se establecieron distintas escalas de tiempo fuera más exacto: “Anyone can do this who is well versed in the knowledge of sacred and secular history, of astronomical calculations and of the old Hebrew calendar. If he should apply himself to these difficult studies, it is not impossible for him to determine not only the number of years but even the days from the creation of the world” (Ussher, 2003: 10). El estado de la cuestión tal y como Ussher lo evalúa en el siglo xvii es ilustrador, ya que permite poner en contexto el problema dentro de la tradición de cronólogos bíblicos.

Existe dos importantes desarrollos intelectuales que contribuyeron a la elaboración de una escala de tiempo absoluta como la propuesta por Ussher. Por un lado, los siglos xvi y xvii fueron testigos de una nueva metodología que empleó técnicas críticas para evaluar la fiabilidad de las fuentes documentales antiguas. En segundo lugar, se desarrolló un nuevo sistema de fechamiento

basado en observaciones astronómicas que hizo posible integrar eventos de diferentes sistemas cronológicos en un sólo sistema: el calendario Juliano. A continuación expongo cómo se fueron integrando históricamente los distintos elementos que constituyeron la tradición de cronologías bíblicas hasta la formulación del cálculo de 4004 años a. C. en las investigaciones de Ussher.

Herramientas de cálculo en las cronologías bíblicas durante la antigüedad tardía

Genealogías bíblicas

Retomando la noción de *flecha del tiempo*, la tradición de cronólogos bíblicos estableció como primer recurso metodológico el uso de las genealogías hebreas para hacer cronologías. Desde *El Génesis*, hasta los libros de *Los Hechos*, los principales acontecimientos históricos estuvieron conectados por medio de las sucesiones genealógicas de los principales patriarcas hebreos. Si nos remontamos brevemente a los primeros siglos de nuestra Era, veremos que por esa época comenzaron aparecer importantes libros de cronología bíblica basada en sucesiones genealógicas. Flavius Josephus (37–100 d. C.) en su *Jewish Antiquities* (vid. Momigliano, 1978; Wilcox, 1987; Feldman, 1998; Rajak, 2002), o bien el *Seder Olam Rabba*, escrito por el rabino Rose ben Halafta –alrededor del año de 160 d.C.– (Véase Grafton y Williams: 2006; Richet: 2007; Wentraun: 2011; Rudwick: 2014), sentaron las primeras bases para la elaboración de las cronologías bíblicas por medio de la recopilación de datos que describían la fundación de ciudades, festivales, rituales, leyes, costumbres, etc.

Una de las estrategias metodológicas más importantes en estos trabajos pioneros fue el establecimiento de genealogías que permi-

tieran conocer cuántos años habían vivido algunos de los personajes más importantes del Antiguo Testamento. Bajo la idea de '*quién engendró a quién y cuándo*', estos autores trataron de establecer una escala temporal que permitiera medir de manera absoluta cuántos años habían pasado desde que Dios creó a Adán. En el caso de Josephus, el procedimiento para establecer dicha escala dependía en gran medida en el establecimiento de líneas genealógicas de parentesco y de las edades de los patriarcas registradas en la Biblia. Estos últimos datos eran computados por medio de una operación aritmética simple como la suma, y luego eran comparados con algunas fechas disponibles registradas en otros documentos históricos hebreos o griegos. Para Josephus las Escrituras ofrecían una continuidad única que comenzaba con Adán y procedía por generaciones a través de los principales patriarcas y reyes de Israel, cuyos regencias podían sincronizarse con los eventos de la historia clásica griega (Wilcox, 1987: 104). Sin embargo, Josephus le otorga una mayor antigüedad y mayor legitimidad a las Escrituras sobre los documentos clásicos griegos en cuanto al origen del Mundo, menciona que: "the Jews have been here all the time and, unlike the Greeks, who have a lot of different and contradictory books, the Jews have one precise and unified history, one single narrative that goes back to the creation of the world about five thousand years before" (Josephus *apud*. Barr, 1999: 380).

Distintos autores trabajaron a lo largo de los primeros siglos bajo esta regla intentando perfeccionar las primeras cronologías documentales basadas en la lectura de la Biblia. Julius Africanus (160-232 d. C.), realizó cronologías documentales desde una perspectiva escatológica. Esta perspectiva se basó en el supuesto de que los hechos proféticos escritos en el Antiguo Testamento habían sido confirmados históricamente. Grafton y Williams (2006: 151) mencionan que la tarea principal de la cronología histórica de Africanus fue dilucidar el futuro por adelantado; para lograr

dicho objetivo, tenía que recrear un pasado bajo la creencia de que éste debería tener una duración fija y ordenada, similar a lo que he llamado aquí la metáfora de la flecha del tiempo. Por tal motivo, para Africanus fue normal pensar que el resto de los hechos descritos en los libros sagrados le permitirían predecir también el Fin de los Tiempos. Martin Wallraff ha señalado que la idea principal de Africanus era insertar la historia humana en un sistema cronológico aritméticamente coherente que abarcara todas las ramas de la historia, incluidas las tradiciones semíticas y helenísticas. Este sistema estaba apoyado en la convicción cristiana de que la duración de toda la historia humana ascendía a 6000 años, de acuerdo con la idea de los seis días de la Creación, por lo cual cada día equivalía a 1000 años (*vid.* Wallraff, 2007: XXIX-XXX).

En su *Chronographiae* (221 d. C.), Africanus utilizó como regla metodológica la comparación de las fechas importantes dentro de la Biblia con las fechas registradas en otros documentos históricos judíos, cristianos y paganos, principalmente fechas establecidas por calendarios astronómicos y civiles. Este tipo de procedimiento se basó en búsqueda sistemática de 1) los principales personajes descritos en el Antiguo Testamento en otros documentos históricos con el objeto de estudiar su parentesco y finalmente reconstruir su genealogía; o bien, 2) la búsqueda sistemática de eventos laicos importantes con el fin de correlacionarlos con los bíblicos. En el primer caso, la existencia de relaciones genealógicas no sólo eran capaces de mostrar quién era el antecesor común, sino también el grado de cercanía temporal que existía entre cada uno de ellos.

En el segundo caso, el procedimiento metodológico basado en la comparación de fuentes documentales le permitió a Africanus correlacionar los eventos importantes narrados en la Biblia con otros tipos de eventos registrados dentro de los calendarios egipcio, persa, griego, caldeo y romano. Por ejemplo, Africanus analizó las fechas de aquellos eventos separados espacialmente cuyas

temporalidades se cruzaban, y menciona: “I will take one Hebrew event that is simultaneous with an event recorded by Greeks and by sticking to it, while both adding and subtracting, and indicating which Greek or Persian or anyone else synchronized with that Hebrew event, I may perhaps achieve my goal.” (Africanus *apud*. Grafton/Williams, 2006: 141-142). La finalidad de este procedimiento fue ordenar temporalmente un mayor número de eventos históricos registrados en distintos tipos de documentos.

Sincronismo

El término de *sincronismo* fue una palabra técnica utilizada en los estudios clásicos griegos sobre cronología documental y sirvió para referirse a la datación o fechamiento de cualquier evento registrado en múltiples sistemas de cómputo cronológico. En la *Chronographiae* de Africanus, la *sincronicidad* es una idea metodológica que le permitió establecer valores cruzados temporalmente entre la cronología bíblica y la cronología griega. Por medio de este procedimiento estableció que se puede fechar de manera absoluta uno o más eventos registrados en dos o más líneas cronológicas. Esto se debe a que la sincronización permite calibrar fechas entre distintas líneas cronológicas mediante una misma unidad de medida. Al igual que Josephus, Africanus desestima los documentos griegos tempranos por parecerle confusos en cuanto al registro de las fechas y solamente acepta como apropiados aquellos que tienen registros bajo una unidad de medida satisfactoria: “The Greek accounts of history are by no means accurate before the beginning of the Olympiads, but thoroughly confused and in total disagreement with one another. But there are many accurate accounts of events after this point, since the Greeks made their records of them every four years, rather than at longer intervals” (Africanus *apud*. Grafton/Williams, 2006: 142). Africanus menciona que en el An-

tiguo Testamento los judíos comenzaron a ser enviados a Palestina en el primer año del reinado de Ciro, rey de Persia. Diodoro y otros historiadores fecharon el primer año de reinado de Ciro para la Olimpiada número 55, la cual está registrada para el año 560/59 a. C, por lo cual, el reinado de Ciro y el fin del cautiverio hebreo coinciden (*vid.* Africanus Libro III, F34; Grafton/Williams, 2006: 149; Wallraff, 2007: 163-169). Wallraff menciona que gracias a Africanus, el sincronismo se convirtió en un medio para mediar entre dos sistemas cronológicos e históricos diferentes (Wallraff, 2007: p. XXII).

Al hablar de la historia temprana Africanus fue muy cauteloso, sin embargo, sostiene que las obras adjudicadas al profeta Moisés son las de mayor antigüedad comparada con cualquier otra obra escrita por algún pagano en cuanto al registro de los primeros tiempos. Cuando se trataba de los orígenes de la humanidad, todos los historiadores helénicos aceptaban como el comienzo del Tiempo la Olimpiada 1. Para Africanus, la incertidumbre de los historiadores griegos sobre la historia profunda (calculada en 4727 años) sólo podía ser reconstruida sobre la base segura de la cronología judía.

For the Jews, deriving their origin from them as descendants of Abraham, having been taught a modest mind, and one such as becomes men, together with the truth by the spirit of Moses, have handed down to us, by their extant Hebrew histories, the number of 5500 years as the period up to the advent of the Word of salvation, that was announced to the world in the time of the sway of the Cæsars (Africanus *apud.* Georgius Syncellus, Chron: 81, al. 65).

Africanus termina de escribir la *Chronographiae* en el año 221 d. C., en la cual abarca un periodo de 5723 años. La datación de Cristo, por ejemplo, la establece en el año 5531 AM, 192 años antes de la Olimpiada número 250.

Sincronización de cronologías por medio de sistemas tabulares

Mediante la sincronización se va establecer una idea de solidez documental. Esta idea se va ir desarrollando durante los siguientes siglos con la búsqueda de un mayor número de fuentes documentales que permitieran establecer valores cruzados mucho más fiables. Tal es el caso del *Chronicon* (325 d. C) escrito por Eusebio de Cesarea (265-340). Eusebio fue el principal erudito de la antigüedad encargado de sentar las bases para determinar la fecha exacta de la Creación por medio de la sincronización de varias líneas cronológicas. En su *Chronicon* establece las mismas reglas metodológicas que Africanus, sin embargo, existen algunas diferencias importantes. En el trabajo de Africanus, la principal dificultad que enfrenta la sincronización es que para calibrar con mayor precisión las fechas de eventos históricos se necesita más de una fuente documental. En cambio, Eusebio concibió la idea de que era posible elaborar una cronología histórica a través de los registros de acontecimientos narrados en textos no bíblicos —i.e., historias de Asiria, Egipto y Roma—, aunque la principal escala temporal siguiera siendo fundamentada en el calculo bíblico. Eusebio menciona que:

[...] the history of the Hebrew patriarchs as revealed in the Bible. And thus we might establish how long before the life-giving revelation [of Christ] Moses and the Hebrew prophets who succeeded him lived and what they, filled with the divine spirit, said before [the time of Christ]. In this fashion it might be possible to recognize easily when the braves of each nation appeared [compared with] when the celebrated Hebrew prophets lived and, one by one, who all their leaders were (Cesarea, 2008).

La contribución de Eusebio se vio reflejada en una gran cantidad de tablas cronológicas por medio de las cuales pudo estable-

cer un ajuste temporal entre distintas líneas paralelas de datos: “I will convert all the material collected about all these folk into chronological tables. Including, from the beginning, who from each nation ruled as king and for how long, I will put these [facts] into separate [chronological tables] together with the number of years involved. In this way, if we need to know who ruled and for how long [that information] will be easily and quickly accessible” (Cesarea, 2008).

Las tablas fueron elaboradas mediante columnas verticales en las cuales se enlistaban datos como los nombres de los reyes y sus dinastías, algunos eventos importantes y sus fechas calculadas por medio de calendarios astronómicos y civiles. El número de columnas dependía del número de países que había en determinado momento. La columna izquierda contiene la continuidad y sucesión de los imperios asirio, persa y romano (*vid.* también Wilcox, 1987: 105-106). En estas columnas se iban incorporando fechas ordenadas, primero lo más antiguo después lo más reciente. Este ingenioso recurso de sincronización le permitió a Eusebio trazar líneas horizontales entre columnas que tuvieran un evento fechado el mismo año; la simultaneidad de dos o más sucesos le permitía establecer valores mucho más precisos para así ajustar el resto de las tablas. Este método para fechar los acontecimientos del pasado prevaleció durante muchos siglos en la tradición de cronólogos bíblicos, pues el formato tabular como fue concebido obligaba a cualquier historiador que deseara escribir historia antigua a ser preciso con cualquier dato que se integrara a las tablas ya que de ello dependían las subsecuentes sincronizaciones y el evitar errores. Wilcox menciona que el intento de sincronizar la secuencia espiritual de la historia hebrea con la secuencia política de la historia helenística requirió siglos en aclararse, sin embargo, el uso práctico de las tablas fue fecundo durante la Edad Media hasta que en los

siglos XVI y XVII se establecieron los cimientos de la historia secular que abolió tal distinción (Wilcox, 1987: 107).

Respecto al cálculo de la historia profunda el sistema tabular había mostrado el mismo problema epistemológico que el sistema de Africanus: en una cronología documental, el cómputo de años de la historia temprana no siempre se puede determinar con precisión ya que muchas de las fuentes no registran los primeros años relacionados con el nacimiento de los reinos. La respuesta a este problema es que para Eusebio no existe una forma, que no sea mediante la autoridad de Dios, para conocer realmente la edad de la Tierra. Esta idea es sumamente importante ya que la precisión final que se requiere para calcular la edad de la Creación sólo puede estar en manos de Dios; en otras palabras, Dios no solamente es el creador del Tiempo, sino que también es el único que tiene el intelecto para calcularlo: “for it is not possible to know unerringly the chronology of the entire world, not from the Greeks, not from the barbarians, not from other [peoples], not even the from the Hebrews (Cesarea, 2008).

En busca de una escala de tiempo absoluto.

Cronologías bíblicas en los siglos XVI y XVII

La cronología bíblica cultivada por Josephus, Africanus y Eusebio se convirtió en una disciplina durante los siglos XVI y XVII (*vid.* Schneer, 1954; Grafton, 1983; Nothaft, 2011; Buchwald/Feingold, 2013). Grafton menciona que gran parte del trabajo de los cronólogos de la antigüedad sirvió principalmente como una herramienta para instruir a los conversos en el trabajo histórico, así como una herramienta para refutar las insinuaciones de los paganos sobre lo novedoso del Judaísmo. A pesar de ello, la cronología bíblica en la Antigüedad Tardía no fue una disciplina en sí misma ya que no fue practicada por un cuerpo bien definido de eruditos

y tampoco contaba con un vocabulario técnico bien desarrollado, ni con objetivos claros o una metodología digna de ser alabada. Lo más importante es que no había ninguna noción clara de lo que constituía el método adecuado en el análisis de las fuentes antiguas (*vid.* Grafton, 1983: 3). Grafton menciona que: “Between 1450 and 1600 this situation changed. The revival of classical education made the correction and interpretation of literary texts a more urgent task than it had been for a millennium. Humanists began to argue that the art of correcting and explicating texts must become a university discipline” (Grafton, 1983: 3).

El redescubrimiento de fuentes documentales implicó la revisión de puntos técnicos dentro de las cronologías de la historia occidental cristiana, pues ésta comenzaba a ser de interés para un amplio público de estudiosos (*vid.* Buchwald/Feingold: 2013). El descubrimiento del Nuevo Mundo y el contacto renovado con el Oriente presentaron problemas intelectuales sin precedentes; tenían que conciliar los cálculos de la historia con nuevos hechos que no podían acomodar en el marco temporal de los 6000 años. En las cronologías de Eusebio era relativamente fácil de integrar los eventos conocidos por la tradición judeo-cristiana, pero el sistema no podía integrar las cronologías de aquellas culturas ampliamente separadas en el tiempo. Fue necesario el desarrollo de una cronología absoluta que no se limitase a los calendarios y las épocas tradicionales, sino una cronología que debía extenderse a todas las culturas humanas posibles (*vid.* Grafton, 1975; Wilcox, 1987). No debemos perder de vista que los nuevos cronólogos heredan el mismo problema que no fue resuelto por los fundadores de las cronologías bíblicas: establecer con precisión las fechas de eventos históricamente importantes, incluyendo el momento de la Creación.

De acuerdo con James Barr, hasta el siglo XVII, la Biblia seguía siendo el libro que proporcionaba una secuencia cronológica bastante clara de la Creación y de toda la historia posterior, pero

habían tres principales problemas métricos: el primero de ellos es que dentro de la misma Biblia había dos o más referencias cronológicas de un mismo evento con fechas diferentes; el segundo es que para el Siglo xvii ya existían tres tradiciones textuales de la Biblia que diferían por periodos de tiempo bastante largos, especialmente desde Adán hasta Noé, y desde Noé hasta Abraham (Barr menciona que el período que va desde la Creación hasta el Diluvio, el texto hebreo tradicional dio un período de 1,656 años; pero el texto griego, la Septuaginta, dio para el mismo período una cifra de 2,242 años. En el Siglo xvii el texto hebreo de los samaritanos –que se suponía el más antiguo de todos– tenía fechas en dirección opuesta teniendo una cifra más baja de 1307 años para el mismo período); el tercer problema métrico, se debió a que, en cierto sentido, no puede haber una cronología bíblica sin salir de la Biblia. Barr menciona que la cronología hebrea al final se desvanece: funciona bastante bien desde La Creación hasta el final de los reinos hebreos, pero después de eso tiene sólo vagos consejos; por ejemplo, sobre el imperio persa, aunque menciona varios de sus emperadores, nadie puede asegurar sólo por la Biblia cuántos reyes persas hubo o cuánto tiempo existió el imperio (*vid.* Barr, 1999: 382). Estos fueron los principales problemas que trataron de resolver los cronólogos bíblicos modernos.

Análisis y crítica de fuentes

Con la aparición de nuevas culturas de oriente, y las que ya se conocían del Nuevo Mundo y Asia, fue necesario desarrollar un nuevo sistema cronológico documental que abarcara todas las cronologías de imperios y pueblos conocidos. Muchos historiadores comenzaron a tener problemas con la integración del tiempo sagrado y secular en una misma escala temporal, algunos otros comenzaron a preguntarse sobre la veracidad de las fuentes y de los

medios tradicionales de validación epistémica. El problema de que ninguna fuente era consciente de todos los acontecimientos del pasado planteo nuevos desafíos en materia de validación. Incluso surgió la duda acerca de la originalidad de aquellos documentos que habían integrado las cronologías antiguas. ¿Qué fuentes eran confiables y cuáles no? Wilcox menciona que:

The issues of comprehensiveness and validation were closely connected. As writers in the late sixteenth century felt more acutely the problems of integrating a complex variety of events drawn from independent sources and as they worked more actively to create a history that was truly universal in scope, they saw clearly the need for a new method of validation. They had to establish a system for deciding in principle which sources were accurate and which were not. Only thus could they create a history that would include all possible events, those now part of the historical record and others that might come to light in the future in sources not yet discovered (Wilcox, 1987: 190).

Hacia finales del siglo xvi y principios del xvii, Joseph-Juste Scaliger (1540-1609), recuperando el trabajo de Eusebio, consideró que una cronología debería hacer uso de todas las fuentes disponibles, especialmente de los documentos seculares, con el fin de esclarecer algunos episodios del Antiguo Testamento que permanecían oscuros. Scaliger fue considerado como uno de los eruditos más importantes en Europa en esta época, pues a él se deben dos de los tratados sobre cronología bíblica más populares por aquella época: *De emendatione Temporum*, de 1583, y el *Thesaurus Temporum*, de 1606. En ambos trabajos buscó formalizar los estudios cronológicos y establecerlos como una ciencia. Las razones fueron varias, una de ellas se debe al clima intelectual en Europa durante los siglos xvi y xvii. Este período marca el comienzo de la edad moderna, lo que trae la voluntad de cuestionar la autoridad bíbli-

ca. Grafton menciona que cronólogos antes de Scaliger vieron el campo de la cronología desde una perspectiva religiosa (*vid.* Grafton, 1983). Sin embargo, los nuevos cronólogos no se restringieron exclusivamente a los límites marcados por la perspectiva de los estudios tradicionales, sino que estos estaban dispuestos a enfocarse en nuevas investigaciones: “All of them were writing chronology not in order to recover an unknown past but in order to prove points in polemics that lay outside the field of chronology –for the most part, points in theology or in the comparative history of religion” (Grafton, 1975: 170).

Durante su juventud, Scaliger se dedicó a la crítica textual de autores latinos por medio del redescubrimiento de documentos antiguos que habían aparecido. El trabajo filológico de estos textos había corregido algunos pasajes que anteriormente parecían traducciones inconsecuentes y arbitrarias. Scaliger criticó severamente las prácticas filológicas superficiales que presentaban la traducción de textos sin un análisis basado en las pruebas presentadas por los mismos manuscritos (*vid.* Blake, 1940; Wilcox, 1987; De Jonge, 1996). El redescubrimiento de la crónica de Eusebio, cuyo original griego había desaparecido por completo excepto por algunas citas en autores bizantinos, fue consecuencia del estudio de textos latinos basados en la crítica de fuentes documentales. Tras años de estudio, en 1601 llegó al autor del siglo ix, George Syncellus, cuya crónica resultó tener más fragmentos de Eusebio de los que se conocían en ese momento (*vid.* Grafton, 1975: 170).

El trabajo de Scaliger consistió en cotejar nuevamente los eventos más importantes que se habían registrado desde la Creación hasta la Edad Media, por un lado, a través de la comparación de fuentes documentales usadas por Eusebio y, por otro lado, por medio de tablas astronómicas de cincuenta calendarios astronómicos diferentes que equiparó con los principios astronómicos descubiertos recientemente por Copérnico y Tycho Brahe (Blake, 1940: 88).

Con una rigurosa crítica de las fuentes identificó y corrigió los errores de cálculo que habían cometido sus predecesores, lo que le permitió ajustar los conteos dentro de las historias de diversas culturas. Scaliger menciona que:

Thus far we have not only described the years and the civil dates of all nations insofar as we have been able to rescue them from the perpetual silence of oblivion, but also have prepared the way for the ready comparison and coordination of these systems with the Julian and civil calendar of our day. There remains the task of bringing home, so to speak, by means of some methodical guide, a chronology which wanders far over all the earth, and strays like some errant stranger back to the beginnings of earliest antiquity... (Scaliger *apud*. Blake, 1940: 88).

Characterem e indictio

Hay dos elementos básicos en el método de Scaliger que fueron de gran relevancia para el desarrollo de un sistema de fechamiento absoluto mediante las cronologías bíblicas (*vid.* Grafton, 1975: 162; Wilcox, 1987: 197). El primero de ellos, como ya se mencionó, es la implementación de un nuevo estándar de precisión por medio de la crítica de fuentes; el segundo, un método para tratar cada fecha como un punto real y único de la escala temporal. Scaliger estableció con la mayor precisión posible los años reales y las respectivas divisiones de la escala de los calendarios anteriores; analizó y clasificó cuidadosamente los datos de sus predecesores e insistió que parte del problema radicaba en el desconocimiento de las fechas encontradas en las fuentes existentes (*vid.* Wilcox, 1987: 197). Estos elementos le permitieron el agrupamiento y sincronización de los antiguos estudios cronológicos, principalmente los de Eusebio, sobre la base del calendario Juliano como veremos en seguida.

Para diseñar un sistema de cronología absoluta (*chronicon absolutissimum*) que fuera completo y autónomo, Scaliger separó a la cronología de sus funciones morales y religiosas, y la convirtió en una disciplina puramente numérica. El número producido en su sistema indicaba sólo en qué momento ocurrió un evento o serie de eventos específicos y no cuál era su significado moral (Wilcox, 1987: 197). Para ello desarrolló un método para identificar cada fecha como un punto separado y distinguible de cualquier otra fecha en el calendario Juliano. Scaliger había señalado que sus antecesores no habían logrado crear una cronología universal porque no aplicaron un *characterem* o *notación real* del año registrado en los distintos sistemas cronológicos. “I find two reasons why they did not succeed in finding out the truth. First, because they did not know the civil chronologies of the ancients, the forms, states, and kinds of years and months. Second, because they did not apply a ‘character’ [*characterem*] and notation to the year which they had conceived of” (Grafton, 1975: 162). Wilcox menciona que, debido a la falta de este *characterem* en los registros documentales los cronólogos, no podían incorporar la información en un sistema de fechamiento que intrínsecamente comprendía todos los eventos de la historia humana (*vid.* Wilcox, 1987: 198).

Al seguir el trabajo de Dionysius Exiguus (470-544 d. C.), Scaliger ofreció un medio para crear ese *characterem* dentro de las cronologías. Dionysius buscó un medio para identificar la fecha real de la Pascua. Descubrió que si podía calcular la fase lunar en el día de la semana de la Pascua podría identificar el año exacto en un ciclo de 532 años (*vid.* Wilcox, 1987: 198). Este ciclo de 532 años fue calculado mediante la multiplicación de un ciclo solar de 28 años (el cual es usado para computar en qué día de la semana caería un día determinado del año) por un ciclo lunar de 19 años (ideado para regular un calendario lunar-solar y para predecir aproximadamente cuándo caerían las lunas nuevas durante un año

civil basado en el Sol); el ciclo fue suficiente para el calendario de la Pascua, pero no para que Scaliger estableciera un sistema cronológico universal y absoluto (*vid.* Grafton, 1975: 162). Scaliger tomó el ciclo de 532 años de Dionysius, pero además incluyó el ciclo basado en la *indictio*: “Inasmuch as we need to designate each epoch with a character [*characterem*], the order of times [*ratio temporum*] will require not only the lunar and solar cycles but also the indictions [*indictio*]” (Scaliger *apud.* Wilcox, 1987: 198). La *indictio* fue un ciclo de quince años establecido por el emperador romano Diocles durante el siglo III en el cual se debía realizar un censo fiscal. Además de esto, Wilcox menciona que: “A historian trying to use the indiction [*indictio*] as a means of dating a charter would need additional information, such as the name of the reigning monarch, or a reference that would permit location in the solar cycle, such as the day of the week” (Wilcox, 1987: 199). Fue así que Scaliger creó un ciclo lo suficientemente largo que fuera compatible con el calendario Juliano al multiplicar el ciclo establecido por Dionysius por el ciclo de la *indictio*; es decir, 532 (19 x 28) x 15, dando una escala de 7980 años.

El establecimiento del calendario Juliano en la cronología de Scaliger sirvió para fechar eventos cuyo *characterem* fuera conocido. Por ejemplo, si se conociera en qué día del año ocurrió un eclipse, uno podría asignar ese *characterem* en el ciclo de 19 años y luego asignarlo a un año del calendario Juliano. El segundo uso del calendario es que cualquier historiador podría convertir fechas extraídas de las fuentes documentales de diferentes pueblos en años del período Juliano y así obtener cronologías relativas y absolutas para los eventos en cuestión (Grafton, 1975: 163). La escala establecida por Scaliger era completa respecto al principio físico en el cual se basaba la Creación, y prácticamente podía usarse para calcular con precisión las relaciones cronológicas entre cualquier cultura y localizar cualquier serie de eventos de manera absoluta.

Una vez establecida la escala temporal absoluta de 7980 años por medio de un ciclo político y dos astronómicos, Scaliger solamente tenía que encontrar *una fecha (o punto) real* que sirviera como *characterem*, y por medio del cuál pudiera sincronizar las distintas cronologías documentales. Ese punto real fue el nacimiento de Cristo. Para establecer el año preciso, Scaliger tomó como fuente documental a Dionysius Exiguus quién había establecido el nacimiento de Cristo en el primer año del ciclo lunar, el noveno del ciclo solar y el tercero de la indicación. Por lo tanto, la operación aritmética fue establecida de la siguiente manera:

Scaliger began by establishing in what year in the 532-year Dionysian cycle Christ had been born ...The year which is the first year of the lunar cycle and the ninth of the solar cycle is 457. (Arithmetically, 457 is the smallest number which is divisible by 19 if 1 is subtracted and also by 28 if 9 is subtracted) ...Now Scaliger had to factor in the year of the indiction. The year 457 is the seventh year of the indiction (457 divided by 15 leaves a remainder of 7. The quotient is irrelevant since the indictions are not numbered consecutively) To bring the remainder around to 3, the year of the indiction in which Dionysius put the birth of Christ, Scaliger would have to add 11, so he needed to find a number which, multiplied by 532 and divided by 15, would leave 11 as a remainder. The answer is 8; 8 times 532 equals 4,256, plus 457 from the original cycle equals 4,713, which is the year of Christ's birth in the Julian period (Wilcox, 1987: 199).

Límites del calendario Juliano de Scaliger

En *De emendatione temporum*, Scaliger fechó eventos importantes, desde la Creación hasta Constantino utilizando la datación documental y asignando una fecha en el calendario Juliano. En los últimos libros reunió tablas cronológicas para integrar todos los calendarios y épocas conocidas, algunas de estas tablas sólo conte-

nían colecciones de números sin eventos. En 1606 publicó *Thesaurus temporum*, donde buscó reconstruir la crónica de Eusebio. Uno de los problemas que tuvo que enfrentar fue la integración de una cronología dinástica egipcia escrita por Manetho en el siglo III a. C. que precedió por 1, 336 años a la Creación y sobrepasó los límites de su calendario Juliano. Scaliger tuvo que resolver esta dificultad añadiendo un segundo ciclo de 7980 años al periodo original, el cual llamó periodo Juliano proléptico (*vid.* Wilcox, 1987: 201). La dificultad real, dice Wilcox, es la idea de que existen eventos anteriores a la Creación. Dos soluciones potenciales se probaron, la primera de ellas fue reorganizando los eventos de tal forma que pudiera producir una fecha más temprana para la Creación, o bien asumiendo que algunas de las dinastías de la lista de Manetho eran simultáneas a los primeros eventos bíblicos.

Para Scaliger, el ciclo de 7980 años proporcionó números que se podían sincronizar con varios calendarios porque tenían una relación real con los eventos. Para explicar el ciclo proléptico menciona que “Varro established three different times: hidden, mythic, and historical. We tend to equate the first two, even though they differ. For many times are shown to be hidden, which are not mythic; and many mythic events happened in historical time” (Scaliger *apud.* Wilcox, 1987: 201-202). Como expresa Donald Wilcox, el periodo Juliano continuó con la tendencia de integrar cronologías completas que comenzaron en la época helénica hasta el presente, la cronología de Scaliger tenía la capacidad de incluir toda la historia y de fechar los eventos de forma absoluta. Los eventos que cayeran fuera del periodo de 7980 simplemente se expresaban dentro de otro sistema de fechamiento.

Algo que resaltan Wilcox y Grafton es el hecho de que el sistema de Scaliger es artificial en el sentido de que la escala de 7980 años es independiente de los eventos que puedan ser introducidos en ella. Sin embargo, algo que no mencionan es que Scaliger, por

primera vez en la historia de los estudios cronológicos, trata de separar las características intrínsecas al sistema de fechamiento absoluto como algo ontológicamente independiente de las características de la escala epistémica. Es decir, al buscar una fecha real que funcione como punto fijo para la sincronización de documentos históricos, Scaliger distingue la apariencia observable y mensurable de los intervalos de tiempo dentro de los sistemas cronológicos de los intervalos naturales de los eventos y procesos propiamente dichos. Por supuesto, al separar la historia de la cronología, los intervalos de tiempo naturales son los ciclos astronómicos y menciona que estos “intervals of time are like the intervals of space; just as spatial measurement can be combined, so can temporal measurement” (Scaliger *apud.* Wilcox, 1987: 200). La noción de fecha real está vinculada por primera vez a la noción de espacio-tiempo.

De lo anterior quiero destacar que la medición del tiempo en las cronologías antes de Scaliger arrojó resultados muy diferentes porque los valores cruzados utilizados en las sincronizaciones no eran puntos fijos reales, eran fechas convergentes registradas en distintos sistemas cronológicos. Más allá de que el nacimiento de Cristo haya sido una decisión ideológica dado que pudo escoger cualquier otro punto, el procedimiento para encontrar el punto fijo real establece de manera indirecta un valor calculado como un valor real. Guillaumin menciona que el establecimiento de un valor obtenido por medio de una medición científica depende en gran parte de que el procedimiento mediante el cual se llegó a dicho valor justifique claramente no sólo por qué ese valor es verdadero, sino sobre todo que justifique satisfactoriamente por qué los anteriores valores son falsos. Eso fue lo que sucedió. En la cronología de Scaliger las fechas que tradicionalmente habían servido como valores cruzados fueron corregidas mediante el uso del *characterem*. Por ejemplo, la victoria de Alejandro Magno sobre el Imperio Persa quedó fijada en la nueva cronología en el año 331

a. C. Scaliger mostró que el rey de Babilonia Nabonasar no era la misma persona que el Salmansar bíblico y, al hacerlo, cambió la cronología bíblica (Grafton, 1991: 129).

4004 años a. C. en la cronología de Ussher

El obispo Ussher tiene cierta fama entre los estudiosos de la historia temprana de la geología, arqueología y la biología evolutiva debido a que en el siglo XVII calculó el momento exacto cuando Dios creó la Tierra. La controversia sobre el origen bíblico del mundo y la teoría de la evolución ha convertido a Ussher en un símbolo de religiosidad estrecha y oposición al progreso científico; sin embargo su trabajo refleja las tendencias científicas de su época (*vid.* Wilcox, 1987: 187). La importancia de Ussher, en palabras de Gould, es que representaba la más fina erudición de su tiempo. Formaba parte de una sólida tradición de investigadores, una gran comunidad de intelectuales que perseguían un fin común con una metodología aceptada (*vid.* Gould, 1987). Martin J. Rudwick (2014) menciona que su cronología fue una de las mejores prácticas académicas de su tiempo encargadas de construir una línea de tiempo detallada y precisa de la historia mundial.

Ussher estableció como fecha de la Creación el domingo 23 de octubre del año 4004 a.C. El cálculo se basó en principio en una tradición filológica que se remonta a la Edad Media y que establecía un intervalo de 4000 años entre La Creación y la venida de Cristo. Otra referencia para Ussher fue el cálculo de Dionysus Exiguus quién había establecido que Jesús nació 753 años después de la fundación de Roma. En la cronología de Scaliger se sabía que Herodes había muerto en el año 4 a. C., y como en el libro de Mateo registra que Herodes estaba vivo cuando Jesús nació, Ussher estableció la fecha de la Creación en 4004 a. C. Además de esto, usó por primera vez en la cronología el cálculo basado en la

construcción del Templo de Salomón. Según el libro de Reyes I, la construcción del templo comenzó en el año 480 después del éxodo del pueblo de Israel de Egipto, y terminó de construirse en el cuarto año del reinado de Salomón. Según los cálculos de Ussher, el templo comenzó en el año 2993 A. M. (*anno mundi*, es decir, en el año 2993 desde la creación del mundo) y terminó de ser en el 3000 A. M., por lo cuál hay un intervalo de 1000 años más hasta la venida de Cristo.

Ussher trabajó casi en su totalidad a partir de fechas exactas (*characterem*), y en lo que concierne al material bíblico, igual que sus predecesores, sabía que la Biblia contenía fechas equívocas lo cual obligó a Ussher a tomar el trabajo de Scaliger:

Historically, various countries have used different methods of calculating time and years. It is necessary that some common and known standard be used to which these may be reconciled. The Julian years and months are most suitable to the common collation of times. These start on midnight, January 1, AD. Using three cycles, every year is uniquely identified. These cycles are:

- a) the Roman indiction [*indictio*] 1 of fifteen years,
- b) the cycle of the moon, 2 or golden number of nineteen years
- c) the solar cycle 3 (the index of Sunday or Pascal days) of twenty-eight years (Ussher, 2003: 10).

Un problema fundamental en el cálculo bíblico fue que no había ningún evento en las cronologías del Nuevo Testamento que indicara la distancia temporal respecto a las cronologías del Antiguo. El gran mérito de Ussher fue el uso de documentos no bíblicos para establecer un punto fijo que sirvió para la unión y sincronización ambas cronologías; la fecha que podía “remendar” ambas cronologías fue la muerte de Nabucodonosor y su sucesión al trono de su hijo Amel-marduk. De acuerdo con la tradición bíblica caldea,

la misma sobre la que trabajo Josephus, la muerte de Nabucodonosor tuvo lugar en el año 563 a.C., año que coincide con exilio de Joaquín narrado en el libro de Reyes. Este sincronismo ofrecía un punto de referencia por medio del cual fue posible enlazar ambas partes de las cronologías, específicamente con los tiempos de Salomón.

I have noted the continual passing of these years as recorded in the Bible. Hence the end of Nebuchadnezzar's reign and the beginning of his son Evilmerodach's reign was in the 3442 and year of the world (3442 AM). By collation of Chaldean history and the astronomical cannon it was in the 185th year of Nabonassar. This was 562 BC or 4152 JP (Julian Period). From this I deduced that the creation of the world happened in the beginning of the autumn of 710 JP or 4004 BC. Using astronomical tables, I determined the first Sunday after the autumnal equinox for the year 710 JP or 4004 BC was October 23 of that year (Ussher, 2003: 11).

Este procedimiento permitió a Ussher establecer fechas calendáricas como la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (el lunes 10 de noviembre de 4004 a. C.) o la fecha del Diluvio Universal (el miércoles 5 de mayo del 2348 a. C.). Siguiendo la cartas astronómicas más precisas de su tiempo, las Tablas Rudolfinas de Johannes Kepler, fue como Ussher identificó la Edad de la Creación.

Análisis

En los puntos anteriores expuse cuáles fueron las dificultades conceptuales, epistémicas, metodológicas y cognitivas a las que se enfrentaron los cronólogos en su intento por establecer una escala temporal que les permitiera fechar de manera absoluta toda la historia humana incluyendo el origen del Mundo. Para una com-

prensión filosófica más completa, en este apartado discuto algunas cuestiones adicionales.

En términos de Chang y de Guillaumin cada nuevo desarrollo de los estándares de precisión en el acto de medir es imperativo para el progreso del conocimiento métrico. Chang menciona que “Progress can mean any number of things, but when it comes to the improvement of standards there are a few obvious aspects we desire: the consistency of judgments reached by means of the standard under consideration, the precision and confidence with which the judgments can be made, and the scope of the phenomena to which the standard can be applied. [...] Progress comes to mean a spiral of self-improvement if it is achieved while observing the principle of respect” (Chang, 2004: 44). Podríamos considerar la idea de auto-corrección, o de iteración epistémica como la llama Chang, como un proceso en el que las etapas sucesivas de conocimiento se crean a partir de la corrección de normas epistémicas anteriores, cuya finalidad es potencializar el logro de ciertos objetivos epistémicos. En este caso, la elaboración de una escala epistémica absoluta basada en evidencia documental y astronómica mostró que en la medición del tiempo existe un proceso que involucra el desarrollo, la consolidación y el mejoramiento de aspectos conceptuales, instrumentales y matemáticos.

Desde la antigüedad griega se conoce que las fuentes documentales contenían registros de eventos con fechas inconsistentes. Esto no llevó a rechazar la evidencia documental categóricamente, principalmente porque muchos de los sistemas cronológicos basados en documentos fueron aceptados como verdaderos por el *principio de autoridad*. El papel que jugó este principio epistemológico fue determinante, pues justificó el principio físico que explicaba el origen del Mundo y a partir de ahí se establecieron los límites históricos de lo humano y lo natural. El grado de confianza en el Antiguo Testamento fue tan alto que, aparte de funcionar como un

medio de registro para transmitir datos a través de largos periodos de tiempo, proporcionó una lista de sucesiones genealógicas que internamente fueron la base para la elaboración de una primera escala ordinal. Esta lista de sucesiones genealógicas es importante epistemológicamente hablando porque nos permite ver que en la asignación de valores no existe una independencia metodológica entre los parámetros de la medición y los valores asignados; en otras palabras, hay una asignación de valores mediante la idea *de quién engendró a quién* como ya se mencionó.

En el caso de los primeros estudios comparativos entre el Antiguo Testamento y fuentes no bíblicas encontramos un escenario intelectual cognitivamente más enriquecedor. Si bien la primera norma fue aceptar por autoridad los límites y las fechas más tempranas de la historia del Mundo, el acuerdo básico entre los primeros cronólogos bíblicos fue producir un tipo de escala cardinal cuyos valores indicaran un orden definido de eventos a través de fechas metodológicamente bien establecidas y epistemológicamente confiables. Para calcular dichos valores se tomaron como puntos de referencia aquellos fenómenos históricos convergentes registrados en distintas fuentes documentales cuyos valores fueron calculados sobre la base los calendarios civiles y astronómicos. El grado de coincidencia entre los valores cruzados proporcionó la idea de que algunas fechas podrían ser establecidas con seguridad por medio del grado de convergencia. La cuestión epistemológica central es que la convergencia fue necesaria como un estándar epistemológico previo a la comparación entre distintos sistemas cronológicos ya que permite establecer el orden temporal de los eventos dentro de un mismo sistema cronológico y calcular los valores existentes entre ellos.

Si bien Guillaumin y Chang han señalado que el grado de convergencia entre valores calculados epistémicamente no ofrece suficientes razones para creer que dichos valores sean correctos —ya

que estos pueden ser producto de errores sistemáticos—, el establecimiento de patrones de convergencia han sido fundamentales en las primeras etapas de las prácticas de medición ya que “proporciona buenas razones para juzgar que hemos llegado a establecer valores respaldados por evidencia provista por los datos” (*vid.* Guillaumin, 2016: 254-255). De acuerdo con estos autores, en los actos de medir existe un patrón en el cual una metodología usada puede que esté generando convergencia a favor de datos falsos. Sin embargo, la convergencia adquiere mayor grado de confianza cuando diferentes métodos de medición convergen hacia un mismo valor. Este mismo patrón está presente en las subsecuentes normas epistémicas. La sincronización y la tabulación fueron determinantes en el establecimiento de nuevos criterios de precisión y de justificación epistémica ya que a través de ellos se fomentó la comparación de líneas paralelas de datos entre distintos sistemas cronológicos. Como resultado, algunos eventos registrados en distintos sistemas cronológicos, o aquellos eventos simultáneos, proporcionaron cantidades significativas que permitieron establecer valores convergentes por primera vez dentro de una escala cardinal, lo cual permitió calibrar y corregir algunas fechas inconsistentes en otros sistemas de computo cronológico. Con la aplicación de técnicas filológicas para darle legitimidad a las fuentes, y con la aplicación de modelos astronómicos más precisos, no sólo se pudo identificar los errores más comunes dentro de los cálculos, sino también establecer escalas epistémicas más robustas. Más robustas porque algunas líneas paralelas de datos indicaron un mayor grado de convergencia, más constante e invariante.

Finalmente quiero discutir en qué medida ciertos fenómenos fijan realmente eventos temporales. He mencionado que el principio por autoridad fue la primera norma epistémica que establece valores a la escala ordinal seguida por la norma basada en la convergencia de fenómenos históricos. En la primera, la validez

de la escala ordinal es asumida por autoridad ya que no hay otro punto de partida plausible para obtener conocimiento empírico. Sin embargo, un sistema cronológico basado en genealogías no podría proporcionarnos fechas absolutas, restrictivamente lo único que podría proporcionarnos es un orden temporal en términos de *antes* o *después de*. En la segunda, las escalas cardinales basadas en la convergencia, aparte de mejorar el establecimiento de los valores, permiten un ordenamiento más seguro y consistente de los fenómenos históricos; por medio de la sincronización y tabulación, por primera vez, las operaciones aritméticas se aplicaron de manera significativa para calcular algunas fechas relativamente precisas, lo que fue un paso importante para establecer los primeros puntos fijos.

Una vez constituido el sistema A. M. (*anno mundi*) como cronología predominante fue posible establecer algunos puntos fijos por medio de fenómenos históricos. Estos puntos, y la distancia temporal entre ellos, permitieron establecer valores mucho más confiables. Sin embargo, no perdamos de vista que fue a finales del siglo XVI cuando la cronología se convirtió en una disciplina universitaria y ello llevó a la integración de técnicas filológicas mucho más rigurosas que permitieron descartar documentos que contenían errores, o que simplemente no eran legítimos; y la integración del conocimiento astronómico basado en modelo heliocéntrico que permitió rehacer un ajuste en los calendarios astronómicos y civiles. A pesar de que el punto fijo establecido en el sistema Juliano fue arbitrario, éste permitió establecer por primera vez fechamientos absolutos de todos aquellos eventos registrados en documentos, incluyendo el momento de la Creación. La razón por la cuál prevaleció este sistema de fechamiento durante toda la tradición de cronología bíblica fue porque no había en occidente –hasta el siglo XIX– ninguna alternativa naturalizada plausible. Al no contar con algún tipo de *evidencia física* en contra, el grado

de confianza en las cronologías bíblicas fue tan alto que permitió fechar cualquier evento de la historia humana conocido.

Consideraciones finales

Los problemas tratados aquí se refirieron a la medición del tiempo histórico en la tradición de cronologías bíblicas, sobre cuáles fueron las herramientas utilizadas para medirlo, y bajo qué criterios epistémicos y metodológicos se fueron desarrollando y definiendo las escalas de tiempo absolutas. Por lo tanto, las preguntas filosóficas esbozadas aquí fueron acerca del rol, la representación, la evaluación y las limitaciones epistémicas de las escalas de tiempo.

Esta consideración me permite regresar al inicio. Algunos historiadores y filósofos han mostrado equivocadamente que el nacimiento de la ciencia moderna fue una ruptura radical con las creencias pre-científicas. Sin embargo, este tipo de posturas no enseña que el rompimiento fue un proceso largo y complejo que transformó no sólo las creencias tradicionales que se tenían acerca de la naturaleza, sino también los elementos habituales con los que se producía conocimiento histórico. Claro, ahora sabemos que el principio físico que explicaba el origen del Mundo es falso, sin embargo, el desarrollo de los artilugios utilizados en las cronologías bíblicas –no todos, pero sí algunos– siguen siendo de gran utilidad en disciplinas como la historiografía y la arqueología. El punto aquí no es que tales artilugios hayan sido correctos respecto al conocimiento que tenemos sobre el origen del mundo, sino que fueron concebidos como métodos y estándares epistemológicos adecuados y correctos para la tradición de cronólogos bíblicos.

Bibliografía

- Barr, James, 1984, "Why the World Was Created in 4004 B.C.: Archbishop Ussher and Biblical Chronology", en *A lecture delivered in the John Rylands University Library of Manchester*. Disponible en: <https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-manscw:1m1647&datastreamId=POST-PEER-REVIEW-PUBLISHERS-DOCUMENT.PDF>
- _____, 1999, "Pre-Scientific Chronology: The Bible and the Origin of the World", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 143, núm. 3, American Philosophical Society.
- Blake, Warren E., 1940, "Joseph Justus Scaliger", *The Classical Journal* 36, núm. 2, pp. 83-91.
- Buchwald, Jed y Mordechai Feingold, 2013, *Newton and the Origin of Civilization*, Princeton University Press, Nueva York.
- Cesarea, Eusebio de, 2008, *Chronicle*, Robert Bedrosian (trad.), 2008. Disponible en: http://www.tertullian.org/fathers/eusebius_chronicon_02_text.htm
- Chang, Hasok, 2004, *Inventing Temperature: Measurement and Scientific Progress*, Oxford Studies in Philosophy of Science, Oxford University Press, Oxford.
- De Jonge, H. J., 1996, "Joseph Scaliger's Historical Criticism of the New Testament", *Novum Testamentum* 38, núm. 2, pp. 176-93.
- Feldman, L. H., 1996, *Jew and Gentile in the Ancient World. Attitudes and Interactions from Alexander to Justinian*, Princeton University Press, Nueva York.
- Grafton, Anthony, 1983, *Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship*, vols. I y II, *Textual Criticism and Exegesis*, Oxford University Press, Oxford.

- _____, 1975, "Joseph Scaliger and Historical Chronology: The Rise and Fall of a Discipline", *History and Theory*, vol. 14, núm. 2, Mayo, pp. 156-185.
- Grafton, Anthony y Megan Williams, 2006, *Christianity And The Transformation Of The Book: Origen, Eusebius, And The Library Of Caesarea*, Harvard University Press, Cambridge.
- Gould, Stephen J., 1987, *Time's Arrow. Time's Cycle*, Harvard University Press, Cambridge.
- _____, 2011, *The Lying Stones Of Marrakech: Penultimate Reactions In Natural History*. Harvard University Press, Cambridge.
- Guillaumin, Godfrey, 2012, "De las cualidades a las magnitudes: la integración cognitiva de la medición en el surgimiento de la astronomía moderna", *Signos Filosóficos*, UAM. México.
- _____, 2016, *Génesis de la medición celeste. Una historia cognitiva del crecimiento de la medición científica*, UAM-I, México.
- Kitcher, Philip, 2011, "Epistemology Without History is Blind", *Erkenntnis*, vol. 3, núm. 75, pp. 505-524.
- Kuhn, Thomas S., 1977, *The essential tension*, University of Chicago Press, Chicago.
- _____, 1996, *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lesne, Annick, 2017, "Time Variable and Time Scales in Natural Systems and Their Modeling", en *Time of Nature and the Nature of Time. Philosophical Perspectives of Time in Natural Sciences*, Christophe Bouton y Philippe Huneman (eds.), Boston Studies in the Philosophy and History of Science, Springer.
- Momigliano, Arnaldo, 1978, "Greek Historiography", en *History and Theory*. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2504899>
- Nothaft, C., 2011, "Noah's Calendar: The Chronology Of The Flood Narrative And The History Of Astronomy In Six-

- teenth-And Seventeenth-Century Scholarship”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 74, pp. 191-211.
- Piggott, Stuart, 1959. *Approach to Archaeology*. Adam & Charles Black, London.
- Rajak, Tessa, 2003, *Josephus. The Historian and His Society*, Gerald Duckworth & Co, Londres.
- Richet, Pascal, 2007, *A Natural History of Time*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Rudwick, Martin J. S., 2014, *Earth's deep history : how it was discovered and why it matters*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Schneer, Cecil, 1952, “The Rise of Historical Geology in the Seventeenth Century”, *Isis*, vol. 45, núm. 3, The University of Chicago Press.
- Syncellus, Georgius, 1829, *Chronographia*, Oxford University.
- Ussher, James, 1650, *Annales veteris testamenti, a prima mundi origine deducti*. Disponible en: <https://archive.org/details/AnnalsOfTheWorld>
- Wallraff, Martin, 2007, *Iulius Africanus Chronographiae. The Extant Fragments*, Walter de Gruyter, Berlín/Nueva York.
- Weintraub, David A., 2012, *La edad del universo*, Editorial Crítica, Barcelona.
- Wilcox, Donald, 1987, *The Measure of Times Past. Pre-Newtonian Chronologies And The Rhetoric Of Relative Time*, The University of Chicago Press, Chicago.

Dossier

LA EXTRAÑEZA DE LAS MUÑECAS

Lo que imagina el deseo. *Las tentaciones* de Hans Bellmer

What desire imagines. *The temptations* of Hans Bellmer

Luis Puelles Romero
Universidad de Málaga, España

Resumen: Dándonos como premisa hermenéutica la noción de imaginación en la formulación que de ella ofrece Baudelaire, y evitando tanto la tentación patologizante como la que se limita a la consideración formalista de la obra de arte, el acercamiento a la obra de Hans Bellmer que aquí se propone indaga en la potencia de extrañamiento que las muñecas por él construidas y fotografiadas provocan en el espectador. Junto a ella, la voluntad por parte de Bellmer de vencer toda resistencia del cuerpo en beneficio de la mayor *versatilidad*, la prestancia que tiene en este corpus la *fotogenia* de estas muñecas o su propia definición como *imagen-fantasma*, en el sentido recuperado por Deleuze en su lectura del *Sofista*, son los campos de problematización con los que se aborda en estas páginas la complejidad del imaginario bellmeriano.

Palabras clave: muñeca, imagen-fantasma, fotografía, extrañamiento, surrealismo.

Abstract: Taking as a hermeneutical premise the notion of imagination in Baudelaire's formulation of it, and avoiding both the pathological temptation and the one limited to the formalist consideration of the work of art, the approach to the work of Hans Bellmer that here is proposed explores the power of estrangement that the dolls he has built and photographed provoke in the spectator. Next to it, the will of Bellmer to overcome all resistance of the body in favor of greater *versatility*, the

prevalence who has in this corpus the *photogenicity* of these dolls or their own definition as *simulacrum-image*, in the sense recovered by Deleuze in his reading of the *Sophist*, are the field of problematization with which the complexity of the Bellmerian imaginary is tackled in this pages.

Keywords: Doll, Ghost image, Photography, Estrangement, Surrealism.

Recibido: 22 de agosto de 2018

Aceptado: 15 de octubre de 2018

Quisiera iniciar estas líneas de acercamiento al universo creado por Hans Bellmer considerando, de forma preliminar pero, según lo creo, también crucial en términos hermenéuticos, dos campos concretos de problematización: el primero tiene que ver con las posibilidades ganadas por la imaginación, por la *función* imaginante, en el contexto romántico –ya algo antes, desde la tercera crítica kantiana– y, apenas unas décadas después, por el tratamiento que de ella inaugura Baudelaire hacia la mitad del siglo XIX.

La segunda consideración, con la que trataremos de indagar en las singularidades del *corpus* de imágenes producido por este artista, se sostiene en unas líneas precisas escritas por Bachelard en su *Lautréamont* (1839), en las que el epistemólogo francés se pregunta por la instancia de *autoría* que se puede atribuir a un “artista” cuyo conjunto de obras destaca por su índole más o menos patológica; en definitiva, Bachelard se pregunta por las lábiles fronteras entre el autor responsable del mundo por él generado y el alienado mental, con las complejidades y gradaciones que esta misma categoría posee. Cuanto de aquí extraigamos habrá de condicionar la propuesta de actitud comprensiva que debiera adoptarse ante las *muñecas* construidas y fotografiadas insistentemente –no sé si escribir “obsesivamente”– por el surrealista Hans Bellmer. Es por cierto en él en quien con mayor fecundidad interseccionan dos

categorías, *lo surreal* y *lo siniestro*, que de forma más o menos explícita pero en todo momento presentes recorrerán estas páginas.

Vayamos a la primera de estas cuestiones. Es en el *Salon de 1859* donde Baudelaire asigna a la imaginación la capacidad de *descomponer* lo que recibe y de crear, mediante la disgregación de lo que se nos daba unido, un mundo nuevo: “Ella *descompone* toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen sólo está en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo” (Baudelaire, 1968: 397). Esta potencia de desobediencia respecto a las representaciones regladas por los criterios metafísicos o estéticos de orden, armonía y unidad, que son los sostenidos en la definición de la belleza a lo largo del clasicismo y el neoclasicismo, otorga al artista *moderno* la posibilidad de componer, de forma original y fuertemente subjetiva, un mundo inaugural; que se entregue a la tarea prometeica de alterar las significaciones conformadas en la estabilidad de lo dado como idéntico a sí mismo. “Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar” (Baudelaire, 1968: 399).

Corresponde a la libertad de la función imaginante disponer del orden recibido, jugando a los equívocos y las arbitrariedades, a las suspensiones de la verosimilitud y a las obstrucciones de la reconocibilidad. En rigor, podríamos suponer que esta superioridad de la imaginación conlleva el aniquilamiento definitivo –si bien progresivo– de todo perceptualismo realista. Las imágenes gozarán al fin de la mayor libertad y se invertirá con ésta la ecuación que dota de mayor crédito ontológico a lo real percibido que a lo posible sugerido.¹ La imaginación se afirma, a partir de las décadas

¹ Clément Rosset define la imaginación en clave moderna dotándola del factor de *sugerencia*, diferenciándola de la imaginación servil de la percepción y auxiliar de la memoria a la que otorga la capacidad de *evocación*: “Tal es esencialmente la

intermedias del siglo XIX, como el medio de *creación de lo otro*. Y es también ahora cuando, desprendidas de tener que subordinarse a las tiranías del signo, las *imágenes* podrán comportarse como *fantasmas*, como simulaciones, esto es, pareciendo miméticas y siendo, sin embargo, usurpadoras de lo tenido por real.²

Sin demorarnos más en este primer asunto, es ocasión de dirigirnos a un contexto más próximo a Bellmer, quien habrá de instalarse en París en 1938. Bachelard, amigo de Bellmer —quien lo retrata— y de su compañera, Unica Zürn, publica su *Lautréamont* en 1939; en él se lee: “La psiquiatría ha estudiado el enorme campo de las aberraciones, de las vesanías, de los accidentes pasajeros que revisten de una penumbra a las almas más claras. Recíprocamente, ha descubierto en los espíritus más turbados síntesis que aún son pensamientos suficientemente coherentes para dirigir una vida y para crear una obra” (Bachelard, 1985: 70). Asumiendo las implicaciones que se deriven, cabría añadir: para erigirse como *auctor*.³

concepción de la imaginación que se puede llamar clásica: la imaginación es una sensación no únicamente disminuida (como lo muestran todos los análisis de la imaginación que oponen la palidez de la copia a los vivos colores del original), sino sobre todo una sensación constreñida [...] Si al contrario se considera la imaginación como un poder de sugestión de imágenes libres y emancipadas respecto a lo real, extrañas al lote de imágenes ofrecidas a la percepción ordinaria, la función de la imaginación no consistiría ya en evocar las percepciones, sino más bien en distraerse en la producción de ‘representaciones’ tan preciosas como que ellas no representan nada de lo ya conocido, es decir, no representan nada” (Rosset, 2006: 94-5).

² Véase en este punto la caracterización de la imagen-fantasma, o imagen simulativa, ofrecida por Deleuze en su lectura del *Sofista* de Platón: “Renverser le platonisme”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1967; contenido como apéndice en *Logique du sens* (1969).

³ Bellmer es *productor* continuado y perfectamente consciente de un “uni-verso” del que es *auctor* (esto es, “responsable”). Es conocido el grado de problematización que la noción de autor alcanza en el siglo XX (Barthes, Foucault, Deleuze, entre otros, se han interesado por este asunto). Me limitaré a tomar por válido que se es autor en la medida en que se es *responsable* de la existencia artística

Las líneas de Bachelard nos orientan respecto a cuál debe ser la ética de la interpretación que he creído preferible adoptar ante las imágenes creadas por Bellmer. No buscaré un acercamiento de índole “sicologista” (susceptible de ser psicoanalítico, ciertamente frecuente en los estudios que se le dedican, dedicados a tratar los trabajos de este artista como “síntomas” de perversiones), sino *fenomenológico*, atendiendo por tanto a estas perturbadoras imágenes en su capacidad –en su “suficiencia”– para sostenerse soberanamente.

De este modo, se evitará en lo que sigue un enfoque patologizante, según el cual hubiéramos de adentrarnos en los abismos mentales del artista (al que tratásemos como un alienado o médium inconsciente), pero no acaban aquí nuestras prevenciones en lo relativo a cómo interpretar la dudosa significación de estas *poupées*: será preciso, además, que nos alejemos de la tentación estetizante (una especie de contrapunto de la anterior); esto es, no podremos limitarnos a creer que tales imágenes deban ser preferentemente recibidas en términos formalistas, meramente aspectuales. Como es propio de las poéticas de orientación surrealista, la acción creadora escapa aquí a la voluntad de producir representaciones estéticas (y por lo tanto “a distancia”, o, diciéndolo kantianamente, susceptibles de una recepción *desinteresada*).

Es justamente manteniendo el pulso entre lo patológico y lo estetizante, hasta poder constituir una especie de dominio de oscilaciones, como se dispondrá nuestra propuesta de interpretación: buscando la potencia de extrañamiento y desestabilización con la que el universo –familiar, por cierto– compuesto por Bellmer alcanza a perturbarnos. Debe entenderse a este respecto que no se evitará la alusión a la psique del receptor; tal y como ocurre en

de un universo creado mediante el sostenimiento de un punto de vista singular (“propio”); no bastando, por tanto, ser quien lo hace o lo produce. Creo preciso –incluso prioritario– poder declararse responsable de su existencia.

la vivencia de *lo extrañante* freudiano. Porque, efectivamente, eludiendo las posiciones maniqueas entre los vértigos de una psique alienada —que, en todo caso, no nos sacaría de las oscuridades del artista mentalmente alterado— y los esteticismos capaces de contemplar estas muñecas como si fueran jardines impresionistas, hallamos una “zona” de verdadero interés para el acceso a las estrategias surrealistas: la provocación de un estado de alteración en el receptor. Bellmer, como Magritte o Max Ernst, como Leonor Fini y Leonora Carrington, *actúan* minando de extrañeza los espacios asimilados por los hábitos con los que conseguimos conformar un mundo compartido y “estabilizado” a fuerza de las regularidades —las rutinas, pero también las ciencias y sus pronósticos— con las que la mismidad se impone a la extrañeza que incubaba lo real. Para esto, será preciso conceder al artista una alta sofisticación y deliberación en el objetivo de perturbar al receptor.

I

Hans Bellmer nace en 1902 en Katowice, un pequeño pueblo minero de la Alta Silecia, en la frontera de Alemania y Polonia. En sus primeros años recibe una educación “a la prusiana” y en 1923 su padre le obliga a cursar estudios en la Technischen Hochschule, una de las grandes escuelas de ingenieros de Berlín, donde recibirá enseñanzas —durante el poco tiempo que permanece en ella— de dibujo industrial, matemáticas y proyección de planos. Durante esta primera estancia en Berlín entablará relación con los jóvenes dadaístas y expresionistas de la capital, especialmente con George Grosz, cuya *nueva objetividad* le influye y del que admira su rebeldía contra toda autoridad.

Bellmer visita con frecuencia las colecciones de grabados y dibujos alemanes medievales renacentistas del Kaiser Friedrich Museum, sintiéndose especialmente atraído hacia los dibujos manie-

ristas de Hans Baldung Grien, con quien Bellmer dice compartir su “voluntad dolorosa y obsesiva de ingeniero infernal”. Aquí hay una punta de la que ya se puede tirar: las deformidades y desproporciones aplicadas a la nómica anatómica por los artistas del siglo xvi son un excelente inicio para adentrarnos en el universo erotizante de Bellmer; otro gran puntal podría ser Sade. Aquéllos y éste se rigen mediante la *fuerza* sobre los cuerpos para que éstos acaben por ser proyecciones más o menos fantasmales del deseo dominador. Klossowski participa de este esquema en donde la *obscenidad* lleva el cuerpo a la imposibilidad de que pueda resistirse, bien fragmentándolo —rompiéndolo— bien convirtiéndolo en “imagen”. Desde Bronzino a Bellmer, la imagen sirve al artista para poseer los cuerpos del deseo; para convertir los cuerpos en fantasmas. Para hacer con ellos lo que se quiera. Ésta es la tradición, onírica o maquínica, de *lo obsceno*.⁴ Apuntemos que, junto a la voluntad de extrañamiento del receptor, la categoría de lo obsceno es prioritaria en la poética de Bellmer: en la que se pretende conseguir que el cuerpo del otro pierda sus resistencias mientras se hace imagen *versátil*.

En este punto, creo oportuno reparar en que la especificidad de las *imágenes construidas* de Bellmer está en la noción matriz de “montaje” (donde se incluiría el *collage* y la definición de imaginación que debemos a Baudelaire), cultivado por el propio Grosz, por Heardfield o, entre muchos otros, por Paul Citroën o Hannah Höch, a los que Bellmer conoció. Cabría decir que es exactamente esto lo que hace Bellmer (el escultor y el fotógrafo): *montar imágenes*. Des-trozar las representaciones nómicas de la anatomía, romper el orden recibido de los cuerpos, para recomponer lo que había, ya del todo dispuesto.

⁴ Acerca de la significación de esta categoría, véase Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin* (1978).

Hacia finales de 1925, Bellmer conoce a Lotte Pritzel, constructora de pequeñas muñecas decorativas, de cera y lujosamente vestidas. Pritzel había recibido en 1918 el encargo de Oscar Kokoschka para construir una muñeca de tamaño natural capaz de recrear el mayor realismo. Las exigencias de naturalismo son tales que Pritzel declina llevar a cabo el encargo (que sería satisfecho por la artista dadaísta Hermine Moos). Bellmer lee las cartas en las que Kokoschka da instrucciones sobre cómo debe ser la muñeca (a la que llama “mi amada”). Vale la pena que nos detengamos en una de estas cartas: “Envíeme unas fotografías de mi amada tomadas bajo diversos ángulos y asegúrese de convencerme de que ha conseguido dar a este fetiche tal vida que me liberará de tener que imponerme en mis sueños una reconstitución cotidiana a partir de mis esperanzas y mis recuerdos [...] Debe tener en cuenta que las manos y los pies sean atractivos incluso desnudos, y que no den la impresión de masa inerte, sino de tener nervios” (*Apud.* Clair, 1986: 492-3). Sin embargo, cuando Kokoschka recibe la muñeca en 1919 el resultado será fuertemente decepcionante para él, si bien la saca a cenar y se hace acompañar por ella cuando invita a sus amigos al té. Finalmente, la “mata” durante un ceremonial festivo en 1922.

Si nos detenemos a comparar la muñeca de Kokoschka con las de Bellmer, se nos descubre un contraste que no eludiremos. Kokoschka sigue aún en las exigencias decimonónicas de la verosimilitud, de la mímesis ilusionística y de apariencia de vida; querrá salirse de lo imaginario para encontrarse con lo existente objetivo (con lo que por cierto ya se encontró Degas en un cuadro de 1878 algo desasosegante, *El pintor y la modelo*). Por su parte, Bellmer preferirá proyectar sus fantasmas, lejos de toda pretensión de realismo. Kokoschka quiere componer un *puzle* bien parecido –del que quedará significativamente “decepcionado”– y Bellmer celebra sus fantasmas en un *collage*. Esto da una buena pista para encontrarnos con las connotaciones surrealistas presentes en la obra de Bellmer,

particularmente en lo relativo a la prioridad ontológica de los imaginarios subjetivos sobre las formulaciones de lo real-objetivo, y que deberá agregarse a las nociones, ya mencionadas, de montaje y *collage*, de las que tanto se servirá. De un modo u otro, la voluntad de sobreponer la subjetividad a la realidad, las creaciones interiores a las causas objetivas –una determinación que avanza desde el romanticismo hasta el surrealismo– requerirá que la misión principal del arte moderno no sea otra que la construcción –material o meramente cognitiva– de fantasmas sustitutorios, de simulacros. Hay una pulsión de *irrealización* en el arte moderno –como escribe Ortega en “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914)– concretada en las estrategias desplegadas por las imágenes para redimirnos de las resistencias de lo real, ya sea ilusionándonos con ellas mismas o, y así ocurre desde el cubismo, el *collage* y el montaje, rompiendo sin más las viejas representaciones naturalistas.

II

Cabría decir que el pródigo *corpus* bellmeriano no pierde lo fundamental si nos centramos en la construcción de sólo dos muñecas –de 1934 la primera y la segunda de 1935, unos pocos meses después– y en una abundante cantidad de fotografías en las que se muestran poses y escenificaciones diferentes de éstas –muchas más de la segunda, más satisfactoria para él–, las cuales sufren amputaciones y alteraciones anatómicas, además de coloraciones, con frecuencia inquietantes. Veamos con algún detenimiento algunos detalles de cómo vivió y trabajó Bellmer –dos verbos intercambiables– a lo largo de esos dos años.

Es en 1933 cuando Bellmer decide consagrarse a la fabricación de una muñeca articulada de madera a la que él mismo describe como una “niña artificial”. Tanto Margarete, su mujer desde 1930, como su hermano Fritz y su sobrina Ursula colaboran en

el montaje de esta muñeca de casi metro y medio de altura. Los materiales empleados son láminas de madera y de metal y estopa aplicada con cola.

Estos trabajos, como todos los que realizará a lo largo de su vida, en Berlín o en París, los hace Bellmer en su casa, sin necesidad de disponer de un *atelier* aparte. El factor de convivencia íntima con la muñeca, hacerse acompañar por ella en la cotidianeidad compartida del salón, la cocina, el dormitorio o la sala de baño –como las fotografías nos hacen ver–, impide ya la suposición por la cual las muñecas (una y después otra, sin poligamia ni adulterio) pudieran ser comprendidas en términos de mera representación artística o, simplemente, como obra de arte deseosa de gustar a nuestros ojos de espectadores. A partir de 1953, cuando Unica Zürn viva con él en el pequeño apartamento de París, la muñeca será una compañera siempre presente, hasta el punto de que podría sugerirse una sospecha de “intercambiabilidad” afectiva y sexual entre Unica y la muñeca; entre la que posee vida propia y la vivificada por los deseos del artista.

Desde el principio, el objetivo extra-estético de Bellmer se centra en un punto: dotar de la mayor *articulabilidad* a la muñeca, conseguir que la imagen sea cada vez más real (y no digo “realista”). Para ello, Fritz, ingeniero de profesión, le facilita un sistema articulado de bolas que posibilita un mejor engranaje de las piezas inferiores. Pero Bellmer sigue descontento con el resultado, cuyo tronco le parece demasiado rígido. Todas las fases de este proceso, que se extiende durante los primeros meses de 1934, serán metódicamente fotografiadas por el artista hasta componer con estas imágenes un reportaje de aproximadamente treinta negativos. En él se asiste a toda una constelación de poses por las que la muñeca parece comenzar a cobrar vida.

En mayo de 1934, se publica en París el número cinco de la revista *Minotaure*, el gran órgano del grupo surrealista, cuyo índice,

plagado de belleza convulsiva, erotismos enrarecidos, maniqués y un artículo de Dalí sobre “el sex-appeal espectral”, hace las delicias de Bellmer, que ese mismo verano hace llegar a Breton una selección de las fotografías de la muñeca. Tanto éste como Eluard se muestran desde el primer momento interesados en ofrecer a Bellmer las páginas de la revista: el número seis, publicado en diciembre de 1934, presenta ya un mosaico de dieciocho fotografías con el título *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*. Muy poco antes de esa publicación, en octubre de ese año, Bellmer ha publicado *Die Puppe*, aparecido a cuenta del autor, una fina edición dedicada a su sobrina Úrsula, en la que se muestran diez fotografías de las diferentes fases de construcción de la muñeca, desde lo que parece un esqueleto hasta su cubrimiento con “piel”.

En 1935, Bellmer pasa tres semanas en París, acogido por Paul Eluard, y en mayo expone por primera vez junto al grupo surrealista en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Frecuenta sobre todo a Tanguy, Ernst y Arp y sus lecturas se reparten entre Sade, Lautréamont, Rimbaud, Carroll, Jarry y Roussel.

Bellmer se muestra descontento con el grado de manipulabilidad de su muñeca. Es como si todavía se le resistiera *algo*: y ese algo resistente es el cuerpo inerte de la muñeca. Para ganar la versatilidad “deseada”, procurará con todo empeño *convertir el cuerpo en sus imágenes*; sólo éstas le permitirán fantasear con la versatilidad que el cuerpo le niega. La voluntad de movilidad que rige este montaje con sus poses fotografiadas no tiene nada que ver con infundir alma a un cuerpo artificial ni con la ilusión de que la muñeca llegara a moverse sola; en este grado, las construcciones de Bellmer no están en la tradición de los autómatas, sino en la de los fantasmas, entre las imágenes capaces de existir simulando ser cuerpos.

Es entonces cuando descubre en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en compañía de su amiga Lotte Pritzel, una pareja de pequeñas muñecas de madera de la época de Durero articuladas

alrededor de una “bola de vientre” central. Este hallazgo lo lleva a construir una segunda muñeca en el verano de 1935, cuya mayor articulación la hace, según escribe, “menos frustrante” que la primera. Además, se preocupará de cubrirla con una piel suave y rosada. Las fases de producción son también ahora documentadas a través de una centena de fotografías, “retratos” de la muñeca, con las que confecciona dos “libros únicos” que regala a Paul Eluard y a Henri Parísot.

A partir de aquí la profusión de poses y combinaciones, de *capturas* fotográficas de la muñeca (capturas nunca cumplidas), en las que pasa de la reproducción del detalle genital a la ilusión de intriga, de la inmediatez de lo obsceno a las escenas de lo siniestro, es enorme. En paralelo a estas imágenes fotográficas, Bellmer hace un dibujo sin duda inquietante: *Rose ouverte la nuit* (1934), en el que queda vencida cualquier resistencia del cuerpo como alteridad y donde este queda radicalmente exhibido, como es propio de la imagen). El motivo de los *cefalópodos*, presente desde 1939, esto es, figuras anatómicas sin tronco, sin torso, sin vientre es revelador de este esfuerzo por acabar con las resistencias del cuerpo del deseo.

En el verano de 1936, Bellmer se entretendrá en colorear un cierto número de fotografías de la segunda muñeca. Por lo demás, ésta es reproducida de forma creciente en los catálogos y libros que se publican con motivo de sus exposiciones, tanto individuales como con el grupo surrealista. *Les Jeux de la Poupée*, con catorce fotos, un texto escrito por Bellmer en 1938 y catorce poemas de Eluard, se publicará en 1949.

Al llegar a este punto quiero aportar un nuevo elemento de interpretación. Y es que, según lo entiendo, la obra de Bellmer es más dibujística y fotográfica que “escultórica” (refiriéndome con este último término a la construcción de sus dos muñecas y de otras esculturas realizadas en etapas posteriores de su vida): el maniquí necesita de la versatilidad porque deberán estar dotadas de

fotogenia: nacen para ser fotografiadas desde su origen (su concepción contiene su reproducción en el plano de la imagen). Que las muñecas sean ante todo imágenes no deberá sorprendernos si reparamos en la etimología de la palabra *poupée*: procede del latín *pupilla* (pupila), término con el que se designa el espejo del ojo. La “muñeca” es en su sentido originario la pequeña imagen de quien se mira en la pupila o es reflejado en ella: un objeto externo hecho imagen en el ojo.

Por otra parte, esta dimensión esencialmente fotográfica de la obra de Bellmer se explica con mayor claridad cuando tenemos en cuenta que la conquista moderna de la plasticidad (bien cercana de la maleabilidad y, por tanto, de la versatilidad), esto es, *la vocación de superficie* que marca el rumbo de las artes visuales desde al menos el siglo XVI, no significa otra cosa que el conjuro de la interioridad (metafísica e inteligible) por la exterioridad y la apariencia de lo sensible.

Entre los factores que pueden haber influido en los trabajos de Bellmer merece tener en cuenta uno de especial relieve, por encontrarse entre las fuentes artísticas explicitadas por el propio Bellmer. En 1932, Bellmer ve por primera vez, en Colmar, el Retablo de Issenheim, de Mathias Grünewald, realizado entre 1512 y 1515 para el Convento de San Antonio. Refiriéndose a la figura de la Magdalena, Bellmer nos da una espléndida clave cuando escribe a su amigo Patrick Waldberg: “Piensa en la Madeleine en lágrimas, arrodillada a los pies del Crucificado pálido: ella se retuerce en su dolor, no solamente sus manos, sino también su cabeza, su cabellera, los harapos que la cubren y hasta los dedos de los pies. Cuando la reacción o el gesto de un ser no se expresa en la totalidad de su cuerpo, ya se trate de una fotografía de actualidad o de una obra de arte, la cuestión no me interesa” (*Apud*. Beaumelle, 2006: 221).

La ascendencia *manierista* de Bellmer se nos descubre no sólo en esta declaración, sino en el doble movimiento por el que se

rigen las mutaciones de su trabajo: haciendo que el deseo se salga del cuerpo (que se abran las formas) y por la sustitución del cuerpo por sus imágenes. La *caída en el cuerpo* que los manieristas inician nos invita a hacer una breve anotación acerca de los conceptos, indiscerniblemente estéticos y morales, de lo bello y lo feo.

Lo bello es lo que retiene (lo que consigue retener), lo que absorbe e integra, lo que envuelve con elegancia, consiguiendo un cierre impecable: la forma perfecta –y quieta–. Al contrario, *lo feo* es lo que evita que el interior se salga, quedando sin retener, sin contener, sin ordenar, sin unificar, lo que no “cierra bien” en la *representación bella*. Lo feo es, por esto, im-perfecto, abierto y, también, “inacabado” (sin terminar de hacer, o “mal hecho”, mal acabado, mal unificado en sus partes). Frankenstein es feo: un *collage* tosco y maltrecho. Lo feo es lo que “está feo” (porque en ese “está” se designa el cuerpo); lo que no sabe “reprimirse”, “guardarse”, lo impúdico y lo *obsceno*: lo indecente. Quien no se guarda de caer en el cuerpo y se arroja al pecado hace algo que “está feo” (no poder aguantarse): el cuerpo in-contenido *está* feo porque vive en desorden (falta de armonía “interior”).

La *caída en/del cuerpo*, que Bellmer recibe del siglo xvi, tiene la consecuencia del des-membramiento, de la fragmentación, de la des-composición. Se rompe la composición “ideal”: se ve el cuerpo, que queda al descubierto, y éste, ahora sin interioridad –aquí está Sade–, se nos vuelve presencia orgánica e ineludible, y propiciatoria de cuantas “combinaciones” se deseen y digan de nuestras fantasías del modo más detallado.

III

En 1932, Bellmer asiste en Berlín a una representación, dirigida por Max Reinhardt, de los *Cuentos de Hoffmann*, la ópera fantástica de Jacques Offenbach. El primero de los tres cuentos, en el

que se recrea “El hombre de arena”, del escritor romántico E. T. A. Hoffmann, tiene entre sus protagonistas a la muñeca Olimpia. Escrita en 1817, esta narración permite diversas interpretaciones; para nuestro interés, la lección que nos enseña es que, a la vez que nos apartamos del neoclasicismo para entrar en las décadas románticas, *la belleza perfecta* —un “ideal” más clasicista que helénico— sólo puede alcanzarse mediante la falsedad de la representación. El propio Bellmer reconoce que esta Opera influye en la construcción de su *poupée*. La belleza de la autómatas Olimpia se confronta con la fealdad de su casi espeluznante Olimpia (así empezó llamándole) fabricada entre 1933 y 1934. Aunque con reminiscencias de Pigmalión, cabría alinear la muñeca —una y otra— bellmeriana en continuidad con Frankenstein: la fealdad de su aspecto es la condición necesaria para que se produzca la vida en movimiento. Contra el hieratismo clasicista de la belleza —podríamos recordar, en clave nietzscheana, el contrapunto de lo apolíneo que es lo dionisiaco—, la ilusión de movilidad se acompaña de una apariencia cuando menos poco armónica y escasamente unitaria.

Parece obligado referirnos una vez más a Freud cuando se pasa por este cuento de Hoffmann. En 1919, Freud entrevistó en él los rasgos principales de la categoría estética de lo *Unheimliche*: “la inquietante extrañeza”, lo descogedor, lo extrañante, lo siniestro, con la que se designa el extrañamiento de lo familiar, la inquietud suscitada por el reverso de lo “hospito”, de lo hogareño y protector. Resulta destacable cómo, al inicio del texto, Freud expresa sus dudas acerca de si este sentimiento de inquietud permite su inclusión en el mosaico de las categorías estéticas modernas, ya que, justamente por provocarnos la pérdida de la distancia protectora, se tambalea el equilibrio de la representación. O, dicho de otro modo, cuanto identificar bajo la categoría de lo siniestro posea la capacidad de impedirnos mantenernos en la distancia por la que el entendimiento consigue significar el mundo. Lo siniestro, como

la muñeca de Bellmer, nos sobrecoge siendo *presencia* sin significación; fantasmagoría de la que resulta impreciso averiguar su “localización”, si tales presencias poseen una existencia externa a la subjetividad o, generándose otro modo de pánico, no son más que creaciones proyectadas por el psiquismo que las imagina. En este sentido, la cabeza de Bellmer se asemeja a la de Antoine Roquentin, el protagonista sartriano de *La náusea*, cuya publicación es de 1938.

La interpretación de Freud en su escrito de 1919 tiene su centro en la constatación de que esta categoría no se limita a provocar el miedo que pudiera provocarnos lo desconocido, sino, al contrario, en lo siniestro se produce un vértigo por el que lo familiar se nos extraña. Es la acusada familiaridad de estas fotografías –del álbum familiar, de la muñeca con la que convive cada día– la que nos interpela. Es como si lo doméstico, lo que nos venía acompañando en el ámbito protector de lo conocido, se volviera de repente irreconocible, hasta el punto de hacernos caer en la sospecha acerca de si este malestar se debe, sin más, a una aprehensión subjetiva o, al contrario, está efectivamente causado por los objetos mismos que nos venían siendo habituales e inofensivos, y desde luego de significación hasta ese momento más o menos evidente.

Bellmer se sitúa en el extremo de un arco que ha comenzado a tensarse hacia las primeras décadas del siglo XIX: es entonces cuando los objetos –como lo son las muñecas– adquieren la cualidad de poder mirarnos e interpelarnos. Podríamos decir que los objetos –convertidos en objetos artísticos, esto es, en objetos tan producidos como productores– buscan vengarse de los esfuerzos de firme distinción, y “separación”, entre las instancias del sujeto y el objeto, que venía rigiendo desde los esfuerzos de la razón cartesiana del siglo XVII.

En los primeros años del siglo XIX, acontece una cierta ley de reversibilidad entre estos dos términos, el sujeto y el objeto, tradi-

cionalmente “separados” por la filosofía moderna y con un claro orden de dominio: el del sujeto sobre el objeto. El objeto cobra de modo decisivo cierta capacidad de “actuación” sobre la instancia humana, se vuelve un *agente*, y, por su parte, el viejo sujeto protegido por la representación y sus distancias empieza a tener la experiencia de convertirse en objeto, en “objetualidad”: sea bajo los ojos de la razón clínica o poética, sea a través de los diversos géneros nacidos alrededor de lo terrorífico, sin olvidarnos del énfasis que cobra lo sublime; o, en otro orden, la lógica instrumental de la fotografía, que está naciendo —y que obtendrá su mayor subjetivación en el vídeo— y que transforma a su modelo en sujeto objetualizado que posa y al que se dispara.

Un siglo después, las poéticas de las vanguardias ponen en pie un amplio repertorio de estrategias para la “ininteligibilidad” de la representación artística, cuya misión principal no es otra que la de rebajar la relevancia de la reputada verosimilitud. Junto al paradigma del *collage* y, entre otros recursos posibles, la extrañeza suscitada por el objeto *bouleversant* (perturbador), la vanguardia surrealista —Bellmer, pero sobre todo Magritte y Nougé— incide en el bloqueo de la huida cognoscitiva que radica en poder entenderlos.

IV

Las imágenes de la fantasía nos incomodan mostrándonos en orgullosa suficiencia (sospecharíamos que este orgullo es compartido por la propia obra de arte soberana y moderna): de hecho, habitualmente decimos que no las “controlamos”, que son ellas las que “nos dominan”. El fantasma está sostenido en la ilusión de *ajenidad*: es proyección de nuestro deseo —y nada nos es más propio—, pero nos parece una creación ajena. Nos revelan pero también se nos rebelan. *Se nos ponen enfrente* y no se dejan espantar.

De acuerdo con esto, Bellmer crea imágenes irreductibles a significantes *ya significados*. Nos retienen la mirada –incómoda o asombrada– precisamente porque no se dejan coger por/con ella. Puede servirnos recordar en este punto la conocida proposición de Wittgenstein: “Lo que se *puede* mostrar no *puede* decirse”. Lo que sólo existe en los modos y variaciones de la *mostración* –que podrá llegar a ser “obscena”– nos resulta imposible de decir, de identificar mediante su conversión en signos. Bellmer sabe, como lo supo todo el surrealismo, Foucault mirando a Magritte y Deleuze mirando a Bacon, que sin identificación no hay identidad: de tal manera que si no conseguimos identificar (a) la imagen se mantendrá la incógnita –deseante– de su significado. Con la identificación comienza a desaparecer la extrañeza, y, en consecuencia, la viveza del deseo ante el otro (Bertolucci y Marlon Brando mostraron esto con toda sutileza en el ejemplarmente erótico Último tango en París).

Como una declaración de intenciones acerca de lo que se propone construir, Bellmer se refiere a su primera muñeca con estas palabras: “Niña artificial cuyas posibilidades anatómicas sean capaces de refisiologizar los vértigos de la pasión hasta poder inventar [los] deseos” (*Apud*. Crété, 1971: 91). Estas imágenes se articulan como presencias inexplicables –y sólo por esto poco claras–, logrando así provocarnos incipientes *posibilidades* del deseo.

A través de estas imágenes, el forense Bellmer desmiembra los signos del cuerpo para proyectar combinaciones anatómicas *por significar*. Es así como cabe inventar los deseos: dando imágenes a significar y no ya rebajadas a signos. Éste es el juego de ambigüedad, de equívocos, de indefinición llevado a cabo con *figuras* que no figuran significados unívocos, y que, por lo tanto, no pueden ser tomadas y fijadas como “representaciones” reconocibles. Bellmer rompe todo lo que significa algo (objeto-signo-representación); sus imágenes son figuras que no llegan a ser figurativas o

ilustrativas: sólo son variaciones ilegibles de un cuerpo articulado y manipulado. Porque es ahí, en las escenas de la intriga, en el teatro anatómico, donde se “inventa” lo posible del deseo. Así acontece el *extrañamiento* que estas imágenes nos despiertan: jugando a la fragmentariedad, la permutación y la reversibilidad, a la multiplicación infinita de poses y posiciones retóricas, sin otro cometido que el de sustraerse a nuestra voluntad de apropiación o, mejor, de “penetración”. Las poses estéticas e inermes que Bellmer manipula y fotografía cumplen la finalidad de no dejarnos entrar dentro (del cuerpo, al fin: la principal y nunca definitiva posesión de la alteridad). En una carta a Marcelle Sutter, de 1941, el artista se refiere a sus imágenes con la fórmula de una “estética del *choc*”.

Pero, a la vez, otro modo de obstruir la penetrabilidad del sentido en la imagen responde a la vieja ley de la *obscuridad pornográfica*: verlo todo es sacarlo todo fuera, ponerlo todo ante la vista (llenar la escena de lo visible hasta sacar lo visible de la escena). El Marqués de Sade escribe en su *Filosofía en el tocador*:

-*Eugenia*: [...] Pero... ¿por qué todos esos espejos?

-*Señora de Saint-Ange*: Al reflejar las posturas y los gestos en mil sentidos diferentes, esos espejos multiplican infinitamente los goces de quienes los experimentan sobre esta otomana. De ese modo, nada queda oculto [...]: es necesario que se vea todo (Marqués de Sade, 1996: 29).

Esta ley de la obscenidad –nada queda sin estar visible– se cumple en Bellmer bajo la práctica de lo que él mismo llama, en su escrito *Pequeña anatomía de la imagen*, “extraversión”: hace estallar la lógica de la representación impidiendo la distinción entre dentro y fuera –entre lo inaccesible y lo manifiesto–. La obscenidad es lo impúdico, lo que no oculta las vergüenzas: exterioridad sin interioridad y también sin unidad-orden-alma. Sin interior en el que entrar, se asiste con toda radicalidad al abandono del postulado

pitagórico de la interioridad-inteligible y al postulado socrático del cuerpo como superficie expresiva o significativa de los afectos interiores.

Coda

Concluyo compartiendo con el lector dos citas tomadas de los *Fragments de un discurso amoroso*, de Roland Barthes. Ésta es la primera: “He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido” (Barthes, 1993: 154). La imagen, al contrario que el cuerpo, es y quiere sernos impenetrable. Porque es esta exclusión la que nos atrae y mantiene –nos retiene– en ella la mirada: se mira *lo que no se tiene*, en su intimidad o en su significado. La imagen nos mantiene frente a ella; no tiene otra vida que la que recibe de permanecer impenetrable y fascinante. Es esto lo que la diferencia sustantivamente del signo, que es transparente y transitivo y cuya función consiste en saber retirarse de la acción de la mirada (su sabia discreción radica en desaparecer dándonos su significado).

La conversión de los cuerpos en imágenes llevada a cabo por Bellmer produce sobre él el efecto no buscado: la imagen no se deja poseer. Ajena a la significación, no hace más que fascinarnos. Convertido el cuerpo en fantasma, en apariencia incorpórea, habrá de ser ésta la que nos paraliza ante ella sin dejarnos ir. La cámara fotográfica, la pistola que es la cámara, dispara insistente sin cuerpo que pudiera –dejando al fin de ser “fantasma”– quedar al fin inmóvil. Transformado en cadáver.

La segunda cita avanza un paso sobre lo que acabamos de decir y en alguna medida nos lo explica: “De todos los que conocí [escribe Barthes], X era con absoluta seguridad el más impenetrable. Esto provenía de que no se conocía nada de su deseo: ¿conocer a alguien, no es solamente eso: conocer su deseo?” (Barthes, 1993:

156). La imagen nos excluye y nos fascina porque no nos da a conocer su deseo (ni siquiera sabemos si lo tiene). Tan cierto es –en clave surrealista, psicoanalítica y hasta deleuziana– que conocer los deseos de alguien es descubrirlo, pues son los deseos (propios) los que nos ponen en evidencia. ¿Cuáles son los deseos de estas muñecas? La imposibilidad de respuesta a esta pregunta es la que da su génesis a toda la obra de Hans Bellmer.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, 1985, *Lautréamont*, FCE, México.
- Barthes, Roland, 1993, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid.
- Baudelaire, Charles, 1968, *Œuvres complètes*, Seuil, París.
- Beaumelle, Agnès de la (dir.), 2006, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Gallimard/Centre Pompidou, París.
- Bellmer, Hans, 2002, *Petite anatomie de l'image*, Allia, París.
- Boie, Bernhild, 1979, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Librairie José Corti, París.
- Clair, Jean (dir.), 1986, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Centre G. Pompidou, París.
- Crego, Charo, 2007, *Perversa y utópica, la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid.
- Crété, M., 1971, *Hans Bellmer, biographie*, CNAC, París.
- Blanchot, Maurice, 1963, *Lautréamont et Sade*, Minuit, París.
- Deleuze, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Minuit, París.
- Dourthe, Pierre, 1999, *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur, París.

- Foster, Hal, 2008, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1979, *Lo siniestro y El hombre de arena*, Ed. J. J. de Olañeta, Barcelona.
- Hénaff, Marcel, 1980, *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Destino, Barcelona.
- Klossowski, Pierre y Maurice Blanchot, 2002, *Decadence of the Nude, La décadence du Nu*, Black Dog Publishing Limited, Londres.
- Kokoschka, Oscar, 1988, *Mi vida*, Tusquets, Barcelona.
- Lichtenstein, Therese, 2001, *Behind Closed Doors, the art of Hans Bellmer*, University of California Press, Los Ángeles.
- Mandiargues, André Pierre de, 1975, *Le Trésor cruel de Hans Bellmer*, Roger Borderie, París.
- Masson, Céline, 2000, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer, Le « faire-oeuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Harmattan, París.
- Puelles Romero, L., 2017, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, Abada, Madrid.
- Rosset, Clément, 2006, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Minuit, París.
- Sade, Marqués de, 1996, *Filosofía en el tocador*, M. E. Editores, Madrid.
- Stoichita, Victor, 2006, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid.
- Taylor, Sue, 2002, *Hans Bellmer, the anatomy of anxiety*, First MIT Press paperback ed., Massachusetts.
- Zürn, Unica, 2006, *Vacances à maison blanche. Derniers écrits et autres inédites*, Éditions Joelle Losfeld, París.

Para una fenomenología de las muñecas hiperrealistas

Towards a phenomenology of hyperrealistic dolls

Pietro Conte
Ca' Foscari University of Venice, Italia

Resumen: Los artefactos hiperrealistas están extendiéndose de forma creciente y acelerada. “Muñecos reales [*Real Dolls*]” se usan como compañeros sexuales o de vida; “muñecos renacidos [*Reborn Dolls*]” reproducen de manera inquietante las características físicas de los niños reales; a corto plazo, es probable que los androides desempeñen un rol crucial prácticamente en todos los ámbitos de la sociedad; el rápido paso del desarrollo tecnológico sugiere ya que habrá un crecimiento exponencial en la aplicación de inteligencia artificial a las réplicas humanas. Al adoptar una perspectiva fenomenológica, este ensayo busca presentar una explicación teórica del hiperrealismo y de su traspasamiento de la línea entre “percepción” y “consciencia de imagen”, entre “engaño” e “ilusión estética”, y entre arte y no arte.

Palabras clave: Estética fenomenológica, Hiperrealismo, Ilusión, Consciencia de imagen, marco.

Abstract: Hyper realistic artefacts are increasingly and rapidly spreading: “Real Dolls” are used as life- or sex partners; “Reborn Dolls” uncannily replicate the physical features of real infants; in the short term, androids are likely to play a crucial role in virtually all domains of society; and the rapid pace of technological development already suggests that there will be an exponential growth in the application of artificial intelligence to

human replicas. By adopting a phenomenological perspective, this essay wants to provide a theoretical explanation of hyperrealism and its crossing the line between “perception” and “image consciousness”, between “deception” and “aesthetic illusion”, and between art and non-art.

Keywords: Phenomenological Aesthetics, Hyperrealism, Illusion, Image consciousness, Frame.

Recibido: 3 de septiembre de 2018

Aceptado: 8 de noviembre de 2018

1. Observaciones preliminares

“**A**hora mismo vuelvo” (*Be Right Back*) es el primer episodio de la segunda temporada de la aclamada serie británica de ciencia ficción *Black Mirror*. Narra la historia de Martha, una joven cuyo novio, Ash, muere en un accidente de automóvil. En el funeral de Ash, Sara, amiga de Martha, le habla de un nuevo servicio tecnológico que permite a las personas comunicarse con un programa de inteligencia artificial que imita a los seres queridos que han muerto, mediante las redes sociales de las que eran usuarios, de sus contribuciones en línea y de los archivos personales de sus computadoras. A pesar de la renuencia inicial, Martha decide probar. Empieza a hablar con el Ash artificial casi sin parar, permitiéndose creer que en verdad está relacionándose con su compañero muerto. Al cabo de pocas semanas, el programa inteligente le informa acerca de la posibilidad de ser cargado en un cuerpo hecho de carne sintética. El resultado es un clon inesperadamente hiperrealista, que camina y habla y que es casi idéntico al verdadero Ash fallecido. Al igual que todos los episodios de la serie *Black Mirror*, “Ahora mismo vuelvo” está dedicado a imaginar las consecuencias posibles del uso de nuevas tecnologías en un futuro próximo. A pesar de ser una historia de ciencia ficción, está inspirada en el desarrollo técnico y tecnológico de punta que

existe actualmente. El sueño (o más bien la pesadilla) de que los clones artificiales puedan actuar como *sustitutos* de personas reales se vuelve efectivamente más y más real gracias al uso de ciertos materiales –de la cera tradicional a las más sofisticadas resinas de silicón y poliéster– que hacen posible construir réplicas visualmente perfectas de seres humanos.

Un caso revelador es el de los muñecos hiperrealistas que copian a sus modelos en persona y parecen (casi) indiscernibles de sus homólogos reales. Desde los llamados “muñecos reales” (*Real Dolls*), cuya función principal es servir como pareja sexual, a los más escalofrantes “muñecos renacidos” (*Reborn Dolls*) –muñecos industriales de piel, desensamblados y transformados para recrear perfectamente la apariencia, textura y peso de los niños reales–, todos estos artefactos están diseñados para empañar drásticamente el umbral que separa la realidad del mundo-de-la-vida de la (ir) realidad del mundo-de-la-imagen. Los creadores de tales muñecos hiperrealistas afirman además ser *artistas*, y no meros *productores*. “Real Doll” (*Muñeco real*) es también el nombre de la compañía fundada en 1997 por Matt McMullen, quien había sido escultor; por su parte, una asociación “International Reborn Doll Artists (IRDA)” (*Artistas internacionales de muñecos renacidos*) se fundó en 2005. Pero, ¿pueden considerarse esos costosos muñecos auténticas *obras de arte*? Puede encontrarse respuesta a esta pregunta sólo si se ofrece una explicación teórica de qué significa el hiperrealismo, y si, *en principio*, éste puede acceder al ámbito del “gran arte”. Para proporcionar tal explicación, quisiera empezar con algunos ejemplos paradigmáticos.

2. Damas y guardias: imágenes que niegan sí mismas

Ferdinand-Sigismond Bac fue el sobrino ilegítimo de Jérôme Bonaparte, el hermano menor de Napoleón. Criado en Austria en el

margen de la corte del Segundo Imperio Francés, decidió mudarse a París después del colapso del régimen. Ahí, el *prince impérial*, Napoleón Eugène Louis Bonaparte (Napoleón IV para los Bonapartistas) lo introdujo en la alta Sociedad, permitiéndole llevar una vida acomodada y perfectamente bohemia. Escritor, pintor, ilustrador, diseñador de jardines y uno de los destacados caricaturistas de su tiempo, el joven Ferdinand amplió su círculo social hasta incluir en él celebridades como Víctor Hugo, Paul Verlaine, Guy de Maupassant, Giuseppe Verdi y Richard Wagner, por mencionar algunos.

Entre los muchos eventos emocionantes en la biografía de Bac, el que quisiera enfatizar aquí podría parecer a primera vista de menor si no es que de marginal importancia. Se encuentra oculto entre las fascinantes páginas de su *Viaje a Berlín*. Después de un largo paseo a orillas del río Spree, Bac llega al Palais Monbijou, residencia del antiguo museo Hohenzollern.¹ Intrigado, entra a visitar las cuarenta y dos habitaciones que alojan las colecciones de la Cámara de Arte Real (*Königliche Kunstkammer*), que con el tiempo habían sido enriquecidas con una serie de artefactos que celebraban la gloriosa historia de la residencia. De pronto, se encuentra con “una misteriosa figura que, sentada en un sillón al lado de una puerta, parece ser parte del personal de vigilancia. Su mirada somnolienta es característica de los guardias de museo, con los ojos a punto de cerrarse en cualquier momento”. Vestido con ropa pasada de moda, con un sombrero de ala ancha en la cabeza y una bata de armiño sobre los hombros, “permanece ahí, observando en silencio a los visitantes”. Impresionado, pero sin saber realmente por qué, Bac se aleja del guardia para verlo mejor y, finalmente, resuelve el misterio. “¿Quién es este extraño hombre que supervisa

¹ Lo que quedó del museo, severamente dañado por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial, fue demolido en 1959.

el salón? Es un muñeco de cera, un impresionante *trompe l'œil* que se parece a Federico I de Prusia” (Bach, 1929: 51).

Con extraordinaria capacidad mimética, el maniquí hiperrealista fue hecho para engañar al observador y para encubrir su verdadera naturaleza, ocultando el hecho de que “no es más que una imagen”. Busca salir del marco de representación y entrar en nuestro mundo, el mundo de la realidad de carne y hueso. Para lograrlo, debe desdibujar los límites entre las dos esferas tanto como sea posible, tratando de deshacerse de cualquier elemento que pueda desenmascararlo como mera “representación”. En el relato de Bac, lo que traiciona al “guardián” es la vestimenta anacrónica, que levanta la sospecha de que algo no encaja, y lleva al visitante a alejarse y ver de nuevo. Este distanciamiento restablece, desde un punto de vista meramente físico, la brecha entre el mundo de la imagen del mundo de la vida, brecha que la figura de cera, en cambio, quiere salvar. Es precisamente gracias a esta distancia que lo que antes había parecido un guardia anónimo resulta ser una representación hiperrealista de una “celebridad” que, en la época del relato de Bac, claramente ya no era famosa.

Este punto no debería ser pasado por alto. Encontrarse con celebridades es muy poco común. Los poderosos, los ricos y los famosos suelen estar rodeados de un aura particular que parece hacerlos excepcionalmente lejanos, incluso en las pocas ocasiones en que uno podría estar físicamente cerca de ellos. Son iconos, imágenes inalcanzables de sí mismos. Su naturaleza intrínsecamente icónica es lo que los hace inmediatamente reconocibles y evita que pasen desapercibidos; para las celebridades es casi imposible introducirse en la multitud y mezclarse con gente “común”. Su reiterado reclamo de privacidad no implica un deseo de aislamiento, sino todo lo contrario: es el deseo de actuar y sentir “como todo el mundo”, al menos por un momento.

La visita de Bac al museo Hohenzollern se remonta a 1929. Más de dos siglos habían pasado desde la muerte de Federico I en 1713; por ello, es perfectamente comprensible que el intelectual francés no haya reconocido de inmediato al monarca. Pero es precisamente este anonimato lo que facilita la tarea de la escultura de cera, dejándole –aunque sea por un momento– pasar inadvertida e incorporarse a los guardias vivos, como una persona entre la gente. Sin marco que lo aísle de la realidad ordinaria y lo declare un artefacto, el maniquí es un extraño en el mundo al que sin embargo pertenece –el mundo de la representación–.

Si decidimos pasar algunas horas en el Madame Tussauds, sabremos exactamente qué esperar. Como todos los museos, los de cera son también parte de los llamados “marcos institucionales”: ambientes que generan expectativas particulares. Al entrar en un museo o galería de arte, uno siempre cruza un umbral, una línea que separa la realidad ordinaria de la “irrealidad” de la experiencia icónica: “La galería ideal sustrae del objeto artístico todo indicio que pueda interferir con el hecho de que se trata de ‘arte’. La obra se encuentra aislada de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación” (O’Doherty, 1999: 20). *Aislamiento* es una función característica de todo marco; por el simple hecho de estar ubicado dentro del marco de un museo, un objeto adquiere un valor particular, un estatus icónico que lo distingue de todas las cosas ordinarias.

Esto mismo pasa en museos como el Madame Tussauds o el Grévin, que no pretenden pertenecer al mundo del arte. Como todos los marcos, también generan expectativas; esperamos encontrar ahí, si no obras de arte, al menos *imágenes*, esto es, representaciones que, como tales, deben revelar su carácter icónico más allá –y a pesar– de su deslumbrante realismo. Para que esto suceda, no obstante, la imagen debe dar-se claramente *como imagen*; el hecho de que se encuentre enmarcada por el museo ayuda a alcanzar pre-

cisamente este objetivo. “La estabilidad del marco resulta tan necesaria como la botella de oxígeno para un buceador. La seguridad con que se trazan sus límites define por completo la experiencia que sucede en su interior” (O’Doherty, 1999: 24).

Sin embargo, el espacio del museo no coincide completamente con el espacio de la representación. El vestíbulo, la taquilla, la cafetería, la tienda de libros o los sanitarios son ambientes que pertenecen a la realidad común y que normalmente nada tienen que ver con la “irrealidad” (Fink, 1930) del mundo de la representación. Los museos son grandes marcos que, como las cajas chinas, incluyen marcos progresivamente menores que delimitan cada vez más el espacio representacional en el que se enfoca la mirada del observador. Las salas en una galería de arte y, dentro de ellas, los espacios específicamente diseñados para exhibir las obras de arte individuales, gracias a su aislamiento de la realidad ordinaria por medio de barreras o líneas divisorias de diversos tipos, sirven como marco para guiar al visitante y ofrecerle una suerte de mapa cuyos límites entre la realidad y la representación están cada vez más claramente señalados. Eso es lo que son los marcos: *herramientas de orientación*. Mientras más fuerte es la delimitación establecida por el marco, más fácil será orientar la mirada del observador. Lo mismo a la inversa: mientras más poroso y matizado sea el marco, más confundido y desorientado estará el observador. De modo que un objeto ordinario –como enseña Duchamp– adquiere un valor extra-ordinario tan pronto como se le aísla dentro de un marco. Pero ¿qué pasa cuando un objeto enmarcado (y por lo tanto separado de la realidad ordinaria) es privado de su “aislador” –como Ortega y Gasset (1921: 311) definía al marco del cuadro– y arrojado al continuidad espaciotemporal de la realidad ordinaria?

En 1928, un año antes de que Ferdinand Bac visitara el museo Hohenzollern, uno de los grandes intelectuales del siglo xx había encontrado, sin proponérselo, la respuesta a esta pregunta. En una

de las famosas páginas de su novela autobiográfica *Nadja*, André Breton describe su experiencia en el museo Grévin. Llega, paga su boleto e inicia la visita. De pronto, “cuando se pasa de la sala de las celebridades políticas modernas a la sala en cuyo fondo, detrás de una cortina, se representa una ‘velada en el teatro’”, repara en una mujer que se aparta en la sombra para arreglar su ligero. La tentación es irresistible; después de asegurarse rápidamente que nadie está viendo, Breton se entrega al instinto voyerista y lanza una mirada fugaz hacia la intrigante escena. Nada ha cambiado, todo permanece exactamente como antes —*exactamente* como antes—. Tan innatural quietud contradice sus expectativas y le pide que vuelva a mirar; el mismo resultado, ningún movimiento, ningún cambio. Ninguna vida. La mujer del ligero no es sino un “adorable señuelo” hecho precisamente para engañar a los visitantes; es “la única estatua” —como Breton con admiración lo dice— “que tiene *ojos*, los ojos de la provocación” (Breton, 1928: 126-127).

Es muy significativo que tanto Bac como Breton le atribuyan mirada a los maniqués hiperrealistas que los engañaron. El dicho “los ojos son el espejo del alma” no es una coincidencia; la mirada está fuertemente ligada al mundo de la vida. Al referirse a la experiencia de Breton, Walter Benjamin (1927-1940: 97) afirmó que es imposible no enamorarse perdidamente de la perturbadora “eternización de lo efímero [*Verewigung des Ephemereren*]” representada por la dama de cera. Lo “efímero” es el signo mismo de la vida, inevitablemente sujeta al cambio incesante. La “mujer” anónima abrochándose el ligero es en efecto atrapada en un momento que debería ser privado, ajeno a los ojos que espían. A diferencia de las figuras de cera comunes, ella no es exhibida ni está expuesta: no está ubicada *dentro* de una sala sino *entre* dos habitaciones, en un lugar de tránsito que no está sujeto a las leyes de la representación sino a las del mundo real, el mundo de la percepción. Como señala Hans Blumenberg, “las figuras de cera no tienen por finalidad

ser miradas como meras imágenes sino como personas de carne” (1989: 714).

Una experiencia conceptualmente idéntica a las descritas por Bac, Breton y Benjamin fue registrada –antes que por ellos– por Konrad Lange:

Recuerdo que hace unos años, en la cima de la escalera del Panóptico de Castan en Berlín, había una dama de cera con la cabeza inclinada que se llevaba los impertinentes (*lorgnette*) a los ojos de vez en cuando, haciendo un guiño a los visitantes que subían. Los que la veían por primera vez eran casi siempre engañados; luego, al acercarse y observar mejor sus movimientos, se daban cuenta de que habían caído en la trampa. En tales casos, desde luego, el goce estético sale por la ventana. [...] El goce estético genuino sólo se encuentra cuando el artista renuncia a toda forma de engaño real [*wirkliche Täuschung*] desde el comienzo, garantizando suficientes momentos anti-ilusionistas para crear en el observador una ilusión *consciente* [*bewusste Selbsttäuschung*]. Cuando el espectador considera la obra de arte como una pura y simple apariencia estética y se deja llevar más y más por la ilusión, *casi* hasta el punto de confundir la imagen con la realidad, entonces surge la ilusión consciente y, con ella, el goce estético. Por otro lado, cuando el espectador es engañado al principio, y luego descubre que ha caído en la trampa, lo que surge no es otra cosa que desilusión [*Enttäuschung*], es decir, un sentimiento de displacer (1901: I, 245-246).

El engaño real –es decir, la ilusión perceptiva– necesariamente lleva a la desilusión y, por consiguiente, a la decepción; la ilusión consciente (es decir, la ilusión *estética*), en cambio, conduce a un juego de analogías en el que la imagen es reconocida como tal desde el principio. Desprovista de cualquier tipo de marco que denuncie su condición de artefacto, la estatua de cera escapa del espacio de la representación y entra al espacio de la realidad de carne y hueso, generando así en el observador una serie de expectativas de percep-

ción que, no obstante, permanecerán inevitablemente sin correspondencia: la rigidez de los movimientos de la mujer, su mirada fija, el tono ligeramente antinatural de su piel, revelan finalmente que es en realidad la imagen de una persona.

Curiosamente, la misma anécdota que Lange menciona aparece, descrita en términos sorprendentemente similares, también en Husserl: “Recuerdo la escena de las piezas de cera en Berlín: Cómo me sobrecogí cuando la demasiado amable ‘dama’ de la escalera me hizo señas para que me acercara. Y cómo, después de recuperar la compostura, advertí de pronto que era un maniquí hecho para engañarme” (1912a: 497). Estas líneas fueron escritas en 1912, pero la visita a Castan se remonta al tiempo en que el padre de la fenomenología era un joven estudiante de matemáticas. El relato, que se repite como un auténtico *leitmotiv* en el corpus husserliano, había ya encontrado un lugar en las *Investigaciones Lógicas*, publicadas entre 1900 y 1901. “Paseando por el poliorama encontramos en la escalera a una bella desconocida, la consabida sorpresa del poliorama. Es una muñeca, que nos ha engañado por un momento. Mientras somos presa de la ilusión, tenemos una percepción, tan percepción como otra cualquiera. Vemos una dama, no una muñeca. Reconocido el engaño, sucede a la inversa; vemos una muñeca, que *representa* a una dama” (Husserl, 1900-1901: II, 543). Tanto en Lange como en Husserl, la conciencia del observador frente a algo que no es sino una imagen es la *conditio sine qua non* de la representación. A su vez, esta conciencia se basa en el reconocimiento de ciertos elementos de diferencia y contraste entre la imagen y su referente. Sin dicho contraste, el juego de la representación se pierde y la ilusión estética da paso a la ilusión perceptual.

Pero lo que el guardia de cera y la dama de cera son es precisamente esto: imágenes que hacen todo lo posible por no ser reconocidas como tales; imágenes que tratan, por todos los medios, de negar sí mismas (*Vid.* Conte (2014); Pinotti, (2017). Las

imágenes hiperrealistas buscan oscurecer la diferencia entre la cosa física y el objeto icónico. Al ver un retrato pintado de un hombre, normalmente no hay dificultad en distinguir entre el médium y la imagen; por un lado, hay un lienzo cubierto con pigmentos, por el otro, un rostro. Incluso cuando se ve una fotografía, la reproducción mimética *par excellence*, las mínimas diferencias entre la cosa física y el objeto icónico son demasiado evidentes: los matices cromáticos, la forma y dimensión del papel fotográfico no son, desde luego, los del objeto que aparece en el papel. Pero se podría tal vez objetar que estos son ejemplos demasiado simples y no representativos, dado que los cuadros y las fotografías son objetos bi-dimensionales, mientras que los objetos icónicos que aparecen en ellos remiten a sujetos tridimensionales. En principio, no obstante, algo así podría decirse de las bustos esculpidos en tamaño natural, que pueden ser inmediatamente reconocidos como imágenes, y que sólo como tales tienen posibilidad de merecer su lugar en las galerías de arte. Pero en el caso de las figuras de cera todo es mucho más complicado. ¿Dónde termina la cera, y dónde empieza la carne representada? ¿Dónde termina la cosa física y dónde empieza el objeto icónico? Lo primero es *tan semejante* a lo segundo que tiende a *identificarse* con él. En este sentido, entonces, lo que es negado es un rasgo fundamental de la conciencia pictórica; el “conflicto” o diferencia entre la cosa física y el objeto icónico se ha perdido, lo cual significa que ya no es posible afirmar que una imagen aparece *por medio de* una cosa, pues la imagen y la cosa ahora se pueden superponer una a la otra.

Sin embargo, la dama y el guardia no eliminan solamente la diferencia entre la cosa física y el objeto icónico; también buscan aniquilar la diferencia entre el objeto icónico y el sujeto icónico. Su poder mimético es demasiado fuerte, demasiado inmediato, en el sentido literal del término —hace que la mediatez imprescindible de la representación se esfume—. Pero el que no haya mediatez

implica que no hay imagen. Cuando reflexiona sobre los límites de la representación, Husserl menciona el “caso límite”, en el cual la aprehensión directa del objeto icónico coincide con la aprehensión indirecta del sujeto icónico, de manera tan perfecta que se vuelven indiscernibles: “En el caso de un retrato perfecto que presenta perfectamente a la persona con todos sus detalles (todo lo que pueden ser sus rasgos característicos), en efecto, incluso en un retrato que logra esto del modo menos satisfactorio, sentimos como si la persona misma estuviera ahí”. Pero sólo “como si”, pues normalmente la “persona misma” pertenece a un contexto distinto al del objeto icónico. “La persona real se mueve, habla y demás; la persona imagen es una figura estática, muda” (1904-1905: 33-34).

Éste es *generalmente* el caso. Pero las figuras hiperrealistas, como las estatuas del Madame Tussauds o los muñecos “reales” y “renacidos”, cambian todo el juego, pues tienen —aún si sólo por un momento— la misma fuerza, la misma estabilidad, la misma plenitud que les atribuimos a los objetos percibidos. Gracias a dispositivos mecánicos, pueden incluso moverse y decir palabras, encarnando perfectamente el “caso límite”, en el que la síntesis entre objeto icónico y sujeto icónico abarca todos los detalles de la apariencia del primero que pueden parecerse a las cualidades inferidas en la aprehensión del segundo. Al estar ausente el mínimo grado de diferencia que se requiere para distinguir entre la imagen que representa y el objeto representado, la semejanza se convierte en indiscernibilidad. En este segundo sentido, la “dama” niega entonces otra condición esencial de la conciencia pictórica, la del “objeto doble”; esto es, el objeto icónico y el sujeto icónico se vuelven indiscernibles entre ellos.

Las figuras de cera y los muñecos hiperrealistas no son estructuras referenciales; están hechos para *presentar*, más que para *representar* algo o a alguien. Y esto es por lo que, mientras tomemos un muñeco por una persona real, tendremos una percepción normal.

La dama aparece encarnada y es confundida con una persona real. A diferencia de la imagen propiamente dicha, su espacio es nuestro espacio, su tiempo el nuestro. “Ella” respira el aire que nosotros respiramos; “ella” existe en nuestro mismo ambiente. “Ella” nos devuelve la mirada. Una muñeca de cera es la aparición de una persona real.

La conciencia de la realidad puede ser inhibida por entrar en conflicto con otra conciencia de realidad, pero es conciencia de la realidad. El objeto ilusorio [*Scheindung*] se encuentra frente a mí en la unión de estas cosas físicas que pertenecen a mi entorno, en el mismo espacio, como una cosa entre ellas y tan real como ellas. La figura de cera tiene cabello real, ropa real. Todo —o casi todo— lo que le pertenece y que genuinamente aparece, aparece con tanta realidad como lo hacen otras cosas. Sólo cuando la examino detenidamente emergen las diferencias, las vacilaciones y demás. En el caso de la imagen normal, pero desde luego también en el de un objeto-imagen claramente diferenciado del tema de la imagen, no tengo conciencia alguna de la realidad, ni siquiera una conciencia ‘inhibida’. No tengo inclinación alguna a tomar por real el objeto-imagen (Husserl, 1912b: 480).

Pero, ¿cómo es entonces que el muñeco hiperrealista es finalmente reconocido como imagen y no como persona? ¿Cómo nos damos cuenta de que hemos sido engañados? Para que esto suceda, debe empezar a debilitarse el “horizonte de familiaridades” (Husserl, 1948: 53, 55) en que los objetos ordinarios son percibidos. Las cosas deben dejar de tener sentido, algunos elementos deben provocar sospecha, llevándonos a verificar dos veces para dejar las cosas claras. En cuanto a las figuras de cera, el elemento de sospecha generalmente consiste en la falta de movimiento o —si la estatua está equipada con dispositivos que le permitan hacer gestos relativamente complejos— en lo mecánico de sus movimientos. Podemos imaginar fácilmente la escena: Husserl entra al museo y se dirige a la taquilla. Se forma en

la fila, echa un distraído vistazo a la escalera y ve a una dama indicándole que suba. Desconcertado, mira a su alrededor para cerciorarse de que él es el invitado y, al no ver a nadie cerca, voltea de nuevo hacia la dama. Una vez más, encuentra los mismos, idénticos gestos: la cabeza se levanta y gira ligeramente, el pecho y el brazo se mueven como corresponde. *Déjà vu*.

Aquí es cuando la ilusión perceptiva empieza a vacilar o, más bien, aquí es cuando desaparece. Porque la ilusión perceptiva implica siempre una creencia total; no permite dudas, ni siquiera la menor suspensión del juicio. A diferencia de la aparición de la imagen, que claramente se presenta *como una imagen*, la emergencia de la ilusión perceptiva permanece escondida —no quiere ser notada—. Cuando es reconocida, el juego se termina; se ha terminado desde hace un tiempo, es decir, desde que uno empezó a dudar de su verdadera naturaleza:

El que uno sea víctima de la ilusión es algo que no se entiende mientras se esté atrapado en la ilusión misma. La conciencia de la imagen, en cambio, es siempre conciencia de la imagen *qua* imagen. En un sentido estricto, la apariencia de ilusión es siempre una apariencia pasada ('Había caído en una ilusión'), mientras que la apariencia de la imagen es una apariencia presente ('Estoy contemplando una imagen ahora mismo') (Seemann, 2000: 128-129).

Como Jean Baudrillard sostiene, "mientras una ilusión no es reconocida como un error, su valor es exactamente equivalente al de una realidad. Pero una vez reconocida la ilusión como tal, deja de serlo. Es, pues, el concepto de ilusión, y sólo él, lo que es una ilusión" (1995: 76).

Los muñecos hiperrealistas fascinan a los fenomenólogos precisamente porque les permiten investigar la relación entre imagen e ilusión, así como la relación entre conciencia pictórica y con-

ciencia perceptiva. El presente de la percepción está entrelazado con retenciones relacionadas con la experiencia pasada y con protenciones que anticipan su curso futuro. La sorpresa y la desorientación siempre provienen de expectativas no cumplidas, pues nuestra creencia en un mundo que existe en sí mismo está basada precisamente en estas expectativas y en su cumplimiento. La dama de Husserl desafía la coherencia de la experiencia: “La creencia perceptiva pierde por un momento su carácter de creencia porque se remonta a una percepción engañosa y compite con otra creencia” (Därmann, 1995: 284). *Primero* era una mujer; *ahora* es un maniquí. ¿Terminó el juego? Bueno, las cosas no son tan sencillas. La dama y el guardia todavía tienen un as bajo la manga y no dejarán de usarlo. Aun cuando han sido desenmascarados, no se rinden; todavía quieren ganar. Y ganan, efectivamente: “Con su genuina ropa, cabello y demás, en efecto, incluso con movimientos imitados artificialmente por medio de aparatos mecánicos, la figura de cera se parece tanto al ser humano natural, que la conciencia perceptiva momentáneamente se impone una y otra vez. La aprehensión imaginativa es suprimida” (Husserl, 1904-1905: 43).

Desde una perspectiva fenomenológica, se trata de una afirmación verdaderamente decisiva, pues implica que el problema en cuestión no puede ser resuelto recurriendo a consideraciones puramente ontológicas: *nada* distingue al maniquí del ser humano real, salvo un acto diferente de la conciencia intencional. Incluso éste, no obstante, lucha frente a la figura de cera, oscilando indefinidamente entre la aprehensión perceptiva y la aprehensión pictórica, quedando por lo tanto atrapado en “un tipo de ‘parálisis’” (Steinmetz, 2011: 135). La semejanza excesiva oscurece el carácter “irreal” de la imagen y provoca que la tensión entre presencia y ausencia inherente al concepto de “representación” fracase, lo que acaba en que, aun cuando nos damos cuenta de que estamos frente a la *imagen* de una persona, no podemos sino ver a la *persona* mis-

ma de carne, y no de cera. La conciencia pictórica, después de haber derrocado temporalmente a la conciencia perceptiva, no tiene ya más trato con ella; busca una y otra vez imponerse y recordarnos que somos en realidad las víctimas de una ilusión: cera, no carne.

El tiempo, como se sabe, siempre aclara las cosas. Unos cuantos momentos suelen ser suficientes para darnos cuenta de que hemos caído en la trampa del maniquí. Pero aun así, “no podemos evitarlo –vemos un ser humano ” (Husserl, 1904-1905: 43-44). Este es el dato fenomenológico más relevante: el desequilibrio en marcha entre *saber* y *ver*. La conciencia perceptiva no puede tomar completamente el control debido a la duda que lentamente se arrastra, afectando el curso normal de la percepción; sin embargo, la conciencia pictórica también fracasa en tener el control porque la semejanza extraordinaria entre la figura de cera y la persona real siempre nos compromete a retroceder de nuevo desde la aprehensión pictórica a la aprehensión perceptiva.

3. Muñecos hiperrealistas: ¿arte o no arte?

Es debido a la “indecisión de confines entre lo artístico y lo vital” (Ortega y Gasset, 1921: 311) que los muñecos de cera no pertenecen a la esfera del arte. Como Lange, Husserl también nota que basta con que el observador sea momentáneamente engañado por las figuras de cera para impedirle experimentar un auténtico goce estético.

La imagen debe estar claramente separada de la realidad; esto es, separada de un modo puramente intuitivo, sin asistencia alguna de pensamientos indirectos. Deberíamos ser sacados de la realidad empírica y elevados a un mundo de imaginación igualmente intuitivo. La apariencia estética [*Schein*] no es ilusión sensorial [*Sinnentrug*]. El deleite en la decepción directa o en el crudo conflicto entre la realidad y la apariencia, en el que ya la apariencia

pasa como realidad, ya la realidad como apariencia –realidad y apariencia jugando a las escondidas, por decirlo así– es la antítesis extrema del placer estético, fundado en la serena y clara conciencia de imagen. Los efectos estéticos no son los efectos de las ferias anuales (Husserl, 1904-1905: 44).

No importa si son damas o guardias, las imágenes hiperrealistas están, en todo caso y en principio, *fuera de marco*; su objetivo es, en efecto, no ser imágenes “enmarcadas”. El situarlas fuera del espacio ordinario de la exhibición no hace sino volverlas más transgresivas, acentuando su capacidad de *transgredi*,² de “pasarse de la raya”, de atravesar el umbral de la representación y volverse parte de nuestro mundo. Es precisamente esta característica lo que las hace, tanto en Lange como en Husserl, intrínsecamente no estéticas; las figuras de cera, los “muñecos reales” y similares no pueden ser considerados, *en principio*, como una forma genuina de *arte*.

Pero, como sabemos, cuando se trata de arte –particularmente de arte contemporáneo– la sorpresa aguarda siempre a la vuelta de la esquina. Y la esquina, en este caso, se encuentra detrás de la entrada de una de las salas del Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas City, Missouri. ¿Quién es el guardia que mira con tristeza fuera de la ventana, absorto en sus pensamientos? Es el *Guardia del Museo*, alias Roy, como lo llaman los demás guardias; una figura hiperrealista creada por Duane Hanson en 1975. De modo que es una obra de arte. Una estatua que, igual que los guardias falsos y las damas falsas sobre los que hemos discutido antes, parece hecho para engañar al viandante. Él también depende del extraordinario grado de realismo garantizado por el uso de poliéster, fibra de vidrio y vinilo, los herejeros modernos de la cera; él también está cuidadosamente ubicado fuera de los espacios tradicionales de exhibición, en lugares donde los visitantes pueden aproximarse sin restricción alguna.

² En latín, *pasar a través de* [N. T.]

Entre 2011 y 2012, en ocasión de una retrospectiva dedicada a George Ault, el guardia de Hanson fue trasladado a una sala que no es en la que usualmente se le puede encontrar (o mejor dicho, en la que uno puede “encontrarse con él”); los curadores del museo dejaron a Roy explicar “él mismo” las razones de este cambio temporal. Un letrero al lado de la entrada a la sala decía lo siguiente:

La escultura realista de Duane Hanson, *Guardia del Museo*, se ha mantenido fielmente en su puesto en la galería L3 desde que el Edificio Bloch se inauguró en 2007. Ahora que las dos galerías de arte contemporáneo han sido desocupadas para dar lugar a la exposición *Hacer un Mundo: George Ault y Estados Unidos en los años 1940*, Roy pidió ser asignado a otro lugar en el museo. “Desde mi llegada al Nelson-Atkins el 18 de Noviembre de 1976, no he escuchado más que elogios al museo. Ahora tengo la fortuna de ver aquello de lo que todos han estado hablando. Por los próximos dos meses, estaré en este hermoso hogar histórico de los Estados Unidos”, dijo. “Entonces, seré reasignado a la galería P24, donde conoceré la elegancia de la vida inglesa del siglo XVIII, en la Sala King’s Lynn”.

Este letrero puede ayudar a entender la diferencia entre Roy y los falsos guardias de museos. El tono claramente irónico del mensaje no aumenta sino disminuye drásticamente el “efecto de realidad” de la imagen; de ese modo, hace explícita la naturaleza traviesa de la instalación: los curadores invitan a los visitantes a jugar el juego de Roy. Lo más importante, no obstante, es que es un juego desde el principio, es decir, desde el momento mismo en que uno entra al Museo Nelson-Atkins. La obra de Duane Hanson es parte de la colección de una institución que, a diferencia de Madame Tussauds, es un museo de arte y, como tal, genera expectativas diferentes a las de un museo de cera. La diferencia radica en el marco en el que la obra se inserta. Desde luego, un visitante podría simplemente no saber que Roy es una obra de arte, con lo cual sería más probable

que cayera en la trampa puesta por el “guardia”. Sin embargo, aun en este caso, hay otro marco provisto para restablecer la distancia correcta entre la imagen y la realidad: el rótulo que ofrece información sobre la obra también contribuye a delimitar el campo de la ilusión estética como opuesto al del verdadero engaño.

Como Gombrich advirtió, en realidad, las muñecas de cera “de las galerías, con rótulos, son ‘retratos de los grandes’. La figura que hay al pie de la escalera, hecha para engañar al visitante, representa a ‘un’ empleado, un miembro de una clase. Está ahí como ‘sustitutivo’ del vigilante que esperaríamos” (1951: 3). Pero el guardia del Nelson-Atkins ya no es “un” guardia; es “el” guardia de Duane Hanson, es Roy –un hombre ordinario convertido en celebridad–. El guardia falso de los museos de cera convencionales –como el que menciona Rudolf Arnheim– no está hecho para “interpretar la naturaleza de sus colegas guardias, sino para aumentar el personal de la institución de manera extraña” (1959: 72). Al delatarse como obra de arte, en cambio, Roy nos invita a reflexionar precisamente en la “naturaleza” del guardia, en su condición existencial, en su humanidad –un tema central en toda la producción de Duane Hanson–. Podría decirse, por lo tanto, que entre los muchos significados que uno podría dar a *Guardia de Museo*, se encuentra el de una problematización irónica, pero seria, de la relación entre el hiperrealismo à la Madame Tussauds, “muñecos reales” o “muñecos renacidos”, que sólo se logra escapando al marco de la representación, y un hiperrealismo que consigue elevarse por encima del simple virtuosismo técnico y la imitación por su propio beneficio, expandiendo los marcos del arte en nuevas e inesperadas direcciones.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf, 1959, "The Robin and the Saint: On the Two-fold Nature of the Artistic Image", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, núm. 1, pp. 68-79.
- Bac, Ferdinand-Sigismond, 1929, *Le voyage à Berlin. La fin de l'Allemagne romantique*, Conard, París.
- Baudrillard, Jean, 1995, *El crimen perfecto*, 1996, Joaquín Jordá (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Benjamin, Walter, 1927-1940, *Libro de los Pasajes*, 2004, Rolf Tiedemann (ed.), Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trad.), Akal, Madrid.
- Blumenberg, Hans, 1989, *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Breton, André, 1928, *Nadja*, 2004, José Ignacio Velazquez (trad.), Cátedra, Madrid.
- Conte, Pietro, 2014, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata.
- Pinotti, Andrea, 2017, "Self-Negating Images: Towards An-Iconology", *Proceedings*, vol. 1, pp. 1-9.
- Därmann, Iris, 1995, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, Fink, Munich.
- Fink, Eugen, 1930, "Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit", *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. 11, pp. 239-309.
- Gombrich, Ernst, 1951, "Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, 1996, José María Valverde (trad.), Debate, Madrid, pp. 3-11.

- Husserl, Edmund, 1900-1902, *Investigaciones Lógicas*, 2005, Manuel García Morente y José Gaos (trad.), 2 vol., Alianza, Buenos Aires.
- _____, 1904-1905, "Phantasy and Image Consciousness", en Husserl, 2005, pp. 1-115.
- _____, 1912a, "On the Analysis of Memory. Characterization of Internal Memory and Characterization through the Later Nexus. Omission and Supervention of Position Takings" (1912), en Husserl, 2005, pp. 497-507.
- _____, 1912b, "Reproduction and Image Consciousness", Appendix L: "On Imagination" (1912), en Husserl, 2005, pp. 569-573.
- _____, 1948, *Experiencia y Juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*, 1980, Jas Reuter (trad.), Bernabé Navarro (revisión), Ludwig Landgrebe (ed.), Lothar Eley (epílogo), Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, México.
- _____, 2005, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, John B. Brough (trad), Springer, Dordrecht.
- Lange, Konrad, 1901, *Das Wesen der Kunst: Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*, 2 vols, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlín.
- O'Doherty, Brian, 1999, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, 2011, Lena Peñate Spicer (trad.) Fernando Villaverde y Marta Morales (revisión), Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia.
- Ortega y Gasset, José, 1921, "Meditación del marco", en *Obras completas de José Ortega y Gasset*, tomo 2, 1963, Revista de Occidente, Madrid, pp.307-313.
- Seemann, Hans Jürgen, 2000, *Bild als Widerstreit. Zur Phänomenologie des Bildes im Anschluß an die Untersuchungen E. Husserls*.

Ein Beitrag zur Phänomenologie der anschaulichen Unmöglichkeit, Dissertation, Wuppertal.

Steinmetz, Rudy, 2011, *L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée*, Kimé, París.

El Otro como Juego —y como Desastre (*Life in plastic, it's fantastic: we are just getting started*)¹

The Other as Game —and as Disaster (*Life in plastic, it's fantastic: we are just getting started*)

César Moreno-Márquez
Universidad de Sevilla, España

Resumen: Tomando como motivo de fondo de la reflexión el mito de Pigmalión, el presente artículo aborda la pregunta por el Otro asumiendo la posibilidad de que el *Otro virtual realizado* (en este caso en una Muñeca/*Sexdoll* de silicona) pudiese sustituir e incluso suplantar, en el deseo, al Otro *por sí mismo*. Se intentará mostrar que las dicotomías entre *vivo-muerto*, *real-irreal* o *verdadero-falso* resultan muy insuficientes para comprender la cuestión de “el Otro”, pues la figuración de este “Otro” en el ámbito de lo imaginario es más poderosa y relevante que los rasgos ónticos de su *presencia directa y fáctica*. La posibilidad, al menos ex-

¹ El presente texto se ubica en las actividades del Proyecto de Investigación I+D (Excelencia) *Dinámicas del cuidado y lo inquietante. Figuras de lo Inquietante en el debate fenomenológico contemporáneo y las posibilidades de una Orientación Filosófica*, FFI2017-83770-P, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Debo destacar, para quien esté interesado, que podrían encontrarse aportaciones relativas a la temática que será aquí abordada en dos textos anteriores: Moreno, 1997 y Moreno, 2004a. Luis Puellas ha tenido a bien convocarme para que reaparezcan de nuevo los “fantasmas” del *Cuerpo desalmado* y el *Otro-máquina*.

perimental, de *jugar al “Otro”* implica un desafío enorme, en la medida en que puede hundir en el desastre de un *narcisismo* ilimitado y de una soledad desesperada, pero también puede ofrecer una opción *terapéutica*, si se conjugan ciertos factores (caso planteado en el film *Lars and the Real Girl*). Por otra parte, el rodeo a través del *Otro virtual* permite preparar la base para una pregunta filosófica de gran alcance, en tanto nos permita justamente plantear fenomenológica y dialécticamente la cuestión del Otro. El material de base para el artículo es un documental de ZDF para el *Canal Arte* titulado *Traumfrauen*, que expone los rasgos básicos de la convivencia entre Dean Bevan y sus *Sexdolls*.

Palabras-clave: virtualidad, Otro, fantasía, maniquí (*Sexdoll*), Pigmalión,

Abstract: In our paper we have presented the myth of Pygmalion as background of a reflection, in which we approach the question of the Other, building on the possibility of that the *virtual Other* “*embodied*” (in this case in a silicone Doll/*Sexdoll*) could replace and even supplant, in desire, the Other *by itself*. We will try to show that the dichotomies between *live-dead*, *real-unreal* or *true-false* are very insufficient to understand the question of “the Other”, because the figuration of this “Other” is more powerful and relevant in the field of imaginary than the *ontic features* of its *direct and factual presence*. The possibility, at least experimental possibility, of *playing the “Other”* is an enormous undertaking, insofar as it can sink into the disaster of an unlimited *narcissism* and a desperate loneliness, but it can also offer a *therapeutic* option, when certain circumstances arise (it is the case raised in the film *Lars and the Real Girl*). On the other hand, make a detour through the *virtual Other* allows us to prepare the basis for a far-reaching philosophical question, as long as it allows us to propose phenomenologically and dialectically the question of the Other. Basic material for this paper is a ZDF documentary for *Arte-Channel* entitled *Traumfrauen*, which shows the basic features of coexistence between Dean Bevan and his *sexdolls*.

Keywords: Virtuality, Other, Phantasy, Doll (*Sexdoll*), Pigmalion,

Recibido: 29 de septiembre de 2018

Aceptado: 11 de noviembre de 2018

*yo imagino que todo lo que digo es así, sin que
sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación
como la deseo*

CERVANTES, *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

1.

Barbie Girl fue, en su momento, una canción pop de enorme éxito del grupo danés *Aqua*, incluida en su álbum *Aquarium* (Aqua, 1997). Se trataba de una parodia (otra más) del *Barbie-World* por la que el grupo musical fue demandado por Mattel, la compañía de producción y distribución de la conocida muñeca. Esta es parte de su letra:

[...] Life in plastic, it's fantastic
You can brush my hair, undress me everywhere
Imagination, life is your creation [...]
I'm a blond bimbo girl, in a fantasy world
Dress me up, make it tight, I'm your Dolly
You're my doll, rock'n'roll, feel the glamor in pink
Kiss me here, touch me there, hanky panky
You can touch
you can play
if you say "I'm always yours" [...]
Make me walk, make me talk, do whatever you please
I can act like a star, I can beg on my knees
Come jump in, bimbo friend, let us do it again
Hit the town, fool around, let's go party
Oh, I'm having so much fun!
Well Barbie, we are just getting started
Oh, I love you Ken.

En tono desenfadado la canción y, en especial, su correspondiente videoclip (*vid.* bibliografía) tomaban como motivo la idílica situa-

ción en la que seres humanos que parecían rescatados del *Barbie World* podían entregarse entre sí sin menoscabo, prometiéndose al mismo tiempo diversión, felicidad... y *sometimiento*. La energía simbólica del *plastic world* era absorbida por el cuasidelirio infantiloides de un mundo en el que el dueño de la *Barbie* podría hacer con ella lo que deseara.

No estoy seguro de lo que sucedió en aquellos años de finales de los noventa del pasado siglo, y qué sucede a fecha de hoy, veinte años después, en que parece que retorna con intensidad la figura de la muñeca, a medio camino entre lo real-siliconado y lo imaginario, con el apoyo de la coyunda del carro civilizatorio que forman Tecnociencia y Mercadotecnia y al amparo de las nuevas ideas no ya sobre el *Posthumano* —que parece ser que ha sonado demasiado apresurado y radical a los oídos de la *intelligentsia* contemporánea—, sino sobre su hermano menor y de transición, el *Transhumano*. Lo cierto es que en aquel fin de siglo se escuchó mucho *Barbie Girl*, por tomarla de referente casi a título meramente anecdótico y de cultura popular, y se editó en España un insólito número monográfico de la magnífica revista (hoy desgraciadamente desaparecida) *Sileno* sobre *Muñecos* (AA.VV.: 1997), aparte de dos importantes estudios de Ana Rueda (1998) y Pilar Pedraza (1998). Muchas coincidencias. A fecha de hoy, el Pigmalión postmoderno-*transhumano* no parece que haya perdido por completo la confianza, la fe o el sueño de que el Otro-*Real* fuese aún una aspiración más allá de las *mentiones vacías* (necesitadas de *plenificación*) y *ausencias* en que se desenvuelve con soltura lo Imaginario, pero quizás —hay pistas que nos permiten confirmarlo— se entusiasma cada vez más alegremente (aunque también inquietantemente) por lo que se refiere a las posibilidades técnicas y mercadotécnicas de la “Muñeca”. No en vano parece haber una mejora tecnológica importante, en todos los sentidos, en la hechura del artefacto. El viejo maniquí (ya de los surrealistas) tosco, rígido, hierático, físi-

camente demasiado poco dúctil de acuerdo a las expectativas de su usuario, va dejando paso, a gran velocidad, a nuevas posibilidades en el ámbito de los materiales de plástico siliconado y –en ello se cifran las mayores esperanzas– de la inteligencia artificial, al tiempo que se difunden las expectativas de un negocio lucrativo antes de que finalmente, tal vez dentro de otros veinte años, consiga implantarse por completo lo que por el momento es, sobre todo, una moda alentada por un entorno cultural de delirante narcisismo complementado –(también) a fin de esquivar reproches morales– por inquietudes y ventajas *terapéuticas*. Sin embargo, como decía, el Pigmalión postmoderno, a punto de comenzar a ingresar, ya sin medias tintas ni complejos, en la era *transhumana*, experimenta aún un cierto *deseo de realidad* (Moreno: 2001) (si bien cada vez más tímido y apocado, pues dicho deseo le hace ser más vulnerable), por lo que se refiere a lo que sería un *Otro de veras*. En el mito de Pigmalión,² el deseo partía de un *rechazo de lo real*, de modo

² De Pigmalion se cuenta en *Metamorfosis* que, hastiado de las malas mujeres, las indecentes Propétides, vivía solo “y durante largo tiempo careció de compañera de lecho”. He aquí que esculpió una escultura de marfil “y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se enamoró de su obra. El rostro era de una doncella verdadera, de la que pensarías que vivía y que quería moverse si no se lo impediera su pudor: hasta tal punto se oculta el arte en su arte. La admira Pigmalión y apura en su pecho pasiones por lo que parece un cuerpo. A menudo se acercan a la obra sus manos que intentan comprobar si aquello es de carne y hueso o si aquello es de marfil, y todavía no confiesa que sea de marfil. Le da besos y piensa que se los devuelve, y le habla y la coge y cree que sus dedos se quedan fijos en los miembros tocados y teme que le salga una moradura al cuerpo presionado y unas veces le dirige piropos, otras veces le lleva regalos agradables para las muchachas [...] también adorna con vestidos su cuerpo [...] todo la embellece; y desnuda no parece menos hermosa. La coloca sobre un colchón teñido por la concha de Sidón y la llama compañera del lecho y coloca su cuello recostado en blandas plumas como si tuviera sensibilidad. / Había llegado la fiesta de Venus [...] cuando, tras haber hecho su ofrenda, se detiene ante el altar y con timidez dijo Pigmalión: ‘Dioses, si podéis conceder todas las cosas, deseo que sea mi esposa’, no atreviéndose a decir ‘la joven de marfil’,

que el paso por lo imaginario (consumado en el deseo/sueño de Pigmalión, en principio, como estatua de marfil) sería transitorio en dirección a lo real. Para tornarse realidad, nunca mejor dicho, no ya *ante los ojos y a la mano* (Heidegger: 2016), sino en la figuración de un Otro *de veras*, se hacía necesaria una intervención sobrenatural o mágica de la que ya no disponemos hoy, arrojados como nos encontramos en brazos —son nuestras diosas— de la tecnociencia y la mercadotecnia. Y aún seguimos anclados —lo que no podría ser menos— en esa *estructura experiencial* detectada por el mito, en la que se pretende tornar crecientemente verídico al Otro a partir de su *apariciencia* —*por lo que parece un cuerpo*—y, sobre todo, por el *deseo*. La forma y el exterior ya no son pétreo-marmóreos, desde luego —lo que parecía en tiempos antiguos adecuado a la ensoñación apolínea— sino de plástico siliconado, y su belleza se ha desplazado desde el amor hacia la funcionalidad sexual, doméstica y, en general, hacia la manipulabilidad, docilidad y servicialidad.

En todo caso —y éste sería nuestro tema a pensar— cabe imaginar que un paso a cubrir por el *Transhumano* fuese su aquiescencia, tolerancia o beneplácito, por lo menos en un primer momento, y posteriormente su simpatía y reconocimiento, e incluso, llegando el caso, su ciego entusiasmo respecto a la *figuración del Otro*

sino ‘semejante a la de marfil’ [...]. Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: latén las venas al contacto del pulgar. Entonces verdaderamente el de Pafos pronuncia palabras muy llenas de contenido con las que da gracias a Venus y oprime con su propia boca una boca que por fin ya no es de ficción y la joven se dio cuenta de que le daban besos y se cubrió de rubor y, levantando sus tímidos ojos en dirección a la luz, a la misma vez que al cielo contempló a su enamorado” (Ovidio, 1995: 565-568).

virtual. Nos importa “el Otro”, no sin buenas razones, más que *propriadamente* su *realidad* o su *verdad*, en la medida en que “el Otro” no se reduce a ser real o verdadero, según lo que la actitud natural entiende bajo esos calificativos. Si apurásemos el argumento, se diría que “el Otro” ni siquiera tendría que estar *vivo como organismo*, bastando con que estuviese *animado como artefacto inorgánico*. Un gran desafío civilizatorio consistiría, en este sentido, y como marco general casi programático, en atenuar la distancia entre el Otro *orgánico-real-verdadero-vivo* y “el Otro” *inorgánico-pseudo*, para lo que se haría necesario, en todo caso (se trata, en el fondo, de una enseñanza esencial de cara a que comprendamos lo que se juega en “el Otro”), aquello que a la postre pudiera conducir desde la mera *sustitución* del Otro aún animada de conciencia de la *diferencia* (que lo separaría de sus simulaciones) hacia su *suplantación* en un entorno potencialmente más siniestro o incluso de pesadilla –pero también más *cool* y *fun*–.

“El Otro” virtual nos acompaña desde siempre. Ha sido, es y será nuestra *compañía* (*trascendental*, no sólo –cuando lo es– empírica) incluso en medio de la más abrumadora soledad, siempre como *soledad-de...* (Ortega y Gasset, 1983: 107). Cuando antes me refería a un paso a cubrir en dirección al *Transhumano*, pensaba más bien en figuraciones de ese Otro virtual de modo que pudiese encontrar acomodo *fáctico y material* en el terreno donde, en nuestras vidas, aún (por el momento) confluyen *cotidianeidad* y *realidad* (incluso podríamos añadir, bien entendido, *verdad*). Sería necesario que ese Otro virtual abandonase la mera e inmediata virtualidad en que había encontrado cabida, es decir, sobre todo en meros entornos ficcionales y, más específicamente, imaginario-simbólicos y visionarios, para pasar a ser virtual *en un entorno real* –por más que semejante posibilidad nos pareciese increíble y contradictoria–. Ello sería posible si se dispusiera de los recursos necesarios para que lo virtual encontrase un *medium* adecuado en

lo real materializándose, “incorporándose” (no tanto “encarnándose” —pues para *encarnarse* se necesitaría de un principio vital y espiritual de autonomía y de *ser-por-sí*, al que luego me referiré—).

Sería necesario, pues, que el simulacro *tomase cuerpo* en medio de lo real. Como si el teatro de *sombras* de la caverna platónica y la *fábula* en que terminó por convertirse el mundo “verdadero”, según el diagnóstico nietzscheano, pudiera transcurrir o desenvolverse, por lo que se refiere a la dialéctica entre verdad y apariencia, respecto al Otro y las posibilidades de una intersubjetividad *extrañada* (incluso *perturbadoramente entrañable*), en nuestras casas o en la calle, a plena luz, sin complejos y, por qué no, con desenfado y toda la “naturalidad” posible. De ese modo al menos parecería, reduplicando el *parecer*, que el simulacro pudiera ser redimido de su mundo de tinieblas, de modo que nada podría oponerse con eficacia, no ya al Otro virtual, sino a su recreación como ocupando *su puesto normalizado, gestionado y reconocido* en el mundo cotidiano-real-verdadero, en la medida en que aún (a veces habría que decir, milagrosamente) se diese aún algo parecido a este mundo cotidiano-real-verdadero.

Se trataría de poder *ampliar* a “el Otro” y/o de *desplazarlo* más allá de las rigurosas dicotomías entre *lo vivo* y *lo muerto*, y *lo verdadero* y *lo falso*, pues quizás no sólo podría sobrevivir más allá de ellas, al margen de lo dicotómico, sino que en dicho desplazamiento podrían anunciarse nuevos horizontes de *rendimiento y eficacia operativa* de “el Otro” en el programa de la más genuina racionalidad tecnocientífica.

Incluso se trataría de desplazar al “Otro” respecto al Otro (real y verdadero, de carne y hueso, se dirá) y de comenzar a pensar en la posibilidad de *Pseudo-Otros reales y verdaderos*. En ese proceso de ampliación y desplazamiento (los más alarmados ante tal situación hablarían de degeneración y distorsión) se haría necesario afrontar zonas más periféricas, oscuras e inquietantes del *deseo-de-Alteridad*

(Moreno, 1998) que son, a la vez, de enorme valor (a pesar de, y a la vez justamente gracias a su rareza o excepcionalidad) para “poner a prueba” lo que cabría esperar, en este caso, del Otro virtual, también en la medida en que dichas zonas pudiesen acoger posibilidades experimentales de *alto rendimiento simbólico-experimental*. En el caso que nos ocupará, lo inquietante podría abrumarnos, si bien en grados diversos (psíquicos y morales), pues parecería que se trata de reabrir o reactivar una fase presuntamente superada (o a superar) del desarrollo humano, como es la *infantil*. Sin embargo, el experimento sería especialmente interesante en la medida en que pudiera encontrar parte al menos de su ubicación de sentido en lo que ya ha sido detectado como la creciente relevancia de la *inmadurez* en el proceso civilizatorio, una inmadurez que antes se podría ubicar cronobiográficamente, pero que cada vez deberíamos aprender a manejar más como categoría de análisis cultural. Un problema, éste, no fácil de resolver, en la medida en que, del mismo modo que nos resulta complicado cualquier *normativismo* cuando se trata de análisis culturales, en este caso pudiera suceder que cada día nos resultase más complicado tomar alguna decisión acerca de la *madurez*, lo que no nos debería desconcertar en tanto estuviese fuertemente cuestionado el criterio normativo-simbólico de un *principio de realidad*.

Aquí se trata, como espero mostrar de inmediato, de un juego, pero de un juego difícil de jugar, un juego pesado, incluso arriesgado (más adelante lo llamaré *jugar al “Otro”*), pues habría que curtirse en la práctica de “desconectar” esa exigencia de (son los conceptos tradicionales *ad usum populi*) *vida, verdad, realidad, naturalidad*... del Otro. Por el contrario, sería necesario comenzar a pensar con seriedad (hipotética –no lo olvidemos-, o con seriedad irónica, si ello fuese posible) que el Otro fuese “Otro” porque *me lo figuro como “Otro”, lo creo y recreo como “Otro”, trato con él como*

si fuese “Otro”, e incluso, en casos de compromiso o involucración extremos, como Otro, ahora sí, completamente de veras.

El caso que nos ocupa es oscuro, o al menos turbio, y oscila entre lo patético y lo irrisorio, lo divertido y lo siniestro, lo ingenuo y lo morboso, lo patológico y lo terapéutico. Todo ello lo fue (excepto quizás divertido y terapéutico), y con enorme intensidad transgresora, en el film de Luis García Berlanga *Tamaño natural* (1974), del que ya me ocupé con cierto detalle filosófico en otro texto (Moreno, 1997: 27-28). Por lo que se refiere a la convivencia con “la muñeca”, sobra decir que no habríamos superado la muy perturbadora y siniestra relación simbólica de Hans Bellmer con *La Poupée*, de la que en este Dossier se ocupa Luis Puelles. El asunto es inquietante al menos —por tomar estas referencias— desde que nos dejamos orientar en unos primerísimos pasos por el tránsito desde el multicolor *Barbie World* tal como un videoclip de 1997 nos lo presentaba, hasta, por ejemplo, lo que se nos narra en un documental de ZDF, en colaboración con el canal *Arte*, sobre las experiencias de Dean Bevan con sus “chicas”-muñecas, titulado *Traumfrauen aus Silikon. Wenn Männer Puppe lieben* (Bäckmann/Pöthke, 2018).

Bevan —así se llama su protagonista— se divorció hace diez años y vive solo. Tras varias relaciones afectivas frustradas, sus hijos apenas le visitan. En cierto momento del documental aparece en escena su hija (Rhiannon), que comenta la singularidad del comportamiento de su padre. Bevan no ha perdido en ningún momento conciencia de que las Muñecas son justamente lo que son y de que están hechas de acero y plástico. Sin embargo, refiriéndose a Sarah, la primera de sus siete muñecas y su preferida, dice que “al mirarla veo algo más que la suma de sus partes”, lo que nos indica que su presencia no es meramente “objetiva” ni simplemente “real”, ni tan sólo siquiera meramente “verdadera”, sino que, por decirlo así, su presencia *sobreactúa simbólico-afectivamente* sobre Bevan, quien declara que encargó la muñeca pues “echaba de menos” la com-

pañía de “alguien”. Con lucidez neurofenomenológica, si se me permite expresarlo de este modo, confiesa que por su perfecto realismo, Sarah “pronto engañó a mi cerebro. Me parecía que había alguien. Eso me gustó mucho”. De otra de las muñecas dice que “A veces miro a Keiko y no me sorprendería que hablara”. Como quiera que, según se dice en el documental, Bevan mantiene relaciones “íntimas” con Sarah, al preguntársele al respecto dice que el amor para los hombres es “algo físico” y que “están programados” para responder a ciertos estímulos. Y luego, también refiriéndose a Sarah: “Proyecto en ella ciertos atributos humanos. Sobretudo vulnerabilidad, porque es completamente vulnerable. Me necesita para todo. La traslado, la visto, la lavo y la cuido yo” (a Bevan le complace sentirse necesitado); dice, una vez más, de Sarah: “A veces sueño que es una persona real. Cuando me doy cuenta de que era sólo un sueño me pongo algo triste y pienso que estaría muy bien”.

A lo largo del documental son entrevistados Manfred Scholand, que dirige una empresa de distribución de Sexdolls (*RS Dolls*), y la mujer que regenta un *Bordoll* en Dortmund, así como una empleada del mismo. Scholand se manifiesta en el sentido de que “a una muñeca no hay que probarle nada, el hombre no siente presión, la consume como a un producto y cuando él lo necesita”, concluyendo con el expeditivo argumento de que “él quiere ver el partido y luego tener sexo”. Por su parte, añade la *voz en off*: “Muchos no tienen una pareja real porque no se ven atractivos, son tímidos o a causa de sus discapacidades. Algunos nunca tuvieron suerte en el amor. La muñeca hace de compañera”. Evelyn Schwarz, que regenta el *Bordoll*, y su empleada se manifiestan con más detalle y sutilidad. Según Schwarz —dice refiriéndose a sus clientes—, “se trata de sus fantasías, de su deseo. Eso es lo bueno, no tienen que preocuparse de las emociones de los demás. No hay esa presión por tener que satisfacerla para alcanzar la satisfacción propia. Las emociones van siempre ligadas al esfuerzo, a entregar algo. La gente es

egoísta”. Cuando se le pregunta a Andrea, encargada de la limpieza de las habitaciones y de las muñecas, acerca de si considera que el trato con las *Sexdolls* degrada a las mujeres, responde que “muchos clientes son incapaces de tratar con mujeres”; en cierta ocasión un cliente le dijo que “preferiría una mujer real, pero ella me ve”, respecto a lo cual comenta Andrea: “No sé qué defecto tendría. Ni idea. Pero él me dijo: ‘Ella me ve y no me atrevo a presentarme ante ella’”.

Finalmente, nuestro protagonista, Dean Bevan, confiesa: “Puedo imaginar que creaciones como Sarah lleguen a moverse o hablar con inteligencia artificial. El futuro será interesante. No me imagino nada más emocionante. Podría hablar con Sarah, tener una conversación real. Sería maravilloso. Claro que podría decir que quiere irse de aquí. Sería su decisión, y yo tendría que aceptarlo. Intentaría convencerla de que se quedara”.

En cierto momento del documental, y por vez primera, Bevan saca a una de sus muñecas fuera de su casa, a un pequeño parque, esmerándose en fotografiarla sentada en un banco. Comenta entonces que “con las fotos pretendo darles vida. Busco una foto donde casi parezcan estar vivas. Es difícil de describir”. En verdad, comoquiera que la fotografía inmoviliza, y nuestro imaginario y nuestras retinas rebosan de imágenes de modelos “posando”, cuando se fotografía en una posición de *pose* a quien debiera moverse, no parecerá que antes estaba inmóvil. La inmovilidad de la imagen fotográfica neutraliza la inmovilidad de la muñeca y permite olvidar uno de los rasgos más evidentes de su ser inerte. En la vida real se notaría que es una muñeca, pero no, o no tanto, cuando se la fotografiara. En verdad, esta especie de juego ya lo desarrolló hace tiempo Helmut Newton, cuando “mezcló” en algunas de sus fotografías seres humanos y maniqués, dificultando a primera vista la distinción; incluso lo hizo con una maniquí de gran tamaño con una muñeca pequeña, de modo que la maniquí parecía “de verdad”. Este juego provoca un efecto perturbador en la medida

en que lo inerte pasa a tener la apariencia de vivo, si bien inmovilizado, y lo vivo aparece, en la fotografía, nivelado con el maniquí (Cf. García Calvente, 2018).

2. Más allá de la vida y la muerte. Ya no quedan Afroditas

No carecería de interés filosófico *hacer la experiencia* de *convivir*, como adultos, con muñecos. Esta posibilidad, que habría de ser *experimental*, exigiría, como *conditio sine qua non* de la misma, tomar con suficiente seriedad lo implicado en el significado del *convivir*, de modo que éste no consistiera simplemente en compartir un espacio y ciertas posibilidades experienciales en el que o en las que hubiese muñecos inertes que fuesen reconocidos como tales, y con los que tratar de modo parecido a como suele hacerlo en su ingenuidad –y estaría tentado de decir en su “felicidad”– un niño. Precisamente, solemos pensar que podría apreciarse que se ha dejado atrás la infancia, al menos en cierto modo, cuando ya no se espera encontrar en un muñeco a un amigo o compañero de juegos. Siendo adultos ya no habría de ser así, de modo que no se nos ocurriría, ni siquiera lúdicamente, simular que el muñeco estuviese animado, con lo que éste acabaría por convertirse en un recuerdo más o menos querido o en un adorno, si es que no se lo hace yacer, más o menos depositado/arrumbado, en el trastero o simplemente, y muchas veces no sabemos cómo, se le da por “desaparecido”. Ya no sería posible, en efecto, ninguna interacción ni, en absoluto, algún tipo de *convivencia*. El estigma de lo “inerte” caería sobre el muñeco, por más que pudiera simular tener vida al disponer de *recursos de expresividad/exterioridad* casi suficientes y a veces muy sofisticados, se le podría ver hablando, llorando, moviendo los ojos, incluso caminando, etc. No: el adulto sabe (y no se llevará a engaño) que no tiene vida y –lo que es más decisivo– que ya no es *propiamente* un Otro, “mi Otro”. Un poco diferente sería

la situación cuando, despojado de rasgos infantiles, el muñeco o la muñeca fuese, por ejemplo, “de tamaño natural” y ostentase rasgos que favoreciesen una transferencia o *donación de sentido* tal que nos resultase más complicado “marcar” a ese otro Muñeco como simplemente “inerte”, sintiéndonos desafiados o *tentados* a interactuar —casi a *convivir*—. Pero, ¿cómo sería ello posible?

En verdad, el asunto crucial que aquí más nos importa destacar no estriba en el *hecho* de que el muñeco esté vivo o no, o en que *simule* estarlo. Eso no pasaría de fundar diferencias de grado. La apariencia de “estar vivo” podría constituir un refuerzo de la cualidad de este Otro, pero no sería lo decisivo —por más que ello nos resulte extraño—. Eso (que parezca *de veras vivo*) podría ser sólo, a la postre, cuestión de tiempo. Lo que está en juego no guarda relación sobre todo con lo vivo y lo muerto, en principio, ni con lo animado y lo inanimado. Pudiera suceder que a veces, en algunos sueños, el Muñeco *tomase vida*, aunque sabemos que eso sería cosa de ciencia ficción, o de literatura o cine... El mito supo abordar bien el tema, para lo que, sin embargo, hubo que hacer intervenir a una diosa (Venus/Afroditas). Hoy ya no nos quedan Afroditas ni nos dejamos confundir fácil ni usualmente con ensoñaciones más o menos “paranormales”. ¿Cómo, entonces, *dar vida para convivir*? ¿Cómo mantener el sueño de crear, ya que no al Otro viviente, al menos al *Pseudo-Otro*? El mito ya supo, como sabemos hoy, que antes de que una diosa operase milagros, lo decisivo era, como en Pigmalión, el deseo, la *devoción*-del-Otro.

Ya tenemos a nuestros “Otros” en el inmenso y fascinante ámbito de la ficción (pienso, sobre todo, en la ficción literaria) (Moreno, 1998: 67-122). No diríamos que “convivimos” con Raskolnikov, ciertamente, pero de algún modo es nuestro “Otro”. Vivimos indirectamente a través de él, y no sólo compartiendo imaginariamente su vida visible (en el relato), sino también desde el conocimiento, incluso íntimo, de sus pensamientos, sentimientos, afectos, temo-

res, etc. Podríamos, pues, fantasear que Raskolnikov vive, sin que su presencia (o cuasi-presencia) en la escritura estuviese atravesada de ninguna ausencia de un Otro al que Raskolnikov re-presentase imaginario-literariamente, siendo su posibilidad de ser Otro, en la inmanencia ficcional, una posibilidad *ex novo*. Raskolnikov vive en una *distancia* que nos “salva”. Sin embargo, esa Muñeca de tamaño natural a la que debemos referirnos podría estar/yacer a mi lado, estar sentada frente a mí. Lo decisivo es que aún pudiese resurgir el deseo de que fuese *mi Otro*. Lo que está en liza, como he sugerido, no es una *verdad objetiva*. Podemos abordar la situación (experimental) poniendo de un lado al *Humano-Otro-Verdadero* y del otro lado al *Muñeco-Otro-Falso*, pero erraríamos la comprensión sin poder, entonces, *jugar al “Otro”*. Lo que se dirime (en sentido estricto y en sentido moral) no pertenece al orden del estar en lo cierto o lo errado, ni siquiera al orden de las ideas claras y distintas y las ideas confusas. La Muñeca no tiene ni tendrá vida, y el sujeto implicado *sabe* que la utiliza como *espejo* más o menos deformado de sí mismo. Lo relevante es que se trata de un juego de *complicidad* del sujeto consigo mismo tal que el sujeto (infantilizado) que juega con la muñeca pacta consigo mismo (como sujeto maduro) para que éste le permita *jugar al “Otro”*.

Pero es preciso insistir: ¿un “Otro”, “*mi Otro*”, aunque no estuviese vivo? En verdad, lo decisivo sería “el Otro” en su figuración imaginaria. Después de todo, esta figuración se deja explicar gracias a nuestra condición de *Proteos* (habría que remitirse hasta Pico della Mirandola), en tanto podamos figurarnos muchos Otros como *personajes –egos experimentales–* (Kundera, 1987: 42, 44) en el ámbito literario. Sí, es cierto: la primera “pieza” del Otro virtual no la encontraremos en ningún taller mecánico o cibernético, sino sólo en uno-mismo, en nosotros mismos.

Quizás no podamos *devenir-“Otros”* realmente ni de veras, pero sí imaginariamente, autovariándonos en la fantasía (Moreno,

1989) (por lo demás, ¿hasta qué punto podría abandonarme a mí mismo en mis intentos de *transmigración* a Otros posibles?). ¿Acaso cada vez que “nos ponemos en el lugar de Otro” no podemos ya *autovariarnos*, multiplicarnos, al menos intentándolo? En cualquier caso, podría decirse que el Otro debe estar “vivo” para que podamos —al menos hasta cierto punto— *convivir*, si bien estaría vivo, como apuntaba antes, *virtualmente*, no de hecho. El sentido “el Otro” se dilucida en lo virtual.³

La Muñeca no puede estar muerta porque nunca estuvo viva. Y, sin embargo, en muchas ocasiones —que tornan tan relevante el caso que nos ocupa— sí lo estuvo aquel a quien este Otro parece que sustituye o podría, o debería sustituir. No se trata, sin embargo, de que estuviese “muerto” el Otro al que, con esos juegos, viene a sustituir o suplantar el Muñeco. El original “murió”... simbólicamente, siendo que, en verdad, ha quedado como en una *reserva de Ausencia*. El Otro “original” no está muerto, sino *ausente*: ha huido, o se le ha expulsado, quién sabe. ¿Sería este Otro, el Muñeco, o la Muñeca, entonces, un Otro de sustitución, reemplazo o incluso suplantación del Otro “de verdad”, real y viviente?

³ Sin embargo, del mismo modo que podemos intentar acceder al Otro en virtud de ese, llamémoslo así, *desdoblamiento* primordial, justo en esta posibilidad queda implícita también la posibilidad no simplemente de *no llegar* al Otro (pues puedo presentir que el Otro se me resiste: sufro de impotencia, quedo humillado ante la trascendencia de su ser-Otro *realmente Otro*), sino también —lo que incluso sería más grave— la de creer que hemos llegado, en un caso extremo de delirio o de *hybris* cegadora (nada o no necesariamente psicopatológica, por lo demás). Donde está lo que nos salva (poder figurarme como siendo Otro, un Otro), es ahí justo donde crece el peligro, habría que decir, invirtiendo el conocido *dictum* hölderliniano. Por eso es necesario que, frente a mis “transmigraciones” con y hacia el Otro, *choque* con él, lo que a veces exige —para que el encuentro lo sea de veras— no una pantomima, sino que el Otro *se me oponga*, primero, tal vez, *decepcionándome*. La diferencia entre *creación* y *encuentro* es, por momentos —así se destaca en ocasiones— despiadada, sin concensiones. Al Otro propiamente sólo podemos *encontrarlo*, *no crearlo*, *ni recrearlo*.

(Por cierto –valga un inciso–, interesante e inquietante sería considerar que aquel que pudiese recibir el sentido de “Otro original” fuese, no el Otro “de carne y hueso” al que podría sustituir el muñeco –ahora de “tamaño natural”–, sino “el Otro” antes de que apareciesen Otros reales y/o imaginarios repartidos, diseminados, dispersos por aquí y por allí. Quizás sea ésta una de las enseñanzas decisivas –en el orden filosófico (sobre todo para filósofos)– que aquí quisiéramos, al menos indirectamente, alcanzar. Al mismo tiempo que el Otro de carne y hueso queda atrás, desplazado, pudiera ser que apareciese, *disfrazado de muñeco* y como remedo simplemente de Otros de carne y hueso, este nuevo “el Otro”, en memoria (incluso lejanísima) de la *estructura* a la que se acogen todos los “Otros”. Estaba allí, pero no podía ni pedía ser convocado al mundo real, debiéndose conformar, tal vez, con ser ficcional. En este sentido, el Muñeco tal vez pudiera distraerme no sólo de los Otros de carne y hueso, sino también de ese “Otro” primordial, el *Proto-Otro*, por más que también es posible que al mismo tiempo que puede recordarme que los Otros de carne y hueso han quedado ausentes, sin embargo, pudiera traerme a la memoria (o siquiera al pensamiento, pues la memoria psíquica tendría que remontarse filosóficamente muy atrás) aquella estructura tan acogedora y, en verdad, creativa donde se gesta “el Otro” originario. Valga este inciso).

El Muñeco no depende sólo ni sobre todo, desde luego, de lo Falso, pues quizás (aventurémoslo por el momento) no lo fuese. Comoquiera que nos desenvolvemos de ordinario en el terreno de la *actitud natural*, allí donde los Otros parecen ser Otros de veras y debemos reconocerlos como tales, sin duda el Muñeco que aquí nos incumbe depende, en el sentido de que ha sido engendrado por el deseo (al que la frustración no podría desmentir en el fondo), no de lo Falso, sino de una Ausencia que, por otra parte, se conserva. El *Pseudo-Otro* no es inmediatamente falso, como digo,

ni meramente irreal, pues está o parece que está ahí, a tres metros de mí, por ejemplo, pareciendo que me mira, de tal modo que estoy seguro de que si lo llevase en brazos, notaría claramente su peso; por eso me dispongo (así hace Bevan) a interactuar con ella y, llegado el caso, a aventurarme o arriesgarme a convivir con ella (como hacía el Niño, que retorna) olvidando la Ausencia (lejana o próxima) que la atraviesa.⁴

¿Estaríamos, entonces, preparados, suficientemente curtidos, para soportar esta disciplina de olvido, a contracorriente de nuestra sensatez y madurez realistas, propias de adultos? ¿De qué seríamos capaces?, ¿hasta dónde estaríamos dispuestos a proseguir el juego?, ¿a qué entusiasmos creeríamos poder llegar con este “Otro”, o a qué hastíos nos expondríamos, no sólo el hastío —como se dio en el pasado, tal vez— del que creemos poder huir (referente a los Otros de carne y hueso, dejados atrás), sino también los hastíos futuros a los que —si siguiéramos el juego— nos expondríamos? ¿No se dejaría presentir el desastre cuando *ya no se quisiera reparar la Ausencia* de donde emerge el Muñeco, pudiendo éste ya no consolarnos, sino desesperarnos y herirnos?

El Muñeco —lo he dicho en varias ocasiones— no necesita estar vivo para poder ser “Otro” si nuestra fantasía es capaz de infundirle... no habría que decir “vida”, sino el *sentido* de ser “Otro”. Bastaría que fuese un Yo que no sea completa ni inmediatamente Yo, es decir, un *alter-ego*. En el niño, los Otros “de verdad” están por venir, pero en este caso, esos Otros “de verdad” ya han sido, por el contrario, dejados atrás —al menos en cierto sentido—. Por eso las muñecas de Bevan apenas pueden evitar, para nosotros, el ser siniestras. Son, en el fondo, el emblema de una pérdida, de una ausencia, de un fracaso, y junto a ellas es difícil no presentir la posibilidad de algún silencioso y sórdido desastre.

⁴ Recuerdo que esta temática es abordada en Moreno (1997).

3. *No me ve*. El privilegio de ser objeto para Otro

Retornemos, por un momento, al documental *Traumfrauen*, que antes comentamos somerísimamente, para recordar cómo Andrea, empleada de *Bordoll*, decía, comentando el comportamiento de algunos de los clientes, que uno de ellos le confesó que: “Ella [refiriéndose a una mujer real] me ve y no me atrevo a presentarme ante ella”. Después de todo, a pesar de que se pueda lamentar que el Otro me convierta en Objeto, bien visto también podría ser considerado como un privilegio poder ser Objeto para el Otro, un Objeto al que el Otro quisiera dominar –como quizás yo quisiera dominar al Otro–, en la medida en que, al intentar hacerme Objeto, *ya reconoce mi privilegio* de poder rehuir serlo, comprende mi posibilidad de rebelarme u oponerle por mi parte mi propia mirada, etc. Pero no se trata de ello. Para algún cliente de *Bordoll*, el beneficio de la Muñeca es que, al no ser ella *Sujeto*, no podrá convertirle a él en Objeto y, por tanto, juzgarle. Lo que se escamotea en el argumento es que al no poder ser Objeto para Ella, *tampoco podría ser reconocido por Ella como Sujeto*. No podría ahora entretenerme (por más que su lectura resultara indispensable) con las indagaciones sartreanas en torno a la mirada (Sartre, 1976: 328-389). Ciertamente, al no (poder) ser Objeto, puedo sentirme Sujeto pleno, sin merma de ser-para-mí-mismo en virtud de mi ser-para-Otro. Diabólica paradoja ésta de ser idílicamente Sujeto sin merma y, a la vez, verse lanzado –si se interpusiese un minuto de reflexión en el cliente de *Bordoll*– *a ser nada, nadie...* para ella, que no le/me ve. Como si la suerte de no ser visto pudiera trocarse en la desgracia –si se piensa– de no ser nada ni nadie. Aquí no se trata de un mero ser-Sujeto para sí, sino de que no puedo ser directamente Objeto ni, por tanto, un Sujeto *reconocible*. Diríase que ella, la que *no me ve*, absolutamente sometida al deseo del cliente, se venga *fantasmagorizándolo*, a diferencia, por cierto, del

Otro que en ella se ausenta, y sigue ausentándose (desde el pasado o desde el futuro, como Otro pasado u Otro venidero), al tiempo que “sigue ahí”, latente, escondido, al acecho, en la medida en que sigue siendo el Otro o la Otra con el/la que secretamente sueña o al que presiente el cliente desconocido de *Bordoll*, cuando dice que “preferiría una mujer real”, de carne y hueso. No hay, *no puede haber intercambio*, ni dialéctica, ni dialógica, ni con-vivencia con ese Otro u Otra supletoria que *no me ve*. Al mismo tiempo que lo libra de ser objeto, ella tornará superfluo al cliente —lo que quizás no le importará demasiado, pues sólo acude a *Bordoll* para ser Sujeto al modo de *una cosa que siente* placer (Perniola: 1998), ya que nunca había sido suficientemente, o con suficiente lucidez, *Cosa-sentiente*—. Aquí, el Otro ausente es la Mirada ausente, por más que aún se presenta, en la muñeca (que no me ve) el *compendio* de todas las otras “ellas” que me verían. A su modo, así se eternizaría aquella *Mirada* que se desea rehuir, a la que ya no se pretendería, por lo demás, doblegar, ni seducir, ni hacer gozar y que, sin embargo, aún late en el *deseo* de no-ser-visto... Sin poder ser *Otro-por-sí mismo* y no poder ser el cliente *para-ese-Otro*, éste redoblará la soledad del cliente. En verdad no hay Nadie en la habitación del *Bordoll* salvo él. Es una ventaja o una suerte no ser visto, tanto como una trampa. Sin poder ser el Otro del Otro, me subjetivizo al mismo tiempo alienándome como Cosa —de la que quizás podría hacerse depender (si Perniola tuviese razón) la oportunidad de un placer desconocido—.

4. El poder de lo imaginario. La sustracción del por-sí-Mismo del Otro.

Sé que ha podido ser un poco atrevido por mi parte acercar al comienzo tan estrechamente a *El Quijote* con *Barbie Girl*, pero pocas citas podríamos encontrar más expresivas de aquel *Imagination*, *Life*

is your creation que se cantaba con desparpajo y sorna en *Barbie Girl*, que la del discurso de Don Quijote en ardiente defensa de la verdad de *su* Dulcinea,⁵ en la que se jugaba magistralmente con la ambigüedad de la posición de lo ficcional como ficcional y, al mismo tiempo, como real en virtud de la pura *voluntad* del sujeto fantaseador y *fingidor*. ¿Es significativa la distancia entre Dulcinea y Sarah (la primera y principal Sexdoll de Bevan)? ¿Habría bastado para marcar una diferencia *significativa* el que Sarah pareciese ostentar más privilegios por ser estrictamente *real* (como Muñeca), o que Dulcinea encarnase imaginariamente un *ideal* que hoy casi tenderíamos a considerar crecientemente inverosímil (salvo para los intensamente enamorados —en la *era del vacío, postmoderna*—)? Todo depende, en efecto, del rendimiento imaginario de la condición *dócil* de la Dulcinea de Don Quijote o de las “chicas” de Bevan. Su

⁵ Cf. Cervantes Saavedra: “por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos” (1998: 330, I, XXV).

docilidad no es, no tiene que ser eficaz *en el mundo*, sino sólo estrictamente simbólica. No se trata de que hagan nada: basta con que se entreguen a la voluntad de poder del Mismo (Lévinas, 1977).

El Otro sería *mi Otro*, no sería suyo propio, de sí, para sí, sino mi posesión, mi pertenencia, mi marioneta. Su invisibilidad (su alma, diríamos, y su verdad íntima, etc.) se la concedo yo. En este sentido, quizás sería más Otro el personaje literario para el lector, desde el momento en que no sé qué va a decir, qué será de él ni si, en el fluir del relato, reaccionará con ira o desprecio ante tal o cual situación... Por más que lo imagine, debo *esperar*, dejar ser al Otro en el relato mismo que lo acoge, tengo que situarme, como lector, en la actitud respetuosa de atender su *revelación* (Lévinas, 1977: 89-90, 199, etc.). Sólo en ésta el Otro podría ser *por sí*. *Mi Otro*, entonces, nunca será *propiamente* Otro como únicamente es posible el Otro: como Otro *de sí y por sí* mismo. Puedo, ciertamente, figurarme que se me revela, fingir que le escucho..., pero nada escucharé, sino que sólo imaginaré que escucho. O mejor: puedo jugar a atender su revelación, pero precisamente el *desastre* se aproxima cuando en verdad, cuando creo escucharle, sólo estoy escuchándome a mí mismo —y lo sé, pero juego a olvidarlo—. ¿Cómo sería posible, entonces —el experimento consistiría en esto— que a la vez fuese *Otro* y, sin embargo, no fuese *por sí*, sino *por mí*? Tal vez si el Otro fuese no meramente mi reflejo, sino incluso mi rival o mi enemigo... Por ejemplo, siempre oponiéndome, “cantándome las verdades”, casi odiándome. Y aun así, ¿cómo llegar a estar cierto de que es él el dueño de los ataques, críticas y reproches que me dirige, y no yo mismo en mi ira o rabia contra mí mismo? ¿Cómo salir de este laberinto? No será prueba del ser-por-sí del Otro que me *refleje*, desde luego, pero tampoco lo será que (yo imagine que) se me *oponga*. Tengo que experimentarlo como *irreductible* a mis pensamientos y fantasías. Eso sólo será posible si abandono el juego de la *simulación*.

El Otro fue, es, habrá de ser siempre *por sí mismo*, a no ser que lo que esté en juego sea simplemente un remedo lúdico, un atajo fútil, irrisorio, banal, un desdoblamiento fantasmagórico, un subterfugio o un sucedáneo de mí mismo. Aunque no hubiese Otro (tal es el caso), aun así, en lo imaginario, se abusa de “el Otro” cuando se pervierte su trascendencia. En tal caso, si no fuese “el Otro” realmente Otro, quizás sería mejor no llamarle “Otro”, sino tal vez mi “Doble” o mi “Triple”... en un proceso de tediosa clonificación *ad infinitum*. Por eso la expresión *alter-ego* ha sido siempre tan ambigua y complicada, exponiéndose a tantas aviesas malinterpretaciones.⁶

De esto se trataba (ya vamos avistándolo): de que habría que pasar por esos *Pseudo-Otros* para aprender qué es verdaderamente el Otro, o qué se dilucida, qué se juega en él; no simple, mera e inmediatamente en el Otro “de verdad” (el real, el que me encuentro al cabo de la calle, cotidianamente), sino en el Otro *verdaderamente-Otro*... Nunca podremos pensarlo tan sólo con el recurso a la *Diferencia*. Es preciso que *choquemos* con su *Alteridad* y que pueda *cuestionar mi libertad* (Lévinas, 1977: 109, 211, etc.).

El Otro, así pues, como *Anti-marioneta*. A él debería acercarnos el experimento. El Otro siempre es, en verdad, el Otro mismo, siempre es su ser-por-sí, *kat'auto*, decía insistentemente Emmanuel Lévinas: “Otro mismo”. Sólo es posible si *le dejo ser* —como

⁶ Esa es la gran ambigüedad del Otro como Alter-Ego. Ahí se decide todo, por más que la Filosofía, con frecuencia, haya pretendido escamotear —como también respecto al tema de la soledad— este dramatismo de que el Otro sea verdaderamente Otro, y que a la vez sea como yo, pero no como yo con mis contenidos, sino como Yo en la medida en que precisamente el Otro pueda retraerse, ser interior, no sólo esquivarme, sino *irse realmente más allá de mi poder hasta herir lo que en mi Yo reclama el narcisismo*. El Otro es tanto más Otro cuanto menos se parece a mí. No es necesario que se me oponga, pero sólo recuerdo que el Otro es verdaderamente Otro cuando se me opone. O digámoslo mejor: cuando sé, presiento, o sufro que puede oponérseme.

prueba de fuego, rito de paso— *a contracorriente de mis transmigraciones*: Otro por sí mismo e *invisible*, siendo a esta invisibilidad (de donde procede su Mirada) a lo que las chicas de Bevan no podrían acceder jamás, pues la ausencia que las atraviesa, que las constituye, es sobre todo *Ausencia de lo Invisible*. El drama de la *alteridad* estriba en que siempre viene de “fuera” (fuera de mí, de ti, de nosotros) también porque siempre viene de *dentro-de-sí* del Otro.

Sería necesario dejar de seguir con este Juego. Y, sin embargo, ¿no podría ser cierto que, en el fondo, los Pseudo-Otros siguen, podrían seguir, salvando a los Otros de carne y hueso mientras, al menos, gracias a ellos se pudiera guardar la compostura de la memoria de la ausencia que entrañan y de la *trascendencia* que aquella ausencia implica? Sería difícil enfrentarse con ella (la Muñeca) “en serio”. Eso podría ser casi el comienzo de una historia de terror, como si la Muñeca, de pronto consciente de su docilidad, pudiese increpar a su dueño o Señor con un “ya no es mi tiempo, devuélveme a tu infancia”. ¿Podríamos figurárnoslo?, ¿enfrentarlo? ¿Al menos nos sentaríamos con ella a la mesa?

5. Epílogo

Se trata de sustituir, o más bien suplantar, al *Otro-por-sí-mismo*. Sólo entonces podríamos creer que le poseemos. No se trata de cualquier figuración del Otro—allí, con tal cuerpo o aspecto, con tal comportamiento... Nada de todo ello sería en verdad relevante cuando *lo que está en juego* es el Otro por sí mismo. Podemos representárnoslo como un maniquí, una *Sexdoll*... Y, sin embargo, esa operación, tan razonable como potencialmente infame, por la que nos trans-ponemos en los Otros, reducidos, empequeñecidos (a pesar de su “tamaño natural”), es común, cotidiana. Tratamos con demasiada frecuencia a los Otros como muñecos... También es preciso (y quizás incluso más importante y prioritario) hacer la

experiencia, así pues, de cómo creamos y recreamos al Otro en sus pensamientos, sentimientos, emociones, convirtiéndolo en nuestro Otro “de pacotilla”, Otro-“pelele”. El que el Otro no sea una muñeca o un maniquí simbólicamente *compensatorio* de alguna suerte de pérdida, nada de ello impediría intuir en qué medida le hacemos la *Interioridad* –y con ella su *verdad*– a Otros a los que *mortificamos* o *momificamos*.

Es difícil valorar –y tampoco podríamos asegurar que pudiera plantearse en estos términos– si sería una humanidad quizás más avanzada la que daría su asentimiento a estos “Otros” (y no es descabellado imaginar que se entusiasmara con su posibilidad), o tal vez, por el contrario (tiendo a pensar en estos términos), una humanidad más retardada, infantilizada o reacia a madurar. Nos queda por saber cómo se configurará el *Trans-humano* más allá del virtuoso Pigmalion del mito. Estará en el programa de la trans-humanización saber avenirse, adecuarse a estos Otros de silicona “artificialmente inteligentes”. *We are just getting started*.

* * *

Desde la siniestra “muñeca hinchable” de *Tamaño natural*, a la altura de 1974, hasta 2018 ha transcurrido un tiempo en el que uno de los signos más evidentes de la cultura contemporánea ha sido un proceso sinuosamente progresivo, en muchos ámbitos, de *debilitamiento* (me refiero al *pensiero debole* de los años ochenta y noventa), *licuación* (fin de siglo), *normalización*, *inclusión* (Cf. Moreno, 2004b), etc. De 2007 es el film *Lars y una chica de verdad* (*Lars and the Real Girl*), dirigido por Craig Gillespie y con guion de Nancy Oliver, que abordaba el caso de Lars, un joven extremadamente tímido, con graves problemas de relación con las mujeres, que se decide a encargar a *Real-Doll* una muñeca (a la que llama Bianca) sin un propósito propia e inmediatamente sexual sino, sobre todo,

según parece inferirse, de compañía afectiva. Lejos de marginarlo o estigmatizarlo, la comunidad en que transcurre la vida cotidiana de Lars se apresta a participar con amable complicidad en el juego de *jugar al Otro*, haciendo como si “su chica” fuese “una más”. Finalmente, Lars conoce a una *Real Girl*, Margo, de la que se enamora, por lo que se deja entender en el film que Lars considera que debe abandonar la relación de amor (verdadero) que mantiene con Bianca. Desafortunadamente, el film no intenta penetrar en las honduras de la decisión de Lars, pero la lección es clara: no sólo se trataba de mostrar que finalmente Lars apuesta, afortunadamente, por la relación con una mujer de carne y hueso, real y verdadera, frente a Bianca. Tan relevante como esa elección, es mostrar cómo el protagonista *sana* tras pasar por su “relación” con Bianca, gracias al apoyo incondicional de su terapeuta y de toda la comunidad, que le reconocen sin marginarlo.

Cabría extraer una conclusión en el sentido de que aquella muñeca hinchable de Berlanga (1974) ha sido admitida por la comunidad junto a su dueño, y que éste ha sido tratado psicoterapéuticamente, de modo que la relación con la muñeca, en lugar de ser expresión abyecta y desesperada del deseo en los sótanos de la perversión, pudiera ser rescatada con eficaz rendimiento terapéutico. Esta posibilidad *terapéutica* de la Muñeca aparece también, si bien no declarada explícitamente, en *Traumfrauen*, pero a la altura de 2018, once años después de *Lars and the Real Girl*, Bevan ya no quiere “conocer”, a su edad, más mujeres a fin de emprender una nueva relación amorosa o afectiva, sino que sueña (así concluye el documental) con el advenimiento redentor de la *inteligencia artificial* en la Muñeca inerte. Ésta es abordada también como mediación, pero ya no hacia una *Real Girl*, como en el caso de Lars. Lo ideal para Bevan sería que al aumentar la verosimilitud realista con recursos tecnológicos, la aún inquietante e incluso dolorosa distancia entre virtual y real se atenuara —contando además (claro está),

con el perfeccionamiento progresivo de la “carne” (siliconada)–. El Otro real seguiría siendo un sueño, pero un Otro *real sin realidad*. Sin embargo, a diferencia de Bevan, Lars era aún, en el fondo, como un niño jugando con su muñeca, a la espera de madurar.

Bibliografía

- AA. VV., 1997, “Muñecos”, *Revista Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento 2*, Madrid.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1998, *Don Quijote de la Mancha*, Nueva Edición anotada, Francisco Rico (pres., y pról.), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- García Calvente, Pablo, 2018, “Helmut Newton y el maniquí: la ambigüedad de lo artificial”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 49, pp. 1-16. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/newton%20maniquies.pdf>
- Heidegger, Martin, 2016, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid.
- Kundera, Milan, 1987, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona.
- Lévinas, Emmanuel, 1977, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Moreno, César, 1989, *La intención comunicativa. Ontología e intersubjetividad en la fenomenología de Husserl*, Thémata, Sevilla.
- _____, 1997, “El cuerpo desalmado, o ‘por lo que parece un cuerpo’”, *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento 2*, pp. 21-30.
- _____, 1998, *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*, Pre-textos, Valencia.
- _____, 2001, “Deseo de realidad. Un fragmento (autobiográfico) de mi *Discurso del método*”, en AA.VV., *Que piensen ellos*, Opera Prima, Madrid, pp. 127-140.

- _____, 2004a, “El Otro-máquina”, en *Cuerpos, subjetividades y artefactos*, Reprodigital, Granada, pp. 111-122.
- _____, 2004b, “Vértigo de la posibilidad, complejidad y axiología”, en *Escritos de Filosofía*, núm. 44, Buenos Aires, pp. 139-162.
- Ovidio Nason, Publio, 1995, *Metamorfosis*, Consuelo Alvarez y Rosa M^a Iglesias (ed., y trad.), Cátedra, Madrid.
- Ortega y Gasset, José, 1983, “El hombre y la gente”, en *Obras completas*, vol. VII, Alianza Editorial/Revista de Occidente, España.
- Pedraza, Pilar 1998, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid.
- Perniola, Mario, 1998, *El sex-appeal de lo inorgánico*, Trama Editorial, Madrid.
- Rueda, Ana, 1998, *Pigmalión y Galatea. Refracciones modernas de un mito*, Fundamentos (Espiral Hispanoamericana), Caracas.
- Sartre, Jean-Paul, 1976, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Losada, Buenos Aires.

Material audiovisual

- Aqua, 1997, *Barbie Girl*, en el álbum *Aquarium*, Universal Music. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyhrYis509A>
- Bäckmann, Claudia, y Pöthke, Cristoph, 2018, Traumfrauen aus Silikon. Wenn Männer Puppe lieben / Jolie Poupée. Quand les hommes préfèrent la silicone, ZDF, Canal Arte. Disponible en: <https://www.artetv.es/videos/079474-007-A/cuando-los-hombres-prefieren-munecas-de-silicona/>

Juan M. Berdeja y Julián Osorno (coords.), *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Santiago de Querétaro, UAQ, 2018.

El libro es una compilación de textos críticos que giran en torno a la obra de Efrén Hernández. Se conforma de una presentación, agradecimientos y tres secciones principales. En la presentación se invita a los lectores a voltear la mirada a la obra del escritor guana-juatense. Efrén, en su época y contexto cultural, siempre fue puesto a un lado, tampoco se le ha considerado en ninguna de los grupos de su época, ni con las vanguardias ni con los Contemporáneos. A pesar de que, como éstos últimos, renovaba formas y plasmaba gran rigor en la escritura, los temas de su interés ni el estilo llegaron a asimilarse al patrón.

Quiero detenerme a pensar en la frase que le da título a esta compilación, la cual aparece en el cuento “Unos cuantos tomates en una repisita”: “Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, es ver con sed” (30). El trabajo crítico es así: dirigir toda la atención y concentra-

ción posibles al hecho artístico, de modo que este libro es eso: la contemplación profunda y apasionada para aprehender, en este caso, la creación literaria.

En la presentación y los agradecimientos, los compiladores comparten que el nacimiento de este proyecto se debe a un aprecio y respeto a la literatura hernandiana, tema visible también en los ensayos críticos de la primera sección que sigue a este apartado. Ahí, se reúnen estudiosos del tema, nacionales e internacionales, como Alejandro Toledo, Yanna Hadatty, Tatiana Bubnova, Julián Osorno, Nayeli de la Cruz, Conrado J. Arranz, Juan Berdeja, David Yagüe, Juan Alberto Bolaños y Rafael Lemus.

Los autores de los ensayos contenidos en el libro convergen en algunos aspectos: la literatura de Hernández es autorreferencial, es decir, su escritura da un reflejo de sí mismo. Se dibujaba incluso en las portadas de sus libros: encorvado y con su característico sombrero, siempre pensante. También se relaciona con frecuencia la obra con su autor. Esto es necesario, pues la propia personalidad del autor responde a los planteamientos

filosóficos y problemas dados en su obra.

Hay interés de la paremiología en la narrativa de Hernández, pues en varios de sus cuentos existe una resignificación de refranes y dichos populares. También se halla un interés por las formas clásicas de la poesía y la tradición. La oralidad e intertextualidad siempre están presentes, pero con un tono humorístico. Otra característica general de sus personajes es el dominio del pensamiento: la digresión, divagación y la distracción. Éstos no son sujetos de acción, sino de ideas. El ejercicio del pensamiento captura la atención de Hernández y es visto casi como una rareza de circo, como se imagina en “Carta tal vez de más”: *la cosa que piensa*. La imaginación, también proceso mental, se ve figurada como un pájaro: libre, que se echa a volar. En varios cuentos, entre ellos “Trenzas” (del que hablaré posteriormente), se describe el pensamiento así, como un ave.

Además, los críticos señalan relaciones y similitudes entre Hernández y otros escritores como Felisberto Hernández o Francisco Tario. La extravagancia era una particularidad atribuida a los tres escritores. Alejandro Toledo los

une de la siguiente manera: “comparten un destino marginal, una vocación a la rareza” (28). Todos estos aspectos son analizados con profundidad y rigor en la primera parte del libro.

La siguiente sección titulada “Efrén Hernández a tres voces” reúne tres entrevistas realizadas a Dolores Castro, Juan Bañuelos y Fernando Rodríguez, quienes tuvieron la oportunidad de conocer al autor en cuestión en su espacio más íntimo. Sus comentarios y anécdotas ofrecidos en estas entrevistas brindan una especie de semblanza del escritor leonés y, a su vez, confirman el retrato que su literatura dibuja. En esas líneas se le admira tanto a él como persona como a su legado literario. En palabras de Fernando Rodríguez: “Su vida fue una vida muy sencilla, muy humilde, sin grandes cosas [...] Pero su literatura fue otra cosa. Ahí sí que Hernández no se permitió medianías” (216).

El tercer y último apartado es un regalo sorpresa para los amantes de Efrén Hernández (y de la literatura, en general). “Trenzas” es, hasta ahora, un texto casi desconocido publicado en la revista *Phanal*. Juan Berdeja lo define como un “híbrido entre cuento y ensayo”

(20). El texto trata de la reflexión sobre el cabello. Efrén, o el narrador (¿serán la misma persona?) se dirigen a una lectora femenina para exponer sus ideas al respecto del cabello. Dicha reflexión parte de las ventajas y desventajas del cabello y cómo las mujeres lucen bien cuando éste es largo, al contrario de los varones. La pretensión del cuento-ensayo es exponer más perspectivas del cabello religiosa e historiográficamente. Una vez más, como en otros textos de la narrativa de Hernández, existe la presencia del pensamiento figurado como un ave, la cual es muy sensible y se asusta con el más pequeño sonido. Hacia el final del relato, la exposición del narrador se ve interrumpida por la lectora. Ella, dice el narrador, ha asustado al pájaro y por lo tanto no será posible continuar con la argumentación.

Este libro ofrece las impresiones personales sobre Efrén Hernández; es una llamada a la lectura y es una invitación a su relectura, pero una vez que llegamos a dicha obra, nos daremos cuenta que, en sí, la escritura hernandiana es otra invitación a la lectura y relectura de toda la literatura. Yanna Hadatty recupera, a propósito del cuento “Santa Teresa”, el refrán

“todo depende del cristal con que se mire”. *A mi parecer*, ese dicho es una clave para la crítica literaria: toda interpretación al respecto depende de los ojos que estén ante el objeto artístico. Hadatty agrega: “los elementos siempre son los mismos, pero se renuevan al girar y llegar a una disposición distinta”

(46). La magia de la relectura ocurre cuando cambiamos los lentes para leer y descubrimos cosas que no habíamos visto antes.

SOFÍA ESPINO MANDUJANO
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión, una crítica cultural de la gauche divine*, España, Editorial Laetoli, colección Libros abiertos, 2011.

Alberto Villamandos dedica sus estudios de doctorado, en la Universidad de Ottawa, Canadá, a ese fenómeno cultural conocido como la *Gauche divine*, denominación que se le atribuye a Joan de Sarra-ga. Nacido en San Sebastián y formado en Pamplona, Villamandos se interesa por dicho movimiento, si se le puede llamar así, al que describen como transgresor; más que el mero hecho, el interés reside en la disidencia, concepto que cobra importancia, pues fue la bandera de este grupo. Para el estudioso radicado en Kansas City, esa disidencia, esa doble reacción, no había recibido suficiente atención crítica hasta 2010 con el acercamiento de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro publicado por Anagrama bajo el título de *La escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*.

Más allá de preguntarse qué fue o quiénes fueron, Villamandos centra su propuesta en clarificar un tanto la lectura crítica de esas respuestas que se hayan documentadas del movimiento cultural barcelonista de los últimos años sesenta

y los inicios de los setenta. Es decir, gracias a los diferentes reportajes o documentos, películas o novelas se puede nombrar a los actores de la *gauche divine*. Por su ejercicio de "libertad" manifiesta, en medio de un estado de cosas que apuntaría más bien a la represión o al cuidado de las buenas formas y el orden del Régimen franquista, la *gauche divine* es ya precedida por una suerte de leyenda que hace frontera con el anecdotario: libertad sexual, uso de drogas, noctívagos empedernidos son algunas de las diferentes características que se les atribuyen. Villamandos se propone acortar la distancia entre la leyenda y aportar un análisis de esos años en la Barcelona de Carlos Barral o Esther Tusquets, Beatriz de Moura o Jorge Herralde, nombres de peso específico en el mapa de lo cultural, al menos en el orden del panorama cultural hispánico. Aspira a distinguir causas o factores que germinaron en el movimiento acudiendo para ello a ejemplos, manifestaciones culturales específicas.

A partir de una vuelta de la *gauche divine* a los titulares de los medios de comunicación en año 2000, Villamandos propone recorrer un poco el enfoque caracterís-

tico con el que se ha visto a este grupo reconocible, treinta años después, por ejemplo, en los retratos hechos por Colita, de Xavier Mischerans y Oriol Maspons; fotografías expuestas, en Madrid, bajo el auspicio del Ministerio de Educación y Cultura a treinta años del surgimiento de estos artistas e intelectuales que se asumen como una pre-Movida madrileña. El propio Villamandos da cuenta de que han ido apareciendo documentales, memorias, películas, narraciones, textos culturales que sostienen una de las premisas con las que se caracteriza a los que frecuentaban el Bar Bocaccio, esa “sala de fiestas en la que no se daba la menor importancia a la ortografía” y que se describe en *Momentos decisivos*, la novela de Félix de Azúa: la disidencia o la manera de actuar antifranquista. Propiedad de Oriol Regàs, quien recuerda al grupo como ansioso de transgresión y libertad en el panorama ocre de los últimos años de la dictadura del Caudillo, el Bocaccio mereció planas de periódicos, documentales, películas y relatos donde se convierte en el centro de las narraciones porque es considerado el espacio de reunión de la *gauche divine*, unos conspiradores de no se sabe qué. Se pue-

de recordar el texto de Ana María Moix, *24 horas con la Gauche divine* que edita Lumen hasta 2001. Es una serie de textos que presume con ironía una serie de retablos en movimiento escritos por encargo desde 1971. A este muestrario que incluye fotografías, se le une *Noches de Bocaccio*, de Juan Marsé, que encontró acomodo en *Teniente Bravo*, de 1982, por primera vez, y fue publicado de manera individual por cuadernos Alfabia en 2012. Un texto más, el que aparece en *Al pie de la letra*, escrito por Gil de Biedma, describe a la *gauche divine* como un grupo nocturno al que le gusta conversar y mantener las copas llenas, el texto se titula “Revista de bares (o apuntes para la prehistoria de la difunta *gauche divine*)”; una variedad de notas periodísticas y culturales aparecidas en diferentes medios, las alusiones en Memorias como las de Oriol Regàs, la autobiografía de Juan Goytisolo, los tomos memorialísticos de Carlos Barral o de Terenci Moix, dan acaso pinceladas acerca de lo que sucedía. Sin embargo, no había llegado el momento en que los textos fueran estudios o acercamientos que no supeditaran la información a la leyenda o al revisionismo biográfico. Eso es

lo que aportan textos como el de Mercedes Mazquiarán Rodríguez, *Barcelona y sus divinos, una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia* en ediciones bellaterra de 2012 y el propio texto de Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión*, de Laetoli que se publica en 2011, de hecho, aludido en el estudio de Mazquiarán, o eso parece, pues cuando da cuenta la autora de este estudio cultural modifica el apellido de su autor por el de “Villapandos”. Frente al estimulante estudio de Rimbau y Torreiro que cuenta con un prólogo de Enrique Vila-Matas donde cuenta su deslumbramiento ante un encuentro inicial con los personajes de quienes sólo ha visto en *Fotogramas* (ahí Vila-Matas afirma que la *gauche divine* fue su universidad), *El discreto encanto de la subversión* se concentra en contextualizar en un entorno histórico, político y económico a la *gauche divine*. Le interesa lo anterior porque con esa revisión puede proponer a este grupo como un agente de cambio en la concepción de la figura del intelectual progresista de la España de las décadas de los sesenta y setenta. Una posición que quizá marcó un modelo centelleante que inauguró un camino,

sobre todo en lo económico, a partir de lo cultural.

El proyecto busca mostrar una imagen de conjunto de grupo. Basa sus análisis y conclusiones en las propuestas de Pierre Bordieu. Villamandos está centrado en situar a la *gauche divine*, sí como un movimiento que tuvo sus resistencias y sus contradicciones de manera individual, pero, sobre todo, tiene claro que se convirtió en una marca, en un producto consumible cargado de connotaciones de clase y cosmopolitismo. Al seguir esta idea el lector podrá encontrar sentido al poco alcance social del que goza, según el propio Villamandos.

La primera parte se decanta en una narrativa que contextualiza. No es para nada sencilla la tarea que pretende Villamandos. De hecho, si se le confronta con el texto de Mazquiarán, a diferencia del de la estudiosa cubana, logra eludir la mera evocación para anclar esa lectura biobibliográfica de los personajes, rituales y productos culturales conocidos a una teoría más o menos ajustada. Acude al “nuevo idiota”, concepto desarrollado por Vázquez Montalbán. La alusión al autor de *Galíndez* y la caracterización que respondía a lógicas de

antropólogo y de mordaz analista de conductas e ideologías, permite dar cierta nitidez a lo que muchas ocasiones sólo alcanza el plano anecdótico de locuacidad e ingenio de los rituales de la *gauche divine*. En suma, este primer avance contenido en el apartado que abre el texto de Villamandos compone un estado de cosas sin llegar a hacer un aire de época ni un texto que aporte una atmósfera, y abona a la comprensión del suceso casi técnicamente porque el lector es guiado por las hipótesis de Villamandos. Luego, un muestrario o una lista de manifestaciones culturales, cinematográficas, fotográficas, pictóricas, arquitectónicas, musicales, empresariales le sirve al autor de *El discreto encanto de la subversión* para introducirnos o para centrarse él mismo en el objeto de análisis que le permitiría desarrollar sus postulados iniciales. Ese almanaque, bien aprovechado, puede convertirse en un corpus a explorar para el estudioso que se interese en cualquiera de las aristas que alcanzan para definir a la escuela de Barcelona en cine, fotografía o en arquitectura, por ejemplo.

A estos artistas les interesa que se vea Barcelona. Se sitúan frente a lo mesetario, lo madrileño, que

para ellos representa un estatismo afiliado al Régimen y a una acartonada tradición que no los representa. Si uno lee esta línea reconoce que el movimiento tiene una causa. Villamandos la destaca, pero en esa anotación necesita detenerse. Lo hace para circunscribirse a un corpus que le permita distinguir el antifranquismo y el antimarxismo, lo renovadores o progresistas, lo vanguardistas que terminan siendo. Pincelazos y acotaciones, ejemplos ilustrativos, demostrativos más que de carácter minucioso son los que deja Villamandos, y es comprensible porque las manifestaciones son diversas y plurales; sería interminable ese trabajo, o mejor dicho, merecería la pena seguir las brechas de manera individual acotado el contexto.

Así, el estudio, que promete una contextualización, la deja en descripción de algunas de las luchas simbólicas y algunos modos de esta resistencia que, en el fondo, se pueden leer e interpretar en la *gauche divine* como la consigna casi erosionada y estéril: todos contra Franco, diría Beatriz de Moura. De la amplitud del fenómeno y la lista del muestrario, acorta hacia las manifestaciones literarias en el periodo de la *gau-*

che divine. Dedicar un apartado a la polémica que rodeó a la publicación de la *Antología de los Nueve novísimos poetas españoles* de José María Catellet. Aunque se detiene en un conocido hilo conductor y motivo de análisis: a Villamandos le interesa la publicación de este libro como ejemplo no sólo de un producto poético sino como producto comercial y acontecimiento. El lector del mapa de la poesía española echará en falta una lectura más rigurosa a los poetas y a las muestras que dejan en este volumen escritores como Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y el destacado poeta Pere Gimferrer.

A diferencia de la atención que le presta a la Antología, un siguiente apartado casi conclusivo hace referencia a *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, publicada en 1966, y a *Los alegres muchachos de Atzavara*, de 1987, que firma Manuel Vázquez Montalbán. Villamandos, a pesar de la diferencia de años en la publicación las acerca por sus coincidencias. Destaca la manera irónica en la que es descrito el grupo de la *Gauche divine*. Se vale de estas dos narraciones para ejemplificar conflictos de la lucha

de clases que tan en boga estaban, la seducción que les significaba la nostalgia de arrabal a los pijos, la rotunda codicia que suscitaba en un charnego ser parte de esa sociedad privilegiada. En el centro de todo, el deseo, lo erótico, lo transgresor. La analogía es su método en este apartado y deja evidencia entresacada del par de novelas para ilustrar sus hipótesis.

1971 es un año de cierre y de silencio para la *gauche divine*. Un último jaloneo represivo del Régimen rumbo a la transición que luego habrá de describirse, por ejemplo, en *El día del Watusi* de Francisco Casavella cuya narración se sitúa en agosto del 71. Este año le es útil al estudio propuesto por Villamandos para también proponer un cierre al libro que denota un conocimiento e investigación generosa en referencias culturales de bares catalanes como el *Tuset Street* o el *Bocaccio*, lista que se podría ampliar acudiendo a *Los años divinos* de Oriol Regàs publicado por Destino en 2010. Y sirve de cierre porque se repite de algún modo eso que le pasa a los fenómenos efímeros como el de la *gauche divine*. Son explosivos, estimulantes, pero son un escape de algo más rotundo. En este caso, la

decadencia del Régimen. Si aludo aquí a esto es porque estoy pensando, por ejemplo, en el movimiento decadentista de principio de siglo xx en México, cuya duración se extiende a unos cuantos años, pero su impacto todavía puede ir recontándose.

Podría ser que el lector necesite lecturas acumulativas de distintos acercamientos además del de Villamandos para entender los años de la izquierda divina. En defensa de este estudio, podemos destacar la amplia lista bibliográfica que se puede anotar, el acercamiento descriptivo en el cuarto capítulo resulta de mucho interés para darle sentido a las novelas de Marsé y Vázquez Montalbán y leerlas en clave de "*gauche divine*". También, se puede destacar que ya forma un cuadro más o menos mostrativo y que podrá ser una buena base para quien esté interesado en la expresión de este grupo heterogéneo que agitó el panorama de la Barcelona de los años sesenta, en el tardofranquismo; un grupo que reúne sin querer a la generación de los hijos de la guerra con los artistas pop que se formaron en el cine de los sábados, que se nutrieron con la cultura de masas y las diferentes manifestaciones culturales que se

iban filtrando por las hendiduras que ya iba teniendo la España que les tocó vivir, la de los últimos años de Franco, una referencia obligada.

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS

Los autores

Ana Lourdes Álvarez Romero

Doctora en Humanidades por la Universidad de Sonora y Doctora en Études Romanes por la Université Paul Valéry Montpellier 3. Sus líneas de investigación consisten en el estudio de las relaciones entre los discursos literarios y los antropológicos, la teoría literaria feminista y la literatura mexicana del siglo xx. Sus últimas publicaciones son: “El etnógrafo: autor, mediador y empatía en *La noche de Tlatelolco*, *Chin chin el teporocho* y *Vida de María Sabina*” (*Literatura Mexicana*, vol. 29, núm.1, 2018, pp. 99-124, ISSN electrónico: 2448-8216); “El testimonio problematizado en *Hasta no verte Jesús mío*: similitudes y divergencias con Oscar Lewis en la reconstrucción del Otro” en *D’oublis et d’abandons. Notes sur l’Amerique Latine* (Orbis Tertius, 2017, pp. 59-74, ISBN 978-2-3678-090-2).

Daniel Avechuco Cabrera

Doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora, institución en la que actualmente se desempeña como profesor-investigador. Sus líneas de investigación son: 1) la literatura mexicana, 2) las representaciones culturales de la Revolución mexicana, 3) las relaciones entre la literatura y la violencia, y 4) las relaciones entre la literatura y la imagen. En los últimos años, publicó dos artículos

ligados a estas líneas: “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello” (*Literatura Mexicana*, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM), y “Formas de recordar la guerra: violencia en la fotografía y el cine documental de la Revolución mexicana” (*Revista Humanidades*, de la Universidad de Costa Rica).

Noé Blancas Blancas

Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es Profesor-Investigador en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación se centran en la Narrativa mexicana del siglo xx: Juan Rulfo, José Revueltas, Agustín Yáñez, y la citación en el relato literario. Ha publicado los libros: *La escritura circular y concéntrica en El apando, de José Revueltas* (BUAP, 2014) y *Pedro Páramo, novela aural* (BUAP, 2015). Entre sus artículos, se encuentran: “‘Estío’, la puerta a la transgresión” (*Graffylia*, núm. 19, 2014); “Sigüenza y Rulfo: marcas orales en la citación”, en Robin Ann Rice (coord.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España* (Madrid: GRISO, 2016); “Recordar Luvina ‘como si así fuera’”, en Francisco Ramírez y Pedro Ángel Palou (eds.), *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras: en el centenario de su autor* (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert, 2017); “‘Talpa’, un discurso confesional”, (*Tonos digital*, núm. 35, 2018); “‘Episodio de las hebritas de oro’: hilos entre la ronda y el relato” (*Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, 2018).

Jefferson Eduardo da Paz Barbosa

Doctorando por el Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), de la Universidade Federal do Rio Grande do

Norte (UFRN), maestro en Historia y Crítica de la Metafísica por el Programa de Pós Graduação em Filosofia (PPFGIL-UFRN) y graduado en Letras (UFRN). Es integrante del grupo de investigación ACEFALO (Agenciamento Coletivo de Estudos em Filosofia da Arte e da Literatura) y del grupo Escritor plural: estudos pludisciplinares da obra de Roland Barthes, ambos acreditados por CAPES-CNPq. Estudia las poéticas de la posmodernidad en ss múltiples experimentaciones y sus cercanías con la filosofía, antropología y psicología. Con una especialidad en filosofía francesa contemporánea, publicó los artículos: “A liberdade de uma cabeça cortada: Maurice Blanchot, literatura e revolução” (*Mnemosine*, Río de Janeiro, vol. 13, 2017, pp. 69-87; “Poesia e dialética da negritude em Aimé Césaire e Jean-Paul Sartre” en Elio Ferreira (org.), *Literatura e cultura afrodescendente e indígena: Brasil, Caribe, Colômbia e Estados Unidos* (Fundação Universidade Estadual do Piauí, 2017, vol. 5, pp. 179-186). Actualmente desarrolla una investigación sobre el escritor chileno Carlos Lloró.

Manuel Ernesto Parra Aguilar

Licenciado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Sonora y Maestro en Estudios de Artes y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha sido instructor en los talleres de literatura, con especialidad en creación poética, en la Biblioteca Pública Central de Hermosillo; también ha ofrecido charlas del género del poema en prosa y del poema infantil en las ciudades de Hermosillo, Navojoa y Magdalena de Kino, Sonora. Su área de trabajo se centra en la poesía hispanoamericana reciente, con especialidad en el poema en prosa, en donde su proyecto más reciente asociado a esta línea de investigación es “La redención de Fausto, una propuesta de lectura” (2018). Es autor de los libros de poemas *Breves* (CECAN, 2017), *Portuaria* (ISC, 2014), *Pertenencias* (Mantis, 2014), *Manual del mecánico* (vox, Argentina, 2012), en-

tre otros. Como creador literario ha merecido el primer lugar del 49 Concurso de cuento breve de la revista Punto de Partida, UNAM (2018); el Premio Nacional de Poesía de Zaachila, Oaxaca (2017); el Premio Nacional de Cuento de Zaachila, Oaxaca (2017); el XV Premio Nacional de Poesía Amado Nervo (2016); el XII Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal (2013); el premio del Concurso del Libro Sonorense, por el ISC (2013); el XIII Premio Nacional de Poesía Tintanueva (2011) y el Premio Internacional de Poesía Oliverio Girondo (2005), organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, SADE.

Pablo Nicolás Pachilla

Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y la Université Paris 8. Ejerce la docencia en la UBA y la UNSAM. Su tesis doctoral está abocada a la relación entre el idealismo trascendental kantiano y el empirismo trascendental deleuziano. Actualmente es becario posdoctoral de CONICET, donde trabaja sobre la relación entre imaginación, temporalidad y ontología en las lecturas deleuziana y heideggeriana de Kant. Investiga asimismo sobre filosofías contemporáneas de la naturaleza desde un punto de vista posnaturalista. Ha publicado artículos en *Areté. Revista de Filosofía*, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, *Boletín de Estética*, *El Banquete de los Dioses* y *Philosophia*, entre otras revistas, y capítulos en libros como *Los caminos cruzados de Spinoza*, Fichte y Deleuze (Gaudio, Solé y Ferreyra, 2018), *En busca del idealismo. Las transformaciones de un concepto* (Solé y Lerussi, 2016) y *Los caminos de la imagen. Aproximaciones a la ontología del cine* (Gutiérrez, 2016), así como en los cinco volúmenes de la serie *Deleuze y las fuentes de su filosofía*. Es miembro del Grupo Colaborador de Ideas. *Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea* y del proyecto de investigación UBACYT

2018: “Los caminos cruzados de la libertad: Spinoza, Deleuze y el primer Hegel de Jena”.

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Posdoctorado en Literatura y Filosofía. Universidad de París 1, Pantheon Sorbonne. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son Literatura y pensamiento crítico; Intertextualidad, Psicoanálisis; Posestructuralismo. Ha publicado los libros: *Literatura, Filosofía y Animalidad* (Miguel Ángel Porrúa/UAEM, 2012), *Devenires de la literatura* (Eón/UAEM, 2014), *Pensar lo político. Ontología y mundo contemporáneo* (Universidad de Murcia/UAEM, 2016), *Deleuze, Borges y las paradojas* (Gedisa/UAEM, 2017), *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze*. Algunos de sus artículos publicados son: “El centelleo de la infamia: los personajes de Historia universal de la infamia” (*Aisthesis*, núm. 59, julio de 2016, ISSN 0718-7181); “Desierto, capitalismo y valores machistas: conjunción de fuerzas feminicida en ‘La parte de los crímenes’ de 2666” (*Cuadernos del CILHA*. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, ISSN 1852-9615); “La comunidad aporética: tensiones entre la política y lo político” (*Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 11, núm. 24, enero-abril, 2014, pp. 35-58, Universidad Autónoma de la Ciudad de México).

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza

(Zacatecas, 1988). Candidato a Doctor en Crítica de la Cultura y la Creación Artística (Universidad Autónoma del Estado de México). Sus líneas de investigación son: la cultura y la literatura populares en la Nueva España; edición crítica y rescate filológico de textos literarios novohispanos; la literatura menor y el esquizoanálisis; la sátira y el humor, y el cine desde la semiótica y la literatura

mexicana contemporánea. Ha publicado *La literatura menor desde la perspectiva deleuziana-guattariana. El caso de Diálogo estoico entre Cacolé y un Cocole bachiller* (Coatepec, 2016), *La reinvencción mítica del Grial: Aspectos religiosos y líricos en Nunc Dimittis* (UAM-Azcapotzalco, 2015); sus próximas publicaciones son un capítulo del libro *El color de la culpa o la confesión como revelación y acción revolucionaria* y el artículo “La enfermedad como experiencia literaria en *Un soplo de vida*”.

José Alfonso Correa

Maestro en Ciencia Política por El Colegio de México. Estudió las licenciaturas en Filosofía y Ciencias Políticas y Administración Pública en la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se desempeña como profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), y participa en diferentes proyectos de investigación en El Colegio de México y en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-México. Sus principales áreas de interés son: los presupuestos ontológicos de la estética y sus implicaciones políticas; la relación entre elección de representantes y personalidad autoritaria; la isegoría como condición de la autonomía, y la afinidad entre el pensamiento de Marx y de Nietzsche.

César Lambert Ortiz

Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; doctor en Filosofía por la Albert-Ludwigs Universität Freiburg. Actualmente es académico del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Líneas de investigación: fenomenología, filosofía de la religión, filosofía antigua. Recientes publicaciones: “La muerte como posible acceso a lo sagrado: perspectivas fenomenológicas” (*Franciscanum*, vol. LIX, núm. 168, 2017); “Sobre la experiencia de la muerte en Confesiones:

reflexiones fenomenológicas” (*Revista Philosophica*, núm. 47-48, 2015); “La idea de antropocentrismo moderno en la encíclica *Laudato Si*” –en conjunto con Hardy Neumann– en Jorge Mendoza (ed.), *Cátedra Doctrina Social de la Iglesia* (anuario 2015, pucv); “Una aproximación a la ontología de Edith Stein” (*Anales de la Facultad de Teología*, núm. 104); y *Cuestiones de fe y razón en Edith Stein*, Agustina Serrano y Juan Francisco Pinilla (eds.) (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015).

Yuri Guerrero Santelices

Licenciado en Filosofía y profesor de la especialidad por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación; magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Líneas de investigación: fenomenología, filosofía clásica griega. Actualmente es docente en el Instituto Profesional Santo Tomás (Viña del Mar) y ayudante académico de Griego clásico en la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación.

Carlo Del Razo Canuto

Profesor de la licenciatura en arqueología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Licenciado en Arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Estudió la maestría en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el doctorado en Filosofía en la Universidad de Guanajuato (UG). Como científico es especialista en prehistoria y arte rupestre del noreste de México, y en tecnologías líticas Mesoamericanas. Su trabajo filosófico es sobre los patrones de razonamiento evidencial en arqueología tales como la abducción, la inferencia a la mejor explicación y el razonamiento analógico. Actualmente está investigando el rol de la medición científica en la modelización de escalas de tiempo naturalizadas en ciencias históricas. Su trabajo más reciente fue la tesis para obtener el grado de Doctor en filosofía titu-

lado: Medición científica en arqueología. La medición del tiempo y la historia profunda en la arqueología del Siglo XIX (2017). Sus líneas de investigación son: filosofía e historia de la ciencia, progreso cognitivo, epistemología histórica, medición científica.

Luis Puellas Romero

Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga. Ha tenido estancias de investigación en la Universidad de Amberes, en la Bibliothèque Albert I de Bruselas, en el Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art de la Universidad de París I (Pantheon-Sorbonne), en la Universidad Tor Vergata de Roma y en la Maison Max Ernst (Tours). Ha sido profesor invitado en la Universidad de Guanajuato (México) y en la Saint-John de New York.

Es investigador principal del Grupo de Investigación “Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad” y, junto con la profesora Maite Méndez Baiges, del Proyecto I+D Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas. Es autor de, entre otros, los siguientes libros: *La estética de Gaston Bachelard* (Verbum, Madrid, 2002), *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista* (Cendeac, Murcia, 2005), *Lo posible. Fotografías de Paul Nougé* (Cendeac, Murcia, 2007), *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* (Abada, Madrid, 2011), *Honoré Daumier. La risa republicana* (Abada, Madrid, 2014) e *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento* (2017).

Forma parte del Comité Académico del Museo Picasso Málaga y del Centro de Documentación de la Fundación Picasso de Málaga. Es asesor de colecciones de Arte y Estética de la editorial Abada (Madrid) y miembro del Comité Científico de diversas revistas nacionales e internacionales (*Contrastes*-Universidad de Málaga, *Materiali di Estética*-Università degli Studi di Milán, *Testo & senso*-Università Tor Vergata de Roma, *Valenciana*-Universidad de

Guanajuato, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Estudios Visuales*-
Universidad Autónoma del Estado de México).

Pietro Conte

Profesor asistente de Estética en Foscari University of Venice. Después de recibir su doctorado por la Universidad de Siena en 2007, pasó dos años en el extranjero en un posdoctorado por la Universidad de Vasa (2007-2009). Entre los años de 2011 y 2015, trabajó como investigador asociado en la Universidad Estatal de Milán. Fue premiado con la beca por la Fundación Portuguesa para la Ciencia y Tecnología por medio del programa “Investigador FCT”, gracias a la cual se le otorgó el cargo de Profesor Asistente Junior en la Universidad de Lisboa (2015-2018). Sus investigaciones se enfocan en la ilusión, el hiperrealismo, inmersión y las múltiples prácticas del des-encuadre, un clúster temático que abordó primero en el trabajo monográfico: *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo* (Quodlibet, 2015). También editó las primeras traducciones italianas de Erwin Panofsky: *La scultura funeraria* (Einaudi, 2011), *Storia del ritratto in cera* (Quodlibet 2011), y *La forma degli animali* (Raffaello Cortina, 2013).

César Moreno-Márquez

Catedrático de Filosofía en el Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política de la Universidad de Sevilla. En la actualidad es Investigador Principal del Proyecto de Investigación (Excelencia) “Dinámicas del cuidado y lo inquietante. Figuras de lo Inquietante en el debate fenomenológico contemporáneo y las posibilidades de una orientación filosófica” (FFI2017-83770-P). Autor de los libros *La intención comunicativa* (1989), *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad* (1998), *Fenomenología y filosofía existencial* (2 vols., 2000) y *De Mundo a Physis. Indagaciones heideggerianas* (2007), así como edi-

tor de *Signo, intencionalidad, verdad. Cien años de fenomenología* (2005) y *Filosofía y realidad virtual* (2007). Autor de numerosos artículos en publicaciones españolas y extranjeras, su área de intereses se centra en el ámbito de la fenomenología y la hermenéutica, con especial atención a problemas contemporáneos y en relación preferente a los temas de la intersubjetividad, la experiencia de lo extraño e inquietante, arte y literatura. Sus artículos más recientes son “Sobre los objetos impelentes” (*Anuario filosófico*, 2018), “La vida absoluta” en *La razón y la vida. Escritos en homenaje a J. San Martín* (2018), y “Honor vacui. Heidegger en Tindaya” (*Studia Heideggeriana* VII, 2018).

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo

Directora de Extensión Cultural

Dra. Sara Julsrud López

Coordinadora Editorial

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Secretario Técnico de la Cátedra

José Revueltas de Filosofía y Literatura

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. César Federico Macías Cervantes

Valenciana núm. 23 se imprimió en el
mes de enero de 2019 en los talleres de la
Imprenta Universitaria, ubicados en Blvd.
Raúl Bailleres s/n, Silao, Guanajuato,
México. Tel. / Fax (472) 723 91 83 y 723 91
85. El tiraje fue de 500 ejemplares.