

julio-diciembre 2019

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 12, núm. 24, julio-diciembre 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.

Coordinadora del dossier: Laura Lorena Utrera

www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 12, núm. 24, julio-diciembre 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 julio 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. El trabajo de pre-prensa de este número ha sido posible gracias a la colaboración de la Editorial de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

El “clave bien temperado” de Felisberto Hernández Elvira Aballí Morell	7
Los <i>Ejercicios para las bestezuelas de Dios</i> de Peñalosa y la doctrina de san Ignacio de Loyola Fernando Arredondo Ramón	33
Alfonso Reyes y la irrupción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica Sebastián Pineda Buitrago	51
Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas Antonio Cajero Vázquez	75
Una novela <i>hospitalaria: La cresta de Ilión</i> , de Cristina Rivera-Garza Felipe Ríos Baeza	95
Los trabajos (críticos) de Persiles y Segismunda Juan Berdeja Acevedo	119
Un vértice para la construcción de sentidos: estudios culturales, de género y literarios Ana Alejandra Robles Ruíz y Patricia del Carmen Guerrero de la Llata	147
Ciencias humanas y objetivación: reflexiones en torno a la crítica política del saber elaborada por Michel Foucault Iván Gabriel Dalmau	163

Ontología estética, estética ontológica: un replanteamiento del arte y lo bello desde el realismo especulativo Mario Teodoro Ramírez Cobián	183
DOSSIER: TERRITORIOS Y PAISAJES CONTEMPORÁNEOS: ARCHIVO, GEOGRAFÍAS TRANSURBANAS, PAISAJE NATURAL Y PRODUCTIVO EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA LATINOAMERICANOS	
“Geografías culturales” del Litoral en los 60. Crónica, poesía y cine Julia Miranda	209
Territorios y naturaleza bajo la transmutación del archivo Betina Keizman	229
Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en <i>El sistema del tacto</i> de Alejandra Costamagna M. Teresa Johansson	247
RESEÑAS	
José Manuel Mateo, <i>Tiempo de Revueltas. Cuatro: nota roja y sentido trágico [La firma de José Revueltas]</i> Jorge Alberto Ramírez	269
Karl-Otto Apel, <i>Paradigmas de Filosofía Primera</i> Mauricio Iván Vargas Medoza	273
Los autores	279

El “clave bien temperado” de Felisberto Hernández

The “Well-Tempered Clavier” of Felisberto Hernández

Elvira Aballí Morell
Vanderbilt University, Estados Unidos
elvira.aballi.morell@vanderbilt.edu

Resumen: El interés de los críticos e investigadores en la obra de Felisberto Hernández se ha incrementado desde su inserción en el campo cultural a través de las valoraciones de Julio Cortázar y de Italo Calvino. No obstante, la intersección entre la literatura y la música en la obra de Hernández no ha sido suficientemente atendida a pesar de la evidente amalgama entre ambos campos. Esta investigación intenta saldar ese adeudo mediante un análisis interdisciplinario que permita decodificar la presencia de la música en la obra de Hernández y su contribución a la narrativa de este autor. El conocimiento musical y la experiencia como intérprete de Hernández se traducen en su obra a través del empleo de un imaginario musical y del uso del personaje del pianista; en la obra hernandiana se puede detectar la presencia de estructuras propias del discurso musical entre las cuales sobresale la organización del relato a partir de macroformas y de microformas, del uso de la dinámica –tanto por planos sonoros como por reguladores–, de la agógica y de los silencios, como ejes del discurso narrativo.

Palabras clave: música, literatura latinoamericana, Uruguay, silencio, barroco.

Abstract: Critical interest in the work of Felisberto Hernández has increased since Julio Cortázar and Italo Calvino brought recognition to his writing and incorporated him into the cultural field. However, the intersection between literature and music in Hernández's stories has not been sufficiently addressed, despite the evident amalgam between both

fields. This article attempts to fill this critical lacuna through an interdisciplinary analysis that decodes the presence of music in the work of Hernández and examines its contribution to the narrative of this author. Hernández’s musical knowledge and experience as an interpreter are translated into his work through the use of both a musical imaginary and the character of the pianist. The presence of musical discourse can be detected in his work, specifically through macroforms and microforms, dynamics, and agogic.

Keywords: Music, Latin-American literature, Uruguay, Silence, Baroque.

Recibido: 30 de junio de 2018

Aceptado: 15 de septiembre de 2018

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.389>

I

En el “extraño caso” de Felisberto Hernández (1902-1964) su experiencia como intérprete se infiltró en su escritura, lo cual provocó que su narrativa se diferenciara radicalmente de la del resto de sus contemporáneos. En 1932, Petit Muñoz sentenciaba en su libro *El camino*: “a pesar suyo, y porque su vena existe [...] seguirá siendo músico, además de proseguir con su singular literatura” (1932: 475). Felisberto no tuvo reconocimiento internacional como pianista, a pesar de su brillantez y su precocidad. Desde muy joven, manifestó su deseo de escribir, canalizado inicialmente en las tertulias del filósofo Carlos Vaz Ferreira.¹

Esther de Cáceres –admiradora e integrante del círculo de amigos y protectores nucleados en torno a Vaz Ferreira– reflexiona sobre cómo desde los inicios de su amistad, Felisberto “respondía con

¹ En estos encuentros, Felisberto Hernández no sólo amenizaba al piano, sino que también leía escritos incipientes que los contertulios del filósofo estimulaban. No obstante, críticos como José Pedro Díaz reconocen como su primer guía literario a José Pedro Bellán. Bellán fue, además, quien introdujo a Hernández en las tertulias de Vaz Ferreira.

aire terco y desolado a los elogios que lo señalaban como un pianista excelente: ‘¡Yo quiero ser escritor!’” (*Apud.* Díaz, 1999: 39). A pesar de su temprana decisión de convertirse en escritor y el apoyo de los intelectuales uruguayos más prominentes de su tiempo, Felisberto fue el menos famoso de los autores de su generación.² Las primeras tiradas de sus libros no superaron los 200 ejemplares y no fue hasta 1947, con la publicación de *Nadie encendía las lámparas* por la editorial Sudamericana, que su obra alcanzó una mayor difusión. Debemos su (re)conocimiento y su posicionamiento en el “campo cultural” —en términos bourdieurianos—, principalmente, al escritor Julio Cortázar, a pesar de que otros notorios intelectuales como Italo Calvino, Juan Carlos Onetti, Jules Supervielle y Raúl Blengio, le rindieran elogiosos tributos.³ En el acercamiento de Cortázar a su obra sobresale la “Carta en mano propia” —que nunca leyera Felisberto— en la cual Cortázar prefigura el impacto que hubiera tenido en su vida el haberle conocido, puesto que ambos coincidieron en Chivilcoy.⁴ Dicha carta ha devenido en un intertexto indispensable en la valoración crítica del maestro:

² Según cuenta Gabriel Saad, es posible que se le considerara una persona de importancia política. Felisberto Hernández estuvo casado con una espía rusa, María Luisa Las Heras (África Las Heras Gavilán), de la cual Saad afirma que tuvo como “misión” de la KGB casarse con el escritor y vigilarlo de cerca, debido a su conducta anticomunista. Se puede consultar al respecto de José Pedro Díaz el acápite “Su viaje a Francia y el retorno (1946-1949)” en *Felisberto Hernández: Su vida y obra*. Para mayor profundización en la vida de Las Heras, véase la novela biográfica de Raúl Vallarino, *Mi nombre es Patria*.

³ Puede consultarse en este sentido la *Valoración Crítica* editada por Walter Rela y Elisa Rey (1982).

⁴ Julio Cortázar había descubierto, mediante la lectura del epistolario de Hernández, compilado por Norah Giraldo —*Felisberto Hernández: Del creador al hombre* de 1975—, que ambos habían coincidido en Chivilcoy por el año 1939.

Es cierto que a mí no me hizo falta encontrarte en Chivilcoy para que años más tarde me deslumbraras en Buenos Aires con “El acomodador” y “Menos Julia” y tantos otros cuentos; es cierto que si hubieras sido un millonario guatemalteco o un coronel birmano tus relatos me hubieran parecido igualmente admirables. Pero me pregunto si muchos de los que en aquel entonces (y en éste, todavía) te ignoraron o te perdonaron la vida, no eran gentes incapaces de comprender por qué escribías lo que escribías y sobre todo por qué lo escribías así, con el sordo y persistente pedal de la primera persona, de la rememoración obstinada de tantas lúgubres andanzas por pueblos y caminos, de tantos hoteles fríos y descascarados, de salas con públicos ausentes, de billares y clubs sociales y deudas permanentes. Ya sé que para admirarte basta leer tus textos, pero si además se los ha vivido paralelamente, si además se ha conocido la vida de provincia, la miseria del fin de mes, el olor de las pensiones, el nivel de los diálogos, la tristeza de las vueltas a la plaza al atardecer, entonces se te conoce y se te admira de otra manera, se te vive y convive... (1985: XII).

La “Carta en mano propia” constituye una declaración genealógica, en la cual Cortázar reconoce su ascendencia literaria hernandiana, manifiesta en el propio acto de “vivir[lo]”.⁵ Cortázar no sólo parte de la frase del músico Anton von Webern –cultivador de la microforma musical– para iniciar su misiva, sino que alude al “*sordo y persistente pedal* de la primera persona” [mi énfasis], dando pistas

⁵ Muchos críticos, entre ellos Juan Antonio Lira Aguirre, han señalado la relación entre Julio Cortázar y Hernández a nivel formal y estético, inclusive hasta ético. No es casual que el propio Cortázar exhumara, por así decirlo, la obra del pianista y escritor. Se pueden conectar muchos de los tratamientos del tópico de la música entre Cortázar y Hernández. A nivel funcional la manipulación narrativa del tiempo resulta medular para entender este diálogo.

de la necesidad de acercarse al lenguaje literario de Felisberto Hernández, desde el lenguaje musical.⁶

En este acercamiento propongo una lectura de los relatos de Felisberto que permita decodificar la presencia de relaciones funcionales y estructurales en cuanto al uso del lenguaje musical, como parte de una estética de lo barroco en sus narraciones. Con esta finalidad analizo aquellos elementos que evidencian la presencia de ese “sordo y persistente pedal” de una fuga bachiana en la narrativa hernandiana: entre los que sobresale la agógica –variaciones en el tiempo y la duración–, la dinámica –variaciones en la intensidad y en la articulación–, los usos del silencio y la estructuración narrativa en macro y microformas.

II

Felisberto se vincula desde muy joven a las tertulias del filósofo Vaz Ferreira. A este período se deben tres de las once piezas musicales que compuso y que han quedado para la posteridad (*Mimosismos*, *Canción repreciosa* y *El niño dormido*). Eugenio Petit Muñoz menciona que la única partitura publicada por el pianista fue retirada por él mismo, pues la consideraba de poca calidad, además de que sólo guardaba algunas en versiones manuscritas. Petit describe las piezas escritas por Felisberto de la siguiente manera: “[tienen una] armonización absurda, entre trágica y humorística, con su lenta y cargosa inestabilidad, que jamás reposa” (1932: 475-76). Las obras literarias hernandianas, comprendidas entre 1925 y 1931, cuyo ex-

⁶ Algunos autores han asociado y, de alguna manera, subordinado los términos musicales al campo semántico de lo literario para acercarse a la creación hernandiana –de estos intentos sobresalen las valoraciones de Italo Calvino, las de José Pedro Díaz, Norah Giraldi y Jorge Panesi–, pero ninguno ha decodificado los cuentos y las novelas cortas de Felisberto Hernández desde una apropiación del lenguaje musical como intentamos hacer en este artículo.

ponente más emblemático es *El libro sin tapas* (1928), gozan de un fuerte aliento vanguardista, que se emparenta, según la descripción de Petit Muñoz, con la estética de sus primeras piezas musicales:

Este libro es sin tapas
porque es abierto y libre:
se puede escribir antes
y después de él. (Hernández, 1929: 3)

Los primeros libros de Felisberto Hernández –*Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931)– son publicados sin tapas, por la precariedad económica bajo la cual se les da a luz. Felisberto concibe el libro como un artefacto que puede ser modificado, no sólo en el hecho de completar los vacíos de significación propios del acto de la lectura, sino desde la idea del libro como un dispositivo que puede mutar a través de la intervención de la escritura. El lector hernandiano es concebido con el mismo poder transformador del intérprete musical. Felisberto demanda un receptor activísimo y reconoce la constante reactualización a la que expone su libro. Desde las primeras palabras del *Libro sin tapas*, se accede a un libro-cuerpo en constante cambio. Igualmente, la obra de Felisberto está permeada de las discusiones teóricas de estos años sobre los "ismos" en el arte de las primeras tres décadas.⁷ Existe una conferencia –de contenido teórico-literario– dictada en 1925 por Vaz Ferreira, titulada "Sobre la sinceridad literaria", que influye potentísimamente la escritura hernandiana, como igual ocurrió con las teorías de Vaz Ferreira sobre la música pura, basada en lo que el filósofo denominaba "los

⁷ Algunos críticos como José Pedro Díaz han enfatizado una profunda raigambre futurista en Felisberto Hernández (85).

temperamentos puramente musicales” y la “imaginación acústica” (Petit Muñoz, 1932: 371).

Hernández proyecta su condición de músico y de pensador en sus relatos. En su obra vemos la preocupación por temas inherentes a la filosofía de la modernidad como son la soledad, la introspección y la incomunicación, así como la incompatibilidad de diferentes estados del ser en interacción con su entorno. Para Felisberto la creación literaria o la composición musical –a veces la mezcla de ambas en la página-partitura– constituyen un acto primordialmente imaginativo que pertenece al reino de la fantasía:

El concepto de la imaginación en la estética de Hernández ofrece paralelismos con lo formulado por Edmund Husserl sobre este mismo término en su fenomenología [...] es decir, para alcanzar este modo de “reflexión” el hombre tiene que cercenar sus ataduras con las premisas empiricistas y racionalistas (Rosario-Andújar, 1999: XII).

El autor-pianista establece una relación heterodoxa con los objetos que le rodean. En la obra de Felisberto, las cosas aparecen desfamiliarizadas y desprovistas de la conexión ordinaria con su espacio, por lo que carecen de esa correspondencia racionalista que los construye como significantes determinados. No sólo estaremos en presencia de un balcón suicida o ante un piano-sarcófago, sino que seremos conducidos de la mano de un narrador que deja a un lado el “ser objetivo”. El narrador de Felisberto se define como un “intérprete y difundidor del espectáculo”, “productor de sonidos, de sentidos”, en el que “la cohesión de la información que da lugar al cuento, aparentemente dislocado, llega a lograrse por los efectos de una conciencia [narrativa] que podríamos llamar musical” (Giraldi, 1997: 136). Se trata de “prescindir de todo prejuicio de tipo naturalístico y metafísico, y de referirse a la esencia de los modos

de conocer [...] y [de] la disponibilidad, la apertura de la consciencia al objeto” y a una agudización de los sentidos “interpretativos” (1999: XII) —en toda la extensión de la palabra—.

Hernández no sólo anticipa a Husserl, sino que es uno de los más claros exponentes del intuicionismo vital de Henri Bergson, al privilegiar la intuición como forma de conocimiento. En “Menos Julia”, por ejemplo, la realidad material se subordina y aparece contaminada, difusa y fragmentada. Son los dedos y las manos que palpan o los oídos que escuchan, los que crean sus propios horizontes, en el marco de una dialéctica que se remonta al socorrido tópico barroco del engaño y el desengaño. Por eso, la realidad circundante de los personajes de Hernández nos desconcierta, en medio de esa aparente sobreabundancia del ambiente, muchas veces irreal, onírico. Para Husserl cosas que no pertenecen al plano de la realidad, pueden, igualmente ser representadas. Para ejemplificar este fenómeno mental, Husserl se enfoca en el caso del centauro —figura mítica que constituye una “representación de lo representado”— una creación de la imaginación del hombre, “una ‘irrealidad’”, que puede mantener su trascendencia “vis-á-vis con la mente” (Rosario-Andújar, 1999: 14). Sin embargo, en los relatos de Felisberto no se parte de un ser mítico, sino de la transformación mítica de la realidad. El lector de Felisberto se torna un “perplejo”, desdichadamente, sin “manual”.

Rosario-Andújar denomina “intuición sensible” a esta capacidad de Felisberto de darse narrativamente en escorzos, “a través de infinitos cambios” y puntos de fuga (1999: 14). Felisberto articula su relato a base de un conjunto de *sfumatos* e impresiones violentas, presentados de lo general a lo particular, como ocurre en *Las meninas* velazqueñas.⁸ Se fragmentan y se obscurecen los

⁸ Jeremy Robbins se refiere a esta técnica de las impresiones del pincel en el arte pictórico de Diego Velázquez como “brush-strokes” (borrones, golpes de

centros –como la composición de un mosaico– por el código de los reflejos –caleidoscópicos– en el espejo y en el agua –de “La casa inundada”–. Al respecto apunta Washington Lockhart:

Su visión no será por consiguiente una elaboración de los sentidos, sino, al contrario, una supeditación de lo percibido a su capacidad de reconstruir, desde un yo cautamente desligado, una realidad exterior, en donde cada cosa, milagrosamente, adquirirá relieve poético y representación de las zonas secretas e indecibles, inalcanzables para una mera apreciación sensorial (1991: 6-7).

El joven que estrena *Petrouchka*, en Buenos Aires, en reducción para piano, no dista mucho en sus narraciones de la estética stravinskiana –de un neobarroquismo musical–. En los cuentos de Felisberto, se atisba esa nueva forma narrativa, ese *continuum* “musical” de las palabras y esa visión o metaforización subjetiva de la realidad propia del intérprete, que deviene, finalmente, un estilo caro al autor.

De pianistas y pianistas. Piano e intérprete,
¿dos caras de una misma entidad?

Para Italo Calvino el punto de partida de todos los relatos de Hernández es la figura del “pianista sin dinero, en donde el sentido de lo cómico transfigura la amargura de una vida tejida de derrota” (1985: 3). Norah Giraldi, por su parte, ve al pianista como una de las “figuras emblemáticas, de concentración de significaciones en la que se apoya el narrador de Hernández para crear este mundo de repeticiones y formas breves” (1997: 136). Ciertamente, en los cuentos de Hernández, existe una relación indisoluble entre

pincel). Véase al respecto *The Challenges of Uncertainty* (83).

el sujeto escritor y el sujeto músico. Su obra narrativa parte del discurso musical –entendible al intérprete– como si el lector fuera capaz de reconocer los signos musicales en los cuentos. Esta dualidad discursiva de la palabra y de la nota, le permite a Felisberto asumir la realidad circundante a través de la mira del intérprete y con la inquietud filosófica propia de un artista de la palabra y de la música. No nos extraña ver que el mundo de lo musical y de lo visual –herencia principal de su experiencia como pianista de cine mudo– se superpongan o se interrelacionen profundamente en sus narraciones.

Tanto el pianista del café (en “El cocodrilo” o de “Mi primer concierto”) como el propio concertista (en “Mi primer concierto” o en “El balcón”) nos llegan de la mano de un narrador en primera persona que, a través de sus más íntimas conmociones, revela sus percepciones de la realidad.⁹ Felisberto muestra las vicisitudes que acaecen al músico, al punto de convertir a sus personajes en mercenarios de la música. En estos cuentos accedemos a una de las principales problemáticas del intérprete: la obtención del apoyo financiero necesario para las realizaciones de los conciertos. Felisberto nos muestra cómo el mecenazgo –casi institucionalizado– ha evolucionado en el siglo xx, y los músicos y, en particular, los concertistas, dependen del financiamiento como única forma para poder emprender las giras o producir sus conciertos. En voz del personaje principal de “El cocodrilo”, un pianista frustrado que debe incursionar en la venta de medias, accedemos al siguiente testimonio:

Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en

⁹ Los cuentos de Felisberto privilegian el narrador en primera persona. De hecho, este elemento sólo varía en “Las hortensias”.

la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo (Hernández, 1985: 273).

El concertista no puede vivir de su arte y se ve obligado a tener un empleo alternativo: vender calcetines (en “El cocodrilo”) o a amenizar en cafés (en “Mi primer concierto”). Estos “empleos alternativos” devienen una mácula social para el pianista. El personaje de “Mi primer concierto” discurre en torno a la censura a la que es sometido un concertista devenido pianista de cafés, a manos de los especialistas o del auditorio. El fenómeno es mucho más complejo. Nadie consigue mantener una profesión que no lo sostiene o bien puede ejercerla y vivir de la caridad. Aquellos que están ajenos a la circunstancia de este pianista no comprenden cómo un concertista tiene que ir a tocar a un café. Por otra parte, el pianista que vende calcetines ni siquiera puede optar por una manera honrada de expender su producto y tiene que llorar en los establecimientos para que, por piedad, los clientes le compren. Lo que más sobresale de este personaje es que conoce las potencialidades de mover los ánimos de su público comprador a través de una manipulación de la audiencia, que bien puede competir con la movilidad o el alcance del intérprete en el espacio de la sala de concierto por medio de la música. Este sujeto narra cuán fácil le resulta enjugar las lágrimas, en su estado de hipersensibilidad. El narrador alude indirectamente a la insatisfacción y a la impotencia de este personaje que, imbuido en las responsabilidades de lograr su sustento, tiene que hacer a un lado su carrera como pianista y padece los efectos de este desahucio profesional. Este sentimiento no dista mucho de aquel que pudo haber experimentado el propio Felisberto, como instrumentista, quien manifestó en diferentes ocasiones algo similar a su esposa Amalia, en el epistolario intercambiado con ella. Al

respecto, Cortázar refiere en el Prólogo a *La casa inundada y otros cuentos*:

Basta iniciar la lectura de cualquiera de sus textos para que Felisberto esté allí, un hombre triste y pobre que vive de conciertos de piano en círculos de provincia, tal como él vivió siempre, tal como nos lo cuenta desde el primer párrafo (1975: s/p).

Tanto en "Mi primer concierto" como en "De gira con Yamandú", Felisberto alude a los innumerables obstáculos a los que debe enfrentarse el músico, sobre todo a partir de las dinámicas entabladas entre el intérprete y su público. En "De gira con Yamandú", por ejemplo, los artistas deben encarar a un auditorio infanto-juvenil que, por demás, no está preparado para enfrentarse al programa elegido y se burla en voz alta. Tanto el pianista del primer relato como el del segundo se enfrentan a la apatía de sus oyentes.

En la narrativa de Felisberto hay una correspondencia entre el personaje-intérprete y el piano, en la cual muchas de las características son transmitidas metonímicamente de uno al otro. En el cuento "En la casa de Irene", es muy interesante la relación que se establece entre la figura de la joven Irene y su piano, manifiesta en la existencia de una complicidad rayana en la intimidad. El piano deviene una extensión de su cuerpo y de su pensamiento: "Sin embargo, ella se entendía mejor que nadie con su piano, y parecía lo mismo del piano con ella. Los dos estaban unidos por continuidad" (s/p). En este fragmento, se refleja verbalmente el concepto de lo metonímico, siendo la metonimia un tipo de metáfora "por continuidad". Ocurre una transferencia de las emociones de Irene al piano y *viceversa*. El piano percibe, del mismo modo que Irene, el cortejo del joven enamorado. Este instrumento se ha feminizado y sede a los encantos y al tacto del pretendiente:

Después me senté yo a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían, Irene, todas las cosas de su casa (ref).

El narrador/autor implícito —coincidentalmente el pianista— recalca que todos los objetos de la casa ceden en la misma medida en que quizás lo hubiera hecho Irene. No obstante, esta súbita inspiración del intérprete: “Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto” (ref), plantea también una intermediación del piano entre él y su arte, entre él e Irene. No sólo las teclas del piano ceden a la digitación del pianista, sino que el intérprete se deja llevar por el piano. En este caso, el narrador ha tratado al piano como una metonimia de Irene, en la que, de haberla tocado, ella “se hubiera prestado muy amablemente” (ref).

En el cuento “Mi primer concierto”, el pianista tiene una especie de anagnórisis previa a la interpretación: “El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo” (Hernández, 1985: 180). Este reconocimiento se da en una dimensión simbólica a través de la identificación de una unión entre sujeto intérprete y objeto interpretado. La comprensión no es sólo de sí, sino también de la indisolubilidad de la relación entre ambos. El pianista es deudo —en toda la extensión de la palabra— de su piano. Su propia vida depende del instrumento, al cual homologa con un sarcófago.¹⁰ Para el sujeto, la psicodepen-

¹⁰ Lo mismo ocurre cuando uno de los espectadores traspasa la puerta del decorado: “miró el piano negro como si se tratara de un féretro. Y después todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto” (Hernández, 1985: 182).

dencia es absoluta, y, como describíamos, devoradora, amenazante (al principio). En el texto "Mi primer concierto", el personaje repasa, una y otra vez, las notas que parece olvidar, en una lucha en contra de ese *oblivion* perpetuo, que padece cada intérprete en el acto de posesión de la melodía. La memoria auditiva juega un papel indispensable en la interpretación. Felisberto enfatiza, en este cuento, que tocar no es un proceso lineal y trata de mostrar la complejidad del pensamiento y de la cosmovisión del instrumentista:

me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar enseguida; pero como tenía varios días por delante, pronto empecé a calcular con el mismo error de siempre lo que podría hacer con el tiempo que me quedaba. Sólo en la mañana del concierto me di cuenta de todas las concesiones que me hacía cuando estudiaba y que ahora, no sólo no había llegado a lo que quería, sino que no lo alcanzaría ni con un año más de estudio. Pero donde más sufría era en la memoria (Hernández, 1985: 180).

El fracaso al memorizar la partitura se convierte potencialmente en el fiasco profesional del músico ya que el público espera una interpretación impecable. La impecabilidad de la ejecución se convierte en un foco delirante en la mente de este personaje y las notas falsas devienen una enorme amenaza a su prestigio profesional. Por otra parte, existe una relación de complicidad, donde, en apariencia, la marcha es dictada por el intérprete y no por el instrumento. En este relato la memoria presenta una constante amenaza. Sin embargo, la memoria no es la única antagonista del pianista, también encontramos el peligro del tiempo que, con su implacable poder, dicta los destinos de los hombres y la duración de las notas. Al final del relato no sabemos si el piano, la memoria o el tiempo

llevarán al solista a su fracaso o si logrará dominar el instrumento y la melodía –lo fable–. El piano que representaba una amenaza deja de serlo y el pianista logra dominar –literalmente– al instrumento y a los peligros que ensombrecen su ejecución. Los límites de la violencia simbólica y antropófaga del piano se difuminan y se da paso al éxito del intérprete, el cual viene aparejado de una conquista de la audiencia y de la memoria y del tiempo –en un profundo diálogo con el *tempus fugit* barroco–. El antagonismo entre el piano y el pianista se ve también en el relato “El balcón”, en el cual, para silenciar al intérprete el piano quiebra una de sus cuerdas. El piano es “consciente” de la situación y deviene otro personaje de la historia, no es simplemente un objeto. En él recae el ascenso o declive del intérprete –en una lucha encarnizada por el poder–.

En “Mi primer concierto” el espacio es el de una pequeña sala de concierto, mientras que en el cuento “En la casa de Irene” se trata de la pieza de una vivienda –la saleta o *boudoir*–. Ambas áreas constituyen para Carlos Bosh el espacio concertante de cámara, el cual interviene en las relaciones del intérprete con su audiencia e inclusive en la concepción que el intérprete tiene de sí mismo. El espacio de cámara barroco potencia una perspectiva individualísima, aunque no ocurra un “recogimiento [...] íntimamente meditativo, sino de influencias exteriores caldeadas en cámara privada” (Bosh, 1932: 186). Este elemento es esencial para entender no sólo las introspecciones del personaje del pianista hernandiano, sino su pugna con lo ampliamente social (el público). El pianista narrador de Felisberto se construye desde una profunda interioridad, desde un “adentro hacia afuera”, en una especie de “arte claustral”.¹¹ Cuando Bosh describe a los “contrapuntistas” parece

¹¹ El personaje del pianista, casi siempre el narrador, nos brinda las más profundas disquisiciones sobre su técnica pianística –que puede variar desde la forma de saludar al público hasta el énfasis en la forma de la pieza a interpretar–.

que está refiriéndose a los narradores-pianistas felisbertianos en los que “siempre parece latente este sentimiento de construcción de afligranados idealismos” (1932: 190). Esta metáfora de la filigrana, como técnica artesanal, es fundamental para entender el artefacto hernandiano, no sólo desde la urdimbre filosófica de su escritura, sino también desde la implementación de diferentes niveles subjetivos en el relato.

Continuum narrativo. Macroformas y microformas

Al inicio del siglo xx, Anton von Weber –el compositor citado por Cortázar en la “Carta en mano propia”– sistematiza los procedimientos de la microforma, aunque la microforma tiene sus antecedentes más importantes en el siglo xx con piezas para piano como los Nocturnos, los Impromptu, los Momentum musicales y otras, de carácter programático, como los Lieder y las Baladas, de autores románticos como Frederick Chopin y Franz Schubert. Webern condensa en la microforma el elemento contrapuntístico y privilegia el valor del timbre o del color de los instrumentos.¹² En relatos como “Elsa” y “El vestido blanco”, encontramos cuentos anclados en una estética weberiana de lo microformal, mediante una concentración expresiva: una mayor sencillez sintáctica manifiesta por medio de poca subordinación oracional, así como de una estructura en párrafos breves.

Sin embargo, al adentrarnos en la obra de Felisberto Hernández detectamos determinados núcleos temáticos afligranados. De ahí que se puedan leer sus escritos como partes o movimientos de un conjunto mayor (en un nivel macroformal). Norah Giraldi

¹² El *Klangfarbenmelodie* constituye uno de los principales métodos para diversificar o jugar con el timbre instrumental mediante la partición de la línea melódica en secciones permitiendo que la línea melódica pase por diferentes instrumentos.

ha notado, en el análisis de los aforismos y las notas escritas entre 1925 y 1931, que estos textos contienen “una semilla que da variaciones sobre un mismo tema que se suceden [...] como pliegues o cortes” (Giraldi, 1997: 134). Es decir, los aforismos y las notas de Felisberto no sólo recrean un tema a nivel microformal –con gran economía expresiva– sino que, vistos en su conjunto, se pueden tejer conexiones o filigranas entre ellos. Giraldi propone una lectura macroformal –aunque no exactamente en estos términos– de los títulos, aforismos y notas sueltas de Felisberto,

como *forma breve, doble productora de sentido*, ya que sienta las bases de la problemática del texto, y es signo que plasma un movimiento ininterrumpido, de fuga de una escritura que se preocupa del instante [...] ese ‘pensamiento fugaz’ que se abandona por otro tema, por otro motivo, genera *un movimiento metonímico* que es la propia dialéctica de su lenguaje poético” (1997: 135; el énfasis es mío).

En textos como “La casa inundada” o “El acomodador”, vemos esos núcleos narrativos distendidos, o “una variación” –como dice Giraldi– en el propio relato: un tema es recreado, una y otra vez, pasando por diferentes estadios, como si fuera un “Tema con variaciones”. En “La casa inundada”, el propio tópico del agua es uno de esos núcleos narrativos amplificados; en “El acomodador”, el tema de la muerte deviene en otro tipo de núcleo (que va desde la expiración física, hasta la muerte del espíritu). Ambos temas, vistos desde una microforma, en el sentido global del relato, funcionan perfectamente sobre la base de una idea fija o un motivo que es recreado hasta la multiplicidad total.¹³

¹³ En “El acomodador”, lo microformal se concentra más bien a un nivel sintagmático por medio del uso de paralelismos sintácticos.

Podemos rastrear en la obra de Felisberto la gran presencia del tema de la muerte, el cual se puede ver desde la microforma –como un relato independiente y sintético–, pero también podría constituir un macroconjunto, una forma más grande, una macroforma: varios movimientos, un tipo de novela fragmentada, donde varios relatos cobran unidad de sentido en la medida en que se complementan mutuamente. Si analizamos el tópico de la muerte como un macroconjunto, podemos conectar dos cuentos aparentemente distantes entre sí como son “El acomodador” y “El balcón”. A pesar de que en el último la muerte no es humana, sino que se trata del suicidio de un balcón, descrito por medio de la focalización de una joven de la que, aparentemente, éste se ha enamorado. Un balcón “suicida” y “celoso” que se ha desplomado víctima de la impotencia. La impotencia es otro de los focos temáticos del Felisberto y constituye un tema redondeado a nivel macroformal en relatos como “El balcón” o en “El acomodador” o “La casa inundada”.

Otro tema que pudiera formar un macroconjunto de sentido es la relación de lo inanimado con las personas mediante el contacto, presente en cuentos como “El balcón” y “Menos Julia”.¹⁴ Podemos agrupar tres de estos relatos en una macroforma, una especie de concierto en tres movimientos, “El acomodador” y “Menos Julia” (I y II) se entrelazan o relacionan con un tercero (“El balcón”). Felisberto tiene obsesiones poéticas, que se manifiestan en el plano temático a dos niveles: intra-relato o extra-relato, constituyendo macro o microformas narrativas.¹⁵

¹⁴ En este relato, así como en “Historia de un cigarrillo”, se ve al objeto como un ente, que puede ser dotado de propósito.

¹⁵ Norah Giraldi ha visto en “El acomodador” la estructura de un concierto en tres movimientos con una coda final. Consúltese al respecto: “Felisberto Hernández y la música”.

La dinámica y la agógica en Felisberto Hernández

El contraste es un elemento caro a Felisberto, tanto por el uso de la agógica (*ritardandos* y *acelerandos* en el relato, indistintamente) como por el uso de la dinámica (a nivel de un empleo consciente de los *crecendos* y *decrecendos* y de la manipulación por planos sonoros), que pueden decodificarse a partir de marcas explícitas en el texto: gritos, interjecciones, vacíos prolongados de diálogos entre los personajes y por las propias alusiones a los cambios temperamento y al movimiento del cuerpo.

Encontramos relatos cuyo tempo resulta extensamente dilatado (una especie de *Largo*) como ocurre en el caso de “La casa inundada” y en “Mi primer concierto”. Podemos encontrar otros brevísimos, de rápido movimiento (*Vivace*), estructurados en pequeños bloques monolíticos (a manera de movimientos musicales breves: microformas).

En textos como “Mi primer concierto” aparece de manera más explícita –en terminología musical– el sentido de la agógica en Felisberto. El segmento que expongo a continuación es una muestra clara de rejuego, antes aludido en el terreno de interpretación pianística, propiamente:

De pronto me incliné sobre el piano, lo apagué bruscamente y empecé a picotear un “pianísimo” en los agudos. Después de este efecto se me ocurrió improvisar otros. Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente (Hernández, 1985: 183-184).

El fragmento anterior constituye, teóricamente, la expresión del principio narrativo que busca Felisberto. En sus cuentos se da esa intención de modelar la “masa amorfa” —que bien puede ser acordes y notas o palabras y párrafos—. En “Mi primer concierto” se ralentiza el tempo durante el momento previo a la actuación. En la primera sección del cuento, el concertista recrea una especie de coreografía por pasos, minuciosamente diseñada. Luego, en la segunda parte —el concierto— esto cambia mediante un *acelerando* radical del tempo narrativo. En “La casa inundada”, por otra parte, la estancia del invitado en la morada de la Sra. Margarita se nos alarga infinitamente y presenciamos un *ritenuto* constante en cada una de las escenas. En “Menos Julia” ocurre algo similar, hay un *desacelerando* o *ritardando*: “A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos” (Hernández, 1985: 161). En este mismo relato el visitante camina de un lado al otro de su habitación y el anfitrión le dice: “—Tus pasos no me dejan tranquilo; se oyen demasiado allá bajo” (1985: 164). Ante el requerimiento del anfitrión, el personaje se descalza y comienza a desplazarse con medias y el dueño de la casa asevera que aún lo escucha. Aquí ha ocurrido el empleo de una exacta dinámica por planos —típica del barroco musical— donde un primer plano ha sido exactamente estable y *mezzo forte* (*mf*) frente a un segundo que ha sido igualmente estable, pero *mezzo piano* (*mp*). En “El balcón”, en virtud de un concepto similar, se juega con la dinámica y con la agógica:

apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes. Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste enseguida se hubiese apagado en el musgo (Hernández, 1985: 134).

Al inicio del pasaje anterior, el narrador describe todo en un tempo estable, sobre lo *Larghetto* (reforzado, también, por el empleo del adjetivo “triste”) y que se desarrolla en lo *mezzo piano*. Al incluir la frase “soltado un grito”, dentro de toda la quietud descrita previamente, nos hace acelerar el tempo narrativo y llegar a un *forte (f) o fortissimo (ff)*, abruptamente, casi como si estuviera haciendo cine. Luego, con la frase “se hubiese apagado en el musgo”, nos hace retomar el tempo precedente y el lector experimenta la sensación de un *pianissimo (pp)*. Persiste en Felisberto una finalidad expresiva muy similar a la que puede lograrse en una interpretación musical. Podríamos citar no sólo aquellos relatos cuyo centro es el pianista, sino otros cualesquiera, ya que, en el acto de crear el relato, Felisberto está haciendo música.¹⁶

El silencio en Felisberto Hernández

El silencio desempeña un papel fundamental en el mundo sonoro de los relatos de Felisberto Hernández. Los susurros, los *decrescendos* y los mutismos coadyuvan al despliegue expresivo de sus cuentos.¹⁷ En sus historias se pueden identificar varios tipos de silencio: uno que podríamos llamar “complementario”, parecido a los silencios reflejados en la partitura –silencios de corta duración, que no interrumpen radicalmente la curva melódica– como ocurre en este

¹⁶ Otro recurso del que se vale es la letanía, por ejemplo, en el uso de la letanía del agua en “La casa inundada”, con la cual se pretende distender el plano dramático y a su vez fortalecer el manejo de un aire prolongado, cíclico, por cuanto el *da capo* manifiesto, en dicho recurso, afecta a nivel estructural y de sentido al cuento. De igual manera ocurre en “El balcón” donde la letanía es el silencio, quien será retomado con asiduidad para lograr el efecto antes mencionado.

¹⁷ El silencio aparece dotado de una especie de fisicidad: “Al silencio le gustaba escuchar la música” o “el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata”.

fragmento: "cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones" (Hernández, 1985: 133); un segundo tipo es aquel que se manifiesta gradualmente en este pasaje por medio de un *diminuendo*: "El público hizo un silencio como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir" y en "hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba" (Hernández, 1985: 133-134), y un tercero en el que el silencio puede reflejarse como el vacío, aunque, este tipo en particular no implica necesariamente la inactividad o la insonorización, sino que puede ser un equivalente o una representación simbólica de la soledad:

Llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio... El director hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí (Hernández, 1985: 146).

Este último tipo de silencio, como bien reconoce el narrador, es un silencio "enfermizo" y contagioso, pues en la medida en que el protagonista asiste con mayor frecuencia a este comedor —donde entra en contacto con el dueño, "director del silencio"— se ha ido "enfermando de silencio" (147). Este silencio lo ha conducido a la autoexclusión. En este relato como en "La casa inundada", "el silencio, [manifiesto en] el no hablar [...] permite salir de esa situación es la presencia de un tercer elemento (simbólico): un vacío, una ausencia, una promesa de palabra (o relato) que el texto instaure mediante el corte" (Panesi: 1982: 134).

El silencio es una herramienta expresiva de la cual Felisberto se vale para manipular el universo sonoro de sus cuentos. La repre-

sentación discursiva de las cesuras, los *decrescendos*, las carrasperas¹⁸ y los susurros sirven para darle cuerpo a esa “masa” que es el lenguaje. Felisberto maneja el texto como si fuera una gran partitura, en la que cada solista de la orquesta espera su turno. A veces, el silencio deviene la única herramienta efectiva para regular la polifonía de voces que se genera en las historias que recrean espacios más sociales, como es el caso del teatro o del salón de tertulias. Cada “profesor del silencio”, representa perfectamente su papel en el gran coro del relato. En la narrativa hernandiana prevalece el silencio –aun cuando la palabra está presente– como la más pura manifestación de ese “*sordo* y persistente pedal” (mi énfasis) al que aludía Cortázar.

Conclusiones

A partir de la década de 1940 de la pasada centuria, se da un lento proceso de revalorización de Felisberto Hernández, que se concreta, satisfactoriamente, en 1960 con la aproximación crítica de Julio Cortázar. A pesar de que Hernández vendió su piano para dedicarse por completo a la escritura, volcó sobre el papel su irremediable vínculo con la música y lacró su creación literaria con el sello del intérprete. Como sentencia Petit Muñoz, Felisberto “seguirá siendo músico, además de proseguir con su singular literatura” (1932: 475).

El texto hernandiano fue concebido como un objeto sonoro, diseñado para ser leído/interpretado y transformado por el receptor. Hernández reniega de la formulación estática de la literatura y, por esta razón, es posible que nos cause la impresión de leer una

¹⁸ Acerca de las carrasperas como sustituto de lo oral –en la manifestación de una “Margarita preverbal”– y la escritura como corte simbólico, puede consultarse “Felisberto Hernández, un artista del hambre (Análisis de *La casa inundada*)” de Jorge Panesi.

obra inacabada o de que sus cuentos carecen de un cierre a la manera “clásica”, no obstante, su corpus narrativo puede entenderse/leerse desde diversos elementos formales y expresivos que dicho autor sustrae y adapta del campo musical.

Este artículo privilegia la imagen del escritor-músico que fue. En su narrativa encontramos no sólo un imaginario del pianista, sino también varios recursos propios del lenguaje musical, los cuales subordina a una estética barroca para crear poderosos relatos a nivel semiótico. Felisberto supo enriquecer su creación mediante el uso consciente de la savia musical que poseía. Como músico, es dueño de una sensibilidad “otra”, que cristaliza en su obra.

Bibliografía

- Antúnez, Rocío, 1985, *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Katún, México, D. F.
- Bosh, Carlos, 1932, *En las cataratas de lo barroco*, Espasa-Calpe, Bilbao.
- Calvino, Italo, 1985, “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”, en *Felisberto Hernández. Novelas y cuentos*, José Pedro Díaz (ed.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 3-5.
- Cortázar, Julio, 1985, “Carta en mano propia”, en *Novelas y cuentos*, Ayacucho, Caracas, pp. IX-XIV.
- _____, 1975, “Prólogo”, en *De “La casa inundada” y otros cuentos*. Disponible en https://www.lainsignia.org/2003/marzo/cul_009.html (Consultado en 01/XI/2017).
- Díaz, José Pedro, 1999, *Felisberto Hernández: Su vida y obra*, Arca, Montevideo.
- _____, 1991, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, 1*, Arca, Montevideo.

- Gamero, Carlos, 2010, *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.
- Giraldi Dei Cas, Norah, 1975, *Felisberto Hernández, del creador al hombre*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- _____, 1997, “Las formas breves de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti”, *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, núm. 18, pp. 133-43.
- _____, 1982, “Felisberto Hernández y la música”, *Escritura*, vol. 7, núm. 13-14, pp. 313-26.
- Hernández, Felisberto, 1985, *Novelas y cuentos*, Ayacucho, Caracas.
- _____, 1929, *El libro sin tapas*, Dominio Público.
- _____, “La casa de Irene”, disponible en: <https://albalearning.com/audiolibros/fhernandez/casa.html> (Consultado: 01/XI/2017).
- Lespada, Gustavo, 2014, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Corregidor, Buenos Aires.
- Lockhart, Washington, 1991, *Felisberto Hernández: Una biografía literaria*, Arca, Montevideo.
- López-Terra, Federico, 2013, “El vacío fundante en la estética de Felisberto Hernández”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, núm. 1, pp. 65-77.
- Morillas Ventura, Enriqueta, 1983, *La narrativa de Felisberto Hernández*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- Núñez, María Gracia y Tani, Rubén, 2005, “El artista, la crítica impresionista y la investigación sobre la producción artística”, *Espéculo*, núm. 30. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/felihern.html>.
- Panesi, Jorge, 1982, “Felisberto Hernández, un artista del hambre”, *Escritura*, vol. 7, núm. 13-14, pp. 131-59.

- Perera San Martín, Nicasio, 1977, "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas, pp. 229-248.
- Petit Muñoz, Eugenio, 1932, *El camino: Etapas de una política educacional vivida*, La Cruz del Sur, Montevideo.
- Renaud, Maryse, 1977, "El acomodador, texto fantástico", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas, pp. 257-278.
- Robbins, Jeremy, 1998, *The Challenges of Uncertainty: An Introduction to Seventeenth-Century Spanish Literature*, Duckworth, Londres.
- Rosario-Andújar, Julio A., 1999, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*. Peter Lang, Nueva York.
- _____, 1982, *La obra cuentística de Felisberto Hernández: "Escribir sobre lo que no se sabe"*, ProQuest Dissertations Publishing.
- Saad, Gabriel, "Homenaje a Felisberto Hernández con motivo del cincuenta aniversario de su muerte organizado por Casa América". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xs6lZO42Y8Y> (Consultado 1/XI/2017).
- _____, 1977, "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas, pp. 279-290.
- Sicard, Alain (comp.), 1977, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas.
- Walter, Rela y Elisa Rey, editores, 1982, *Felisberto Hernández, valoración crítica*, Editorial Ciencias, Montevideo.

Los *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* de Peñalosa y la doctrina de san Ignacio de Loyola

The *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* by Peñalosa and the doctrine of saint Ignacio de Loyola

Fernando Arredondo Ramón
Universidad de Granada, España
farredo@gmail.com

Resumen: Desde un punto de vista de los contenidos y su sentido, abordaremos el modo en que Joaquín Antonio Peñalosa se ha podido inspirar en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola para la elaboración de su obra poética *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, un libro cuyos protagonistas son animales o plantas, donde adapta a su lenguaje poético, especialmente al franciscanismo poético, el itinerario ignaciano para alcanzar la unión con Dios. Nuestro propósito es comparar ambos textos para hacer objetiva una relación que evoca el título de la obra peñalosiana, pero que aún no se había realizado de modo explícito. Del trabajo concluiremos que Peñalosa sigue parcialmente la misma estructura argumental que los *Ejercicios* de san Ignacio para lograr los mismos fines ascéticos, mostrando así la verosimilitud en la afirmación de que el libro del mexicano es poesía ascética de estilo franciscano, con raíces en san Ignacio.

Palabras clave: Joaquín Antonio Peñalosa, franciscanismo poético, poesía religiosa, *Ejercicios espirituales*, literatura mexicana.

Abstract: From a point of view of the contents and its meaning, we'll approach the way in which Joaquín Antonio Peñalosa could have inspired himself on the *Ejercicios espirituales* of Saint Ignacio de Loyola by the elaboration of his poetic work *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, a book whose main characters are animals or plants, where he adapts to his poetic language, especially poetic Franciscanism, the Ignatian itinerary to reach the union with God. Our purpose is to compare both texts in order to make objective a relationship that recalls the title of the Peñalosian work, though that had not yet explicitly been done. From this work we will conclude that Peñalosa follows the same argument structure as the *Ejercicios* of Saint Ignacio to achieve the same ascetic aims, evidencing that the book of the Mexican is ascetic poetry of Franciscan style, with roots in saint Ignacio.

Keywords: Joaquín Antonio Peñalosa, Poetic franciscanism, Religious poetry, Spiritual exercises, Mexican literature.

Recibido: 12 de septiembre 2018

Aceptado: 13 de enero 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.425>

1. Objetivos y metodología

La obra poética de Joaquín Antonio Peñalosa es extensa, pero los estudios que ayudan a esclarecer sus contenidos, sus parentescos con otras poéticas, su inserción en el panorama literario de su época no son demasiado abundantes. Este trabajo pretende arrojar luz para la interpretación religiosa, en concreto católica, de uno de sus primeros poemarios, *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, que se editó por primera vez en 1951. Si bien el título sugiere su inspiración en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, queremos saber si el paralelismo va más allá del título y lo podemos encontrar también en el sentido e intenciones de los poemas que ahí se recogen.

Para realizar el trabajo, nos hemos servido de la última versión de *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* revisada por Peñalosa, que es la que se recoge en *Hermana poesía*, recopilación poética de 1997 editada por David Ojeda. En primer lugar vamos a indicar que Peñalosa escribe poemas-meditaciones protagonizadas por animales o seres de la naturaleza como expresión de su franciscanismo poético. A continuación vamos a ir estableciendo paralelismos de sentido entre los textos de Peñalosa y los de los *Ejercicios* de san Ignacio, relaciones cuya verosimilitud también nos la aportan externamente el enunciado del mismo título, coincidencias textuales entre ambos y el conocimiento teológico de Peñalosa de la doctrina católica evidenciada por sus ensayos al respecto (Arredondo, 2016: anexo 1). Lo haremos siguiendo el orden de aparición en el libro de poesía de Joaquín Antonio y buscaremos el texto ignaciano de similar mensaje.

De este modo, hacemos explícita, más allá de una vaga referencia en su título, la verdadera inspiración y sentido ascético de este libro del autor potosino. Lo cual nos parece interesante para insertar esta obra lírica en la corriente de poesía católica mexicana e hispanoamericana del siglo xx, en concreto como un franciscanismo poético con presencia ignaciana, aunque no sea esta inserción el objetivo principal del trabajo, pues no se puede abordar de modo suficiente en un artículo de esta extensión. Indicar, pues, la fuente primera de *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*, no sólo desde su título, sino desde los contenidos de ascética católica aquí desarrollados, es el propósito fundamental del trabajo.

2. Expresión del franciscanismo poético en *Ejercicios para las bestezuelas de Dios*

La obra de Joaquín Antonio Peñalosa (San Luis Potosí, 1921-1999) es, sin duda, una de las más genuinas representantes del franciscanismo poético mexicano del siglo xx y una aportación imprescindible para la lírica religiosa hispanoamericana.

El concepto de franciscanismo poético en Peñalosa lo he desarrollado en el artículo “La semiótica de lo sencillo” en la revista *Signa* en el año 2016 (Arredondo, 2016: 385-412) y en parte de las aportaciones de otros autores entre los que se cuentan los siguientes: Miguel d’Ors, (2002) quien en su antología de poesía peñalosiana *Un pequeño inmenso amor*, dirá que

creo que es el amor, un amor general, de patente raigambre franciscana, la clave esencial de esas ondas de simpatía que irradia cada página de Peñalosa. Amor al Creador, tratado –véanse sobre todo los encantadores poemas en prosa del Diario del Padre Eterno– con la entrañable confianza con que un niño pequeño ‘se le sube a las barbas’ a su padre, y –derivación natural de aquél– amor, rebosante de ternura, a todas las criaturas: a Nuestra Señora [...], a los ángeles, a la poesía –Hermana poesía se tituló precisamente su antología de 1997–, a los animales, omnipresentes en la poesía de Peñalosa [...]. Y, por supuesto, amor a los hombres, en especial a aquéllos a los que la Sagrada Escritura llama pobres: niños, ancianos, enfermos, indígenas, mujeres, emigrantes, víctimas de todo tipo... Leyendo los versos de Peñalosa uno se siente querido (d’Ors, 2002: 7-9).

David Ojeda, prologuista de *Hermana poesía*, dedica al menos cuatro páginas a hablar de san Francisco y de su doctrina para hablar de la poesía de Peñalosa (Ojeda, 1997: 9-12). También otro

autor, Juan Manuel Martínez, dedica todo un capítulo de su obra *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana* a este asunto (Martínez Fernández, 2003: 366). Por último, Jiménez Cataño no escribe la palabra franciscanismo, pero hace alusión clara a este término cuando señala en la poesía de Peñalosa “una atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza” (Jiménez Cataño, 2000: 42). González Salas (1960: 405) empleará este término para referirse a su obra en *Antología mexicana de poesía religiosa*.

Dios campa a sus anchas como un interlocutor directo del discurso peñalosiano y aparece como un ser querido y cercano, tratado desde la sencillez de un niño. Dios está en lo creado como su hacedor, pero también como su padre y en él están hermanadas todas las cosas, que reciben una luz especial que hace todo sea nuevo bajo el sol (Peñalosa, 1991: título).

Hasta tal punto encuentra la huella de Dios en cada una de sus criaturas (lo que no es sino una de las vías de santo Tomás) que incluso es capaz de proponer un poemario a modo de meditaciones, inspirado en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio, pero al modo franciscanista, protagonizado por animales fundamentalmente. Es decir, en lugar de meditar directamente sobre los misterios de la vida de Cristo presentes en el Evangelio (Loyola, 1977: 33) para alcanzar la visión de Dios, como hace el santo español, Peñalosa dirige su mirada a los misterios que es capaz de descubrir con su mirada de niño en sus criaturas, de las que se ha de tomar el ejemplo. Esta mirada a los misterios de la vida natural, le lleva directamente a la contemplación de Dios. Es, pues, una transformación a su manera de un libro clásico de ascética. Poetizar consejos ascéticos como el de guardar silencio o la práctica de la pobreza es una buena manera de actualizar una poética religiosa, vibrante y franciscanista y de atribuirle a la poesía una trascendencia inusual, incluso dentro del conjunto de su obra poética. Así, en lugar de

meditar, por ejemplo, la muerte de Cristo, se medita la muerte de un árbol.

Establecer los paralelismos entre ambas obras y concretar este franciscanismo poético es el objetivo de este trabajo, como ya se dijo, y lo realizaremos someramente a continuación.

3. Paralelismos entre *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* y *Ejercicios espirituales*

Ejercicios para las bestezuelas sigue, como es evidente incluso en su título, un esquema inspirado en los *Ejercicios* de san Ignacio. Ambos comienzan con un apartado llamado “Anotaciones”. De hecho, el primer poema de Peñalosa se titula así, “Anotaciones”, y ahí encontramos en los dos primeros versículos una cita de los *Ejercicios* ignacianos y una invocación explícita al santo español:

“Y las otras cosas sobre la faz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado”...

También las bestezuelas de Dios —¡Oh Ignacio, oh Francisco!— pueden ayudarnos a ordenar vida y poesía.

Están unidas a la historia humana, a la historia divina desde la astuta víbora del Principio hasta el caballo apocalíptico.

Y es el Cordero —de Dios— el que quita el pecado del mundo (Peñalosa, 2007: 63).

El texto completo de san Ignacio, del que Peñalosa toma la cita, es el párrafo 23, que se titula “Principios y fundamentos”:

El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor y, mediante esto, salvar su ánima; y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le

ayuden en la prosecución del fin para que es criado. De donde se sigue que el hombre tanto ha de usar dellas, quanto le ayudan para su fin, y tanto debe quitarse dellas, quanto para ello le impiden. Por lo qual es menester hacernos indiferentes a todas las cosas criadas, en todo lo que es concedido a la libertad de nuestro libre albedrío, y no le está prohibido; en tal manera, que no queramos de nuestra parte más salud que enfermedad, riqueza que pobreza, honor que deshonor, vida larga que corta, y por consiguiente en todo lo demás; solamente deseando y eligiendo lo que más nos conduce para el fin que somos criados” (Loyola, 1977: 7).

En prosa poética, Peñalosa va a realizar *Ejercicios* con los segundos medios de que dispone el hombre para acercarse a Dios: “las otras cosas sobre la faz de la tierra” (Peñalosa, 1997: 63). Concretamente va a establecer su foco sobre las bestias, porque “están unidas a la historia humana, a la historia divina desde la astuta víbora del Principio hasta el caballo apocalíptico” (Peñalosa, 1997: 63). De hecho, el mismo Cristo es un animal en este poema, aprovechando una imagen bíblica: “Y es el Cordero –de Dios– el que quita el pecado del mundo” (Peñalosa, 1977: 63).

Establecido así el primer paralelismo entre ambos libros, mencionaremos cómo aparece el franciscanismo poético en este primer poema. El hecho de que se fije en los animales como ejemplo de vida cristiana es, por supuesto, algo franciscanista, pero también lo es el hecho de que se fije en los medios secundarios, no en los principales, es decir, en los medios marginales, de los que apenas habla san Ignacio en sus *Ejercicios*, aunque reproduzca al comienzo el párrafo que ya hemos transcrito. Esto supone, a su vez, una primera diferencia entre ambos textos.

El segundo poema de *Ejercicios para las bestezuelas de Dios* se denomina “Preludios al arca de Noé”, cuyo título está relacionado con los “preámbulos” presentes al inicio de cada uno de los capí-

tulos de los *Ejercicios* de san Ignacio. Además, también hay una relación en los contenidos con el párrafo 20 de *Ejercicios espirituales* que dice así:

20ª La vigéssima: al que es más desembarazado y que en todo lo posible desea aprovechar, dénselo todos los ejercicios espirituales por la misma orden que proceden; en los quales, por vía ordenada, tanto más se aprovechará, quanto más se apartare de todos amigos y conocidos y de toda solicitud terrena; up como mudándose de la casa donde moraba, y tomando otra casa o cámara, para habitar en ella quanto más secretamente pudiere; de manera que en su mano sea cada día a missa y a vísperas, sin temor que sus conocidos le hagan impedimento. Del qual apartamiento se siguen tres provechos principales, entre otros muchos: el primero es, que en apartarse hombre de muchos amigos y conocidos y, asimismo, de muchos negocios no bien ordenados, por servir y alabar a Dios nuestro Señor, no poco meresce delante su divina majestad; el segundo, estando así apartado, no teniendo el entendimiento partido en muchas cosas, mas poniendo todo el cuidado en sola una, es a saber, en servir a su Criador, y aprovechar a su propia ánima, usa de sus potencias naturales más libremente, para buscar con diligencia lo que tanto desea; el 3, quanto más nuestra ánima se halla sola y apartada, se hace más apta para se acercar y llegar a su Criador y Señor; y quanto más así se allega, más se dispone para rescibir gracias y dones dela su divina y summa bondad (Loyola, 1977: 6).

Lo mismo que san Ignacio propone en este párrafo la conveniencia de apartarse de los quehaceres habituales para centrar la atención en los temas de las meditaciones y en la vida de Cristo, es decir, para recogerse en Dios, es lo que hace Peñalosa en su poema: hablar del apartamiento del mundo, de las cosas mundanas, cons-

truyendo un arca –un arca que construiría un niño, de cáscaras de nuez y naranjas–, como la del personaje bíblico, para quedarse solo y en la soledad del mar. Una soledad dulce (de azúcar) y tranquila (remanso), ni agobiante ni ajetreada, tal y como propone el texto de los *Ejercicios espirituales* anteriormente transcrito. El de Peñalosa dice así:

Como Noé me construiré mi arca
con paredes de nuez y piso de naranja.

Lo encenderé con tres verdes luciérnagas,
pintaré sus muros con anilinas de libélula.

Y en mar de azúcar quedará flotando
su lento cabeceo de arrullos en remanso (Peñalosa, 1997: 64).

A continuación, como una declaración de intenciones, llama a los animales para que le ayuden a encontrarse con Dios (el Amor¹) en ese retiro, y lo hace con la ayuda de los ángeles, los que aparecen en un vocativo sencillo, sin ceremonias ni oraciones rituales, con la llaneza del niño. La contemplación de Dios como Amor es el objeto de la meditación: “Al llamarlos, vendrán los animales. / Ayudadme a llamar, coros de ángeles” (Peñalosa, 1997: 64).

¹ Dios es ese Amor con letra capital que aparece en el último verso del poema y cuyo referente aparece nombrado en el verso anterior de este pareado: Dios. Y sus características son las que aparecen en las estrofas centrales: eterno (“Primero tú, amor constante que empiezas / siempre sin tener ocaso”), joven (“¡Oh verde limón! ¡Amor que no madura!”), espiritual (“Tú no vendrás, amor de noche con amor de carne”), ligero y veloz (“Hay amor con alas. ¡Ay, amor con alas!”) y alegre (“Alegría del venadito de la serranía. / El amor sabe de sed y de sonrisa”). Además, la presencia de Dios en estas realidades de la naturaleza nos remite a las preguntas a las criaturas del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.

Tras meditar sobre el amor de Dios, explicado con metáforas animales (gato con los pies de trapo, pájara pinta, víbora del mar, palomitas, venadito de la serranía, toro toronjil),

[...] Primero tú, amor constante que empiezas
siempre sin tener ocaso.
Este era un gato con los pies de trapo.

¡Oh verde limón! ¡Amor que no madura!
Que venga la pájara pinta pintada de dudas.

Y que pase el amor que no sabe detenerse.
La víbora de la mar, ¿de dónde viene?

Tú no vendrás, amor de noche con amor de carne;
coyote del gallinero, que tu amor naufrague.
Ángeles del sueño, acostadle.

Alegría de las palomitas que bajan a beber agua.
Hay amor con alas. ¡Ay, amor con alas!

Alegría del venadito de la serranía.
El amor sabe de sed y de sonrisa.
Ángeles, que no se extinga.

Alegría de la huerta del toro toronjil:
el amor abre la rosa, el amor cierra el clavel
(Peñalosa, 2007: 64-65)

Cierra el poema con unos puntos suspensivos que expresan el desarrollo del retiro o, metafóricamente, el viaje en el arca, a solas con Dios, quien ha de dirigir el rumbo de la vida: “Viejo Padre

Noé, cuando Dios entre, / ciérrame el arca y que el Amor navegue...” (Peñalosa, 1997: 64).

Así, concluimos los paralelismos entre el segundo poema de Peñalosa y el párrafo 20 de los *Ejercicios espirituales*.

Otro poema de *Ejercicios para las bestezuelas* continúa profundizando en la necesidad del retiro, en concreto del silencio de ese retiro, que los *Ejercicios espirituales* aconsejan para un mejor recogimiento. Es “Lección del caracol sobre el silencio”. De nuevo un protagonista del mundo animal y una serie de imágenes tomadas de la pequeñez del caracol,² convertido en un anacoreta que lleva su celda a cuestas.

Concluidos los preámbulos y avisos sobre cómo realizar el retiro y cuáles son sus fines,³ se debe meditar sobre la muerte y el infierno, según el santo fundador de la Compañía de Jesús.

Lo mismo hace Peñalosa con tres de sus poemas: meditar sobre la muerte, aunque no sobre el infierno, pues su visión esperanzada y optimista, confiada en la paternidad de Dios, no contempla la perdición de los que son hijos de Dios (no es que no crea en ella, es que chocaría de pleno con su poética). Los poemas para la consideración de la muerte son, por este orden de aparición, “Esquela del árbol. Composición de lugar” (Peñalosa, 1997: 66), en la que la muerte adquiere sentido con la muerte de Cristo:

Los ángeles del camino lo participamos con profundo dolor: ayer,
a la hora verde, murió un árbol del camino. [...]

² Apuntaremos que la imaginería peñalosiana va evolucionando, y en estos poemas de sus orígenes poéticos está muy presente una imagen surrealista más hermética, como “el mar puede astillar las nubes / y enrojecer de cólera a las perlas”.

³ Peñalosa también sigue ese orden: se debe de hacer recogido y en silencio, y su finalidad es encontrarse con Dios para que actúe en el alma, para que coja sus riendas.

Como el árbol de Dios en el Calvario, todo árbol se sabe nacido y mortal. ¡Oh ángel, árbol sin tronco y sin semilla! (Peñalosa, 1997: 66).

Y donde se considera que Dios es un leñador que toma sus criaturas para encender un fuego en el cielo: “El duelo se despide tal vez en una estrella; tal vez el Leñador lo necesite para prender sus fogatas celestiales” (Peñalosa, 1997: 66).

Los otros dos poemas son “Meditaciones a las mariposas sobre la muerte” (Peñalosa, 1997: 68), donde el escritor medita sobre la brevedad de la vida y la banalidad de las cosas materiales consideradas a la luz de la muerte, y “Consolación por el asnillo muerto” (Peñalosa, 1997: 77) donde el potosino considera la inevitable presencia de la cruz (el sacrificio) en la vida y la muerte en esa cruz.

El siguiente asunto que se trata en *Ejercicios para las bestezuelas* es la contemplación de lo inmensamente grande en lo aparentemente pequeño. Esto se percibe en el poema “La mariposa nos advierte que pequeñez es grandeza” (Peñalosa, 1997: 70). Es verosímil su correspondencia con la contemplación del Nacimiento de Jesús, desde el párrafo 110 en adelante de los *Ejercicios*. En este se dice:

[114] 1º punto. El primer punto es ver las personas, es a saber, ver a nuestra Señora y a Joseph y a la ancila y al niño Jesú después de ser nacido, haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus neccessidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia posible; y después reflectir en mí mismo para sacar algún provecho (Loyola, 1977: 18).

Toda la divinidad contenida en un bebé. Eso es lo que cualquiera supondría que se ha de contemplar en esa escena evangélica. Del

mismo modo, Peñalosa anuncia la grandeza de Dios, expresada en una simple mariposa: “tu inmensa pequeñez que el aire afina / y apenas puede sostenerte el mundo”.

Contemplada la grandeza de un Dios Niño, se medita ahora sobre la virtud de la pobreza, una virtud muy querida por Francisco de Asís, y comentada por Ignacio de Loyola en *Ejercicios* en muchos capítulos de su obra, de los que reproducimos tan sólo un texto por evidentes exigencias de espacio:

[357] 5ª regla. La quinta: alabar votos de religión, de obediencia, de pobreza, de castidad y de otras perfecciones de supererogación; y es de advertir que como el voto sea cerca las cosas que se allegan a la perfección evangélica, en las cosas que se alejan della no se debe hacer voto, así como de ser mercader o ser casado, etcétera (Loyola, 1977: 47).

Esta virtud de la pobreza la trata Peñalosa en “Ejemplo del caracol en la santa pobreza” (Peñalosa, 1997: 75). Esta pequeña criatura, ya descrita anteriormente como un ermitaño, no tiene nada, sólo su concha-celda:

[...] Te tiendes en tu celda solo y pobre
ahorrando espacio por ganar sosiego;
como los pobres ruedas por el mundo,
viejo sistema de medir suelo.
Si tu tanque blindado movilizas,
un centímetro crece el universo (Peñalosa, 1997: 75).

Otro asunto presente en ambos libros aparece en el “Coloquio de los elefantes” (Peñalosa. 1997: 71), que vendría a ser una reflexión sobre las malas inclinaciones que de nacimiento los hombres adquieren por el pecado original, según es doctrina de la Igle-

sia Católica, haciendo metáfora con el mal aspecto que tienen los elefantes, ya arrugados desde su nacimiento –“Nos vimos arrugados y éramos recién nacidos, / la piel como libreta inservible de un niño” (Peñalosa, 1997: 71)–. Los elefantes, como los pecadores, están lejos de su tierra, como el destierro en el valle de lágrimas que es el mundo para la mentalidad católica –“¡Oh cielo lejos y tierra en lejanía” (Peñalosa, 1997: 71)–. Además, los elefantes, conscientes de su situación, piden perdón a Dios, con el *Kyrie eleison* –“¿Por qué si somos tristes se ríen de nosotros? / Creador del elefante, ten piedad de nosotros” (Peñalosa, 1997: 71)–. Las referencias a las malas inclinaciones de la naturaleza humana consecuencia del pecado aparecen en distintas ocasiones, expresadas como limitaciones, padecimientos y enredos –“Y las patas se enredan quebrando las gardenias/y asustamos la fuente en el concilio de estrellas. / Líbranos del cirquero que nos trae muertos de hambre / y del parque zoológico pequeño y elegante” (Peñalosa, 1997: 71)–. Todo esto se trata, evidentemente, de modo mucho más prosaico y pragmático en los *Ejercicios espirituales* cuando se habla del pecado a partir del párrafo 244, aunque lo hace también incluyéndolo en muchos otros capítulos.

También aparece el envío a la misión evangélica, expresado en el “Sermón a los peces”. Hay una predicación a animales, como la que hacía san Francisco. En este caso a los peces, puesto que ellos fueron escogidos por el mismo Cristo en el Evangelio para expresar la misión de los Apóstoles: pescar. El asunto del envío apostólico aparece en el párrafo 281: “De cómo los apóstoles fueron embiados a predicar escribe Sant Matheo, capítulo X, v. 1-16” (Loyola, 1977: 37).

Amados hermanos en Nuestro Señor Jesucristo:
en el nombre del Padre, que es vuestro criador;
de Rafael arcángel, viajero y pescador,

santíguense las frentes, oigan con atención,
redondo el ojo quieto, quietud del corazón
(Peñalosa, 1997: 73).

Por último, Peñalosa escribe “Consideración de las hormigas para alcanzar el amor” (Peñalosa, 1997: 79), que tendría correspondencia con el capítulo de los *Ejercicios* de san Ignacio “Contemplación para alcanzar amor”, en el párrafo 230. En este poema Peñalosa despliega una gran imaginaria franciscanista, como comentamos anteriormente en este mismo capítulo, para considerar la unión mística basada en la filiación divina, como se deduce de los versos: “Pero Tú nos creaste en los últimos segundos de los Siete Días. / ¡Pero tenemos vida!...” (Peñalosa, 1997: 79).

Entonces: necesidad del retiro y el silencio para el encuentro con Dios, meditación sobre la muerte, contemplación de Dios Niño, la virtud de la pobreza o desprendimiento de los bienes materiales, reflexión sobre las malas inclinaciones de la naturaleza humana herida por el pecado original, el envío apostólico, y la unión amorosa con Dios son los asuntos coincidentes, entre ambas obras, cuyos fines parecen ser los mismos, aunque su expresión es de prosa didáctica en el caso de san Ignacio y de verso lírico en el caso de Peñalosa.

Debemos de tener en cuenta que, evidentemente, el poemario de Peñalosa es bastante más breve que los *Ejercicios* de san Ignacio, así que hay muchos temas recogidos aquí que no se mencionan en el libro de Peñalosa.

4. Los Ejercicios de Peñalosa en la poesía religiosa hispanoamericana

El franciscanismo poético de Peñalosa consigue ser el hilo conductor de toda su obra poética en un diálogo, con Dios y con el otro, sobre las realidades más íntimas y vitales del hombre y de la mujer (mexicanos y de todos los lugares del mundo), siempre con una perspectiva trascendente, con el horizonte situado en la vida eterna de la tradición judeocristiana. Esta reflexión dialogada, más o menos explícita, acerca de las verdades últimas y del sentido de la vida se encuentra en una dimensión religiosa que ya hemos encontrado en no pocos autores mexicanos contemporáneos de Peñalosa y en otros de las letras hispanoamericanas, como Ernesto Cardenal o Ibáñez Langlois⁴ entre muchísimos otros. La relación entre Cardenal y Peñalosa ya quedó planteada en otro de mis trabajos (Arredondo, 2016b: 225 y 267); la de Ibáñez Langlois con Peñalosa la conocemos por Rafael Jiménez Cataño, quien dejó el siguiente testimonio en *Istmo*: “José Miguel Ibáñez Langlois me hizo notar hace años que Peñalosa era admirable por su modo ágil, informal y juguetón de abordar poéticamente lo sacro, género que durante tantos siglos se ha encomendado al estilo solemne” (2000: 40).

⁴ La conexión entre estos dos autores la encontramos no sólo en la religiosidad dentro de la más pura ortodoxia católica de sus poesías, sino en algunas imágenes empleadas como el viento (imagen del pecado cuya realidad y poder sobre Cristo es efímero y volátil, aunque ruidoso), en las llagas de Cristo resonando en *Copa del mundo* y en el *Libro de la pasión*; por ejemplo: “cruza el viento aullando por el hueco de los clavos” (Peñalosa, 1997: 338) y “silbar así no más entre sus propios huesos” (Ibáñez Langlois, 1987: 84), son dos versos —entre tantos otros— donde aparece esta imagen. En general, el libro citado de Ibáñez Langlois y *Copa del mundo* de Peñalosa tienen puntos en común evidentes ante los ojos de cualquiera (ya Jiménez Cataño dijo que el *Libro de la Pasión* fue el detonante de *Copa del mundo*).

Uno de los grandes logros de Peñalosa es haber escrito una poesía desde la ortodoxia católica, pero alejada de los estereotipos y clichés piadosos tradicionales de este tipo de poesía. La cosmovisión peñalosiana descompone el mundo en un sinfín de pequeñas realidades vistas desde una perspectiva innovadora y optimista (luminosa, podríamos decir) que adquieren sentido integrándose en el plan de Dios, un plan que se manifiesta en el orden natural y que afecta a todo el universo. Podríamos concluir, por tanto, que Peñalosa transcribe al franciscanismo poético la prosa ascética de san Ignacio, aportando así una original e interesante obra a la lírica religiosa hispanoamericana tan abundante en el siglo xx .

Bibliografía

- Arredondo Ramón, Fernando, 2016, “La semiótica de lo sencillo en Joaquín Antonio Peñalosa”, *Signa*, núm. 25, pp. 385-412.
- _____, 2016b, *Joaquín Antonio Peñalosa en la tradición poética mexicana*, Universidad de Granada, Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/40651>
- D’Ors, Miguel, 2002, *Un pequeño inmenso amor*, Cuatro Estaciones, Lucena.
- González Salas, Carlos, 1960, *Antología mexicana de poesía religiosa*, Jus, México.
- Ibáñez Langlois, José Miguel, 1987, *Libro de la Pasión*, Rialp, Madrid.
- Jiménez Cataño, Rafael, 2000, “Peñalosa: poeta y otras maravillas”, *Istmo*, núm. 247, marzo, pp. 40-43.
- Loyola, Ignacio de, 1977, *Ejercicios espirituales*, Ediciones Cristo Rey, Rosario.

Martínez Fernández, Juan Manuel, 2003, *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana*, Universidad Complutense, Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3993/>.

Ojeda, David (ed.), 1997, *Hermana poesía*, Editorial Ponciano Arriaga, San Luis Potosí.

Peñalosa, Joaquín Antonio, 1997, *Hermana poesía*, David Ojeda (ed.), Editorial Ponciano Arriaga, San Luis Potosí.

_____, 1991, “Todo es nuevo bajo el sol”, en *La vida tiene siete colores*, Ediciones Paulinas, México, pp. 16-17.

Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica

Alfonso Reyes and the early reception of avant-garde literature in Hispanic America

Sebastián Pineda Buitrago
Universidad Iberoamericana, Puebla, México
sebastian.pineda@iberopuebla.mx

Resumen: Este artículo se propone examinar la historia de la recepción inicial de las vanguardias históricas en la literatura hispanoamericana a través de la obra de Alfonso Reyes. Sin ignorar el estallido de la Revolución Mexicana y de la Primera Guerra Mundial, el futurismo y el cubismo responden a la praxis cotidiana relacionada con el belicismo. Ambos pueden encontrarse en otros textos de Reyes escritos entre 1914 y 1924 en Madrid, donde él se había autoexiliado. Este ensayo termina comparando el vanguardismo inicial de Reyes con el de Borges y Huidobro.

Palabras claves: Alfonso Reyes, literatura, vanguardias históricas, futurismo, cubismo.

Abstract: This paper aims to examine the early reception of the historical avant-gardes in Hispanic American literature. Having in mind the outbreak of Mexican Revolution and the First World War, both futurism and cubism are in relation with a response to the daily praxis of military propaganda, and these *manifestos* can be found in other Reyes texts from 1913 and 1924 when he lived in auto-imposed exile in Madrid. Finally, I will discuss Reyes' early avant-garde in relation to Borges y Huidobro.

Keywords: Alfonso Reyes, Literature, Historical avant-gardes, Futurism, Cubism.

Recibido: 10 de octubre de 2018

Aceptado: 2 de febrero de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.429>

Las vanguardias o la glorificación de la violencia

El movimiento histórico-literario conocido como “vanguardias” (en sentido de “estrategias”) coincide con el estallido de la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras, porque justamente exacerbó el lenguaje o la representación de la violencia política. Las vanguardias son una exacerbación de la modernidad, es decir, del culto moderno de la violencia contra los valores burgueses que Baudelaire, en un ensayo sobre el heroísmo de 1846, definió desde dos perspectivas de clase: 1) la *disidencia aristocrática*, cuya figura es el dandi, y 2) la *transgresión plebeya*, cuya figura es el justiciero o guerrillero (Poggioli, 1964: 49). Se trata de la violencia que no se contenta con expresarse en el acto concreto, sino que exige además una exaltación teórica e ideológica, y anhela no sólo llegar a ser *acción*, sino hasta *mito* en el sentido soreliano de la palabra. Pues en 1906, en sus *Réflexions sur la violence*, efectivamente George Sorel argumentó que la violencia era la única forma de asegurar la escisión entre el proletariado y la burguesía (*Apud*. Poggioli, 1964: 51). De modo que si la Primera Guerra Mundial (1914-1918) significó el agotamiento de la Europa burguesa de la *Belle Époque*, cuya consecuencia inmediata fue la Revolución Rusa o Bolchevique, es de notar que este episodio está antecedido por el derrumbamiento del Estado autoritario mexicano, el de Porfirio Díaz, cuya pretensión había sido justamente imitar o representar aquella *Belle Époque* de manera periférica y extemporáneamente. La Revolución Mexicana no sólo reavivó el culto de la violencia o heroísmo en la *transgresión plebeya* —en la figura del campesino rebelde y justiciero: Venustiano Carranza, Francisco Villa y Emiliano Zapata—, sino que también provocó una *disidencia aristocrática* entre cierta élite intelectual que expresó a su manera un culto moderno de la violencia política. Este culto moderno, con las sutilezas propias del arte de vanguardia, se advierte en varios textos misceláneos de Alfonso Reyes (1889-1959).

Después de la Decena Trágica (los diez días de terror que padeció la Ciudad de México entre el 9 y el 19 de febrero de 1913), en donde su padre fue asesinado, Alfonso Reyes se vio en la necesidad de vincularse al servicio exterior de la dictadura de Victoriano Huerta como una manera de echarse al exilio. El suyo no fue caso aislado. Buena parte de la élite intelectual mexicana recurrió al exilio (Cf. Krauze, 1985; Ramírez Rancáño, 2002; Garcíadiego, 2010) en medio de la guerra civil. Pero cuando llegaron a Europa, como en el caso de Reyes, la propaganda bélica dominaba el escenario. Era necesaria para la movilización marcial y revolucionaria que tanto el arte como la literatura irrumpieran en los medios de comunicación masiva de entonces —las revistas, los diarios, los periódicos, el cine y la radio— difundiendo una semántica miscelánea, la cual se daba por medio de la fundición de géneros poéticos y de técnicas artísticas, transgrediendo las mediaciones institucionales. El arte de vanguardia no destruyó las instituciones (academias, universidades, cenáculos, ateneos, etc.), pero desacralizó su función mediadora al poner en duda la división del trabajo. Pues la fundición entre las artes a través del periodismo (reportajes gráficos) implicó una práctica multidisciplinaria que invitaba también al escritor o al artista a discurrir sobre historia o sociología y a perfilar una *opinión* política como antecedente de la *acción*. En consecuencia, la categoría de *obra de arte* fue modificada totalmente por las vanguardias (Bürger, 2009: 72). En lugar de hablar de *obra* en cuanto género literario (poema, cuento, drama), deberíamos referirnos a la *manifestación* y, más específicamente, al *vocabulario vanguardista* presente en panfletos, epístolas, artículos de periódico o de revista, films, cartones, cuadros, collages, etc.

Si tanto el futurismo como el cubismo y el dadaísmo no tienen tanto un carácter de *obra* como de *manifestación*, no se trata de postular a Alfonso Reyes como un escritor vanguardista, sino de observar qué manifestación vanguardista arrojan algunos de sus

textos escritos durante 1914 y 1917 independientemente del género literario (poema, cuento, drama), es decir, incluyendo también sus epistolarios y artículos periodísticos. Conviene aclarar que Reyes nunca quiso pertenecer a una escuela literaria ni abanderar ningún -ismo, de modo que las historias de la vanguardia hispanoamericana suelen pasar por alto su nombre y su obra. De ahí la insistencia en buscar una *manifestación*, en lugar de una *obra* en sí, al analizar la presencia de las vanguardias (el cubismo y el futurismo) en ciertos textos de Reyes.

La aparición del primer manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti en el periódico parisino *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, inicia el primer ciclo vanguardista incluso para el caso de la literatura hispanoamericana (Videla de Rivero, 2011: 23). En consecuencia, resulta algo tardío la recepción de las vanguardias en México si éstas se datan a partir de la aparición del primer manifiesto estridentista del 31 de diciembre de 1921, *Actual número 1*, redactado y firmado por Manuel Maples Arce. Si bien el estridentismo no obtuvo el beneplácito del entonces Secretario de Cultura, José Vasconcelos, la difusión que tuvo en *El Universal Ilustrado*, desde el primer reportaje de Carlos Noriega Hope publicado el 24 de agosto de 1922 hasta el suplemento *La novela semanal* que éste introdujo en la revista a partir del 3 de noviembre 1922, aseguró su difusión y su *institucionalización* posterior bajo la protección estatal del gobernador de Veracruz, el general Heriberto Jara (Schneider, 1999: X). En cualquier caso, el estridentismo resulta algo tardío en relación con la aparición del primer manifiesto futurista de Marinetti. Este último fue inmediatamente comentado en la prensa mexicana de entonces. En agosto de 1909, Amado Nervo lo difundió en el artículo “Nueva escuela literaria”, que publicó en el número 4 del *Boletín de Instrucción Pública*. Bajo la ingenua convicción de que semejantes deseos futuristas no tendrían “futuro”, Nervo tradujo y comentó los doce puntos del primer manifiesto de

Marinetti en los que éste llamaba a glorificar la guerra, a destruir los museos y las bibliotecas y a despreciar a la mujer.

Como ven Uds., he traducido sin pestañear los doce párrafos esos, incendiarios. Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes [...] Estos niños que desprecian a la mujer, desde su futurismo ingenuo, probablemente tienen novia o amante..., que los domina por completo (Nervo, 1988: 9).

Nervo, quien vivía en calidad de diplomático en Madrid y cuya poesía siguió bajo los preceptos de la escuela modernista ya tocada de misticismo a juzgar por su poemario *La amada inmóvil* (1910), no advirtió que el primer manifiesto futurista preparaba la guerra. Marinetti buscó inspiración poética en la primera guerra balcánica (1912-1913) a la que asistió en calidad de corresponsal para el diario *L'Intransigeant*. En 1914 publicó el poemario sonoro *Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, en el que el impacto visual de la bomba aérea que los búlgaros arrojaron desde aeroplanos para causar pánico entre los soldados turcos, según explicó posteriormente, es perceptible en el tipo de letra y en la yuxtaposición de texto-imagen (Marinetti, 2009: 177). En consecuencia, el futurismo no sólo es coetáneo del auge de la reproductividad técnica de la fotografía, el cine y el radio, sino también un correlato de las guerras mundiales del siglo xx, es decir, expresión artística o poética del industrialismo bélico. En su célebre ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin acuñó la expresión *estetización de la política* para referirse a la vanguardia futurista que alimentó el fascismo de entreguerras (2003: 34). Puesto que la guerra hace posible dar una meta a los movimientos de masas sin que estos afecten las relaciones de propiedad, el futurismo exacerbó el ilusionismo burgués del *l'art pour*

l'art, es decir, la autoenajenación, la aniquilación como un goce estético de primer orden. Si el fascismo hizo una *estetización de la política*, el comunismo respondió con la *politización del arte* (35). Por consiguiente, no cabe duda de que el futurismo es un correlato artístico de la carrera armamentística cuyo desarrollo ulterior, la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, parece anunciarse en el título sonoro del poemario de Marinetti, *Zang tumb tuuum*, “a modo de bucle cuyo cierre posee sentido tanto ideológico como formal en su doble hongo” (Aullón de Haro, 2016: 202).

Para datar el culto de Reyes por la violencia como una manifestación vanguardista, es necesario advertir que, para él, varios postulados futuristas ya no eran —no podían ser— extraños a su cotidianidad o “praxis cotidiana”. Él se había formado en un hogar regido por las costumbres militares del general Bernardo Reyes, su padre, cuyo asesinato el 9 de febrero de 1913 lo marcó para siempre.¹ Las secuelas de la Decena Trágica y el exilio impuesto por Huerta a partir de agosto de 1913, bajo el disfraz de un puesto menor en la Legación Mexicana en París, lo predispusieron para asimilar ciertas expresiones vanguardistas. De ahí el distanciamiento de Reyes de la escuela modernista de Darío, Gómez Carrillo y Nervo. Pues estos escritores, si bien habían dado noticia al público hispanoamericano de los manifiestos futuristas de Marinetti, miraron dicha vanguardia con resquemor, no porque temieran quedar en la sombra, sino porque el belicismo aún no hacía parte de su “praxis cotidiana”. En cambio, a finales de 1914 cuando llegó a Madrid, el joven Alfonso Reyes ya había leído los manifiestos de Marinetti,

¹ Es de notar que, en vida, Reyes silenció su visión de la Decena Trágica. Solamente aludió a este episodio, al que llamó como “febrero de Caín y de Metralla”, en el texto *Oración del 9 de febrero*, el más explícito en torno a la figura de su padre. Lo escribió en Buenos Aires en 1930 y lo mantuvo inédito durante toda su vida. En 1963 tanto su viuda Manuela Mota como su nieta Alicia Reyes lo publicaron en la editorial Era.

cuya impresión compartió con Henríquez Ureña (2004: 201), y había visto el bombardeo de la Decena Trágica en la Ciudad de México (9-13 de febrero de 1913) y el de la fuerza aérea alemana entre el 27 de agosto y el 2 de septiembre de 1914.

En un ensayo poemático, “París cubista (Film de Avant-Guerre)”, incluido en su libro de 1921, *El cazador*, Reyes juega con el término “film” como si se tratara de una película; juega también con el término *avant-guerre* (antes de la guerra), en lugar de *avant-garde* (vanguardia), dando a entender el sentido cómico, gracioso y juguetón del primer cubismo. En otro ensayo poemático de *El cazador*, titulado “Los ángeles de París”, Reyes comienza por reseñar la última novela de Anatole France, *La Révolte des anges*, que había salido el 18 de marzo de 1914 y cuyo argumento consiste en que los ángeles descienden a París y se convierten en ciudadanos normales, para preparar una suerte de golpe de Estado que restituya a Lucifer, símbolo del conocimiento y la libertad. Pero lo que parece ser un resumen o reseña pronto se independiza y se convierte en una recreación del tema. Los “ángeles rebeldes” son jóvenes inmigrantes rusos sin ningún futuro claro, que se mezclan con gitanas pintarrajeadas en las fondas de Montparnasse. Esos ángeles rusos, a juzgar por lo que predicán (la muerte de Dios y extraños advenimientos), viven en una suerte de comuna y entre ellos mismos practican una suerte de economía comunista: “pintan y graban, fabrican la tela de sus vestidos, hablan con suavidad, e impiden que ninguno de ellos perezca de hambre [...] hasta su retina abstracta llegan imágenes de odio y de vergüenza [tienen] la actitud del Cristo –y del Aeroplano” (Reyes, 1996a: 95). Puestos a buscar en la literatura francesa de la época, encontramos una imagen gemela en un poema de Guillaume Apollinaire titulado “Zone”, que está incluido en su poemario *Alcools* de 1913: “C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur” (2006: 311). La torre Eiffel pastorea el rebaño

de los puentes del Sena; los automóviles tienen un aire antiguo y la invención del aeroplano no es menos sorprendente que la ascensión de Cristo. La imagen de Cristo y del aeroplano, por otra parte, remite tanto en Apollinaire como en Reyes a la deificación de la tecnología y del maquinismo.²

Si las principales características estilísticas de la prosa de vanguardia son la fragmentación, la síntesis, la depuración y la brevedad, así como el humorismo, lo metaliterario y la parodia (Millares, 2013: 35), los textos de Reyes responden a tal denominación. Pues él asimiló este tipo de manifestación vanguardista, no por el capricho de acogerse a una moda, sino por la *praxis* del periodismo madrileño en el que intensamente colaboró entre 1914 y 1920. Particularmente en 1915 y 1916, durante el fervor de noticias por las batallas de la Primera Guerra Mundial al otro lado de los Pirineos, Reyes escribió reseñas cinematográficas con el pseudónimo de “Fósforo” tanto en el semanario *España* —a veces a dos manos con Martín Luis Guzmán— como en el diario *El Imparcial*, fundando de algún modo la crítica de cine en lengua española (Cf. Perea, 1988; González Casanova, 2003). Las reseñas de Reyes no se quedan en un plano descriptivo o anecdótico. La influencia del cine despertó en él un interés en “pensar por imágenes”, es decir, una poética o retórica visual cuya prosodia se mueve con unidades escénicas y series de cuadros o escenas (Robb, 1966: 211). Uno de sus textos más leídos, *Visión de Anáhuac. 1519* (escrito en 1915 y publicado en 1917), es un ensayo poemático en el que se ha

² Apollinaire, muerto por la gripa española en 1918, llegó a pelear en el bando francés durante la Gran Guerra, donde recibió múltiples heridas por las esquirlas de una granada. El 2 de junio de 1920, Reyes ya había publicado, en el número 267 del semanario *España*, “La novela bodegón”, una reseña sobre *La Femme assise*, es decir, sobre la novela inacabada de Apollinaire de reciente aparición en Francia; dicha reseña, Reyes la incluyó después en 1921 en la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (Reyes, 1986: 96).

advertido la presencia de varios planos narrativos a la manera de un *collage* cubista (Cf. Stanton, 2017). Este cubismo igualmente se advierte en *Cartones de Madrid* (1917), los ensayos o crónicas sobre la capital española que Reyes publicó a través de su amigo Julio Torri en la imprenta Cvltura de la Ciudad de México, así como en los cuentos reunidos en su libro de 1920, *El plano oblicuo* (Ibieta, 1981).

Ahora bien, en aras de advertir el lenguaje más bélico –vanguardista– en Reyes es necesario detenerse en la tercera parte de *Calendario* (1924), una serie de poemas en prosa a medio camino entre el encanto y el desencanto, entre lo heroico y lo trágico por la reciente Primera Guerra Mundial. Conviene analizar el primero de ellos, que se titula “Guynemer”, en homenaje al piloto francés Georges Guynemer (1894-1917), que murió luchando contra la fuerza aérea alemana en la Primera Guerra Mundial. ¿De dónde se inspiró para escribir este texto? ¿Por qué manifestó tanto interés por la literatura bélica?

Asimilación y praxis del lenguaje belicista

En “La catharsis y el cine”, una nota publicada con el seudónimo Fósforo el 11 de noviembre de 1915 en el número 2 del semanario *España*, Reyes no habló de ninguna película en especial, pero insistió en la mimesis cinematográfica de moverse, de marchar al frente, de luchar:

¿Qué hacer para producir la catharsis [sic], la onda de viento purificador? Echarnos a la calle cuanto antes, así fuere por la ventana como los personajes del cine; arrojarlos a un río; desbocar el auto, atropellar gentes, domar potros, ir de un hombre a otro, chocar con las cosas del mundo, desahogar, en fin, todo ese vaho y esa bruma en que naufraga la dignidad de nuestra especie. [...]

Tienen razón los futuristas: piensan como el doctor de la Iglesia, que la suprema perfección está en ser activo; que todo es acto de la divinidad; que nos salvaremos por el movimiento, por lo cinematográfico y lo dinámico (1915:11).³

Algunas de estas ideas, casi con las mismas palabras, volvemos a leerlas en “El misticismo activo”, el texto central de su libro de ensayos de 1917, *El suicida*. Resistirse a la guerra continental no era una muestra de pacifismo, sino otra forma de violencia si se quiere psicológica, casi morbosa, en la que se malgastaban las energías. En contra de la mentalidad burguesa, tan fatalista y desdeñosa de la vitalidad, Reyes llegó a decir: “los gases asfixiantes de las trincheras son menos dañinos que los de la chimenea doméstica” (1997: 278). Dio a entender que el pacifismo obedecía a un “morbo psicológico”, a un vaho o *bruma* mental que impedía mirar al horizonte. A los ojos de Dios, decía, merece más el asalto del soldado que la devoción del ermitaño; quien permanece en el confort del cuarto, termina por ejercer otra manera del mal; echarse a la calle es más santo que encerrarse en casa, puesto que no hay otra manera de ser útil y activo.⁴ Que España entrara en la Gran Guerra como el resto

³ Conviene aclarar que este texto no está incluido en las obras completas de Reyes. González Casanova lo incluye en su antología (2003: 131-132). El título original, “La catharsis y el cine”, se puede consultar en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

⁴ Probablemente, entre muchas otras fuentes, el interés que Reyes tuvo por el misticismo como una manera de propaganda bélica lo había tomado de una de las conferencias que Bergson dio en Madrid para apoyar la causa aliadófila. La traducción de una de esas charlas salió publicada en el número 69 de *España*, en donde leemos cómo Bergson, en efecto, aseguraba que el pueblo francés se hallaba como en un estado de misticismo, dispuesto a sacrificarse con tal de defenderse y vencer. Véase “Segunda parte de la conferencia de Henri Bergson”, *España*, núm. 69, 18/5/1916, p. 6, el cual se encuentra disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Reyes incluso le dirigió una

de países europeos, como incluso México ya había entrado en su propia revolución, se volvió una obsesión para Reyes en simpatía con el fatalismo de la Generación del 98 y del 14. La modernidad se estaba poniendo a prueba, en buena parte, en el belicismo.

Las crónicas de batallas aéreas abundaban en la prensa española, y el nombre de Guynemer no le era desconocido a Reyes desde 1916. Probablemente se inspiró en una crónica del periodista español Manuel Aznar Zubigaray, corresponsal en Francia, publicada el 28 de agosto de 1918 en el diario *El Sol* y que se titula “Al volver de los frentes de batalla. Contemplando la batalla de aviones desde uno de los fuertes de Verdun”. En ella, el piloto Guynemer es recordado como una figura aniñada y endeble, en contraste con la misión aérea que cumplía: derribar aviones alemanes. El periodista español, como si reportara un suceso histórico trascendental, comparaba el despegar de los aviones –en giros llenos de gracia y en juegos caprichosos– “a la emoción que causaría ver a las carabelas de los grandes navegantes españoles en el momento de abandonar el puerto y salir a la mar, empujados por el afán de descubrir nuevas tierras y añadir a la Corona de Castilla mundos desconocidos”.⁵ La comparación, leída en nuestros días, no puede ser más desafortunada.

Reyes nunca estuvo en el campo de batalla ni fue corresponsal de guerra. Pero tuvo la suficiente imaginación o impersonalidad –la habilidad de desaparecer su “yo”– para exaltar a este joven aviador. Lo exaltó como si fuera un artista o un creador. Fiel a su pragmatismo, celebró que Guynemer hubiera conquistado el verdadero cielo, no el “cielo metafórico” de los poetas pasivos; celebró que

carta a Bergson, con fecha del 3 de mayo de 1916, hablándole de su exilio y de la Revolución Mexicana (Paulette Patout, 2009: 667).

⁵ Manuel Aznar, “Al volver de los frentes de batalla. Contemplando la batalla de aviones desde uno de los fuertes de Verdun”, *El Sol*, 28/08/1918. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

el aviador pusiera en práctica el misticismo activo y que asumiera su profesión “poseído del Dios”. Fiel a su casuística, no se detuvo en miramientos morales o éticos, pues el *caso* de Guynemer era el de un piloto de guerra que actuaba como tal:

Cuando comenzó a volar en la heroica escuadra de las Cigüeñas (22 muertos, 23 desaparecidos), aseguró que no se dejaría coger vivo por los contrarios. Partía en persecución del enemigo, ebrio de trepidación y retumbos, mirando estallar aquí y allá las estrellas momentáneas de la granada; se lanzaba como gavilán sobre la presa, que casi chocaba contra ella; el humo lo envolvía un instante, y las baterías lo cercaban en collares de truenos; el latido de su motor se injertaba en la palpitación de su sangre. Y súbitamente, el contrario se desgajaba entre llamas, en fantástica caída vertical de aspas y ruedas, por el camino de Luzbel. [...] ¡Oh capitán, oh héroe! De los labios de un pueblo tu nombre sube como un resuello de triunfo. Palpita tu corazón, claro astro, en el fondo de las noches de Francia (Reyes, 1995: 304 y 306).

La imagen del piloto fusionado con su aeronave (“el latido de su motor se injertaba en la palpitación de su sangre”), recuerda la estética futurista del hombre fusionado con o enamorado de la máquina. Al exaltar a Guynemer parece haber puesto en práctica, en especial, el manifiesto de “El hombre multiplicado y el reinado de la máquina”, que Marinetti había publicado en el segundo Manifiesto futurista, *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), proclamando el amor a la máquina por encima del anarquismo y del socialismo. Marinetti incluso llegó a decir que el maquinista, en las peores huelgas ferroviarias, nunca se atrevía a destruir su locomotora, pues ya se había encariñado con ella. El motor de una máquina equivalía a un corazón humano. En la fusión del hombre con la máquina, desde luego, Marinetti pedía superar el sentimentalismo

tradicional por otro más dado al combate y al choque. Para él, el hombre futuro se anunciaba en el piloto de guerra:

Le type inhumain et mécanique construit pour une vitesse omniprésente sera naturellement cruel, omniscient et combatif. Il sera doté d'organes inattendus: des organes adaptés aux exigences d'une ambiance faite de chocs continus. – Nous pouvons prévoir dès aujourd'hui un développement du bréchet sur la face externe, qui sera d'autant plus considérable que l'homme future sera meilleur aviateur (Marianetti, 1973a: 112-113).

Preguntémonos por qué el “humanista” mexicano exaltó a un piloto de guerra y celebró bombardeos aéreos y hasta lanzó ovaciones patrióticas a Francia. En nuestro tiempo tal cosa nos parece cruel y ha perdido toda su novedad. Pero, si vemos bien, los hechos bélicos son *juzgados* por su valor atractivo o de belleza y aun por lo que guardan de especial y extraordinario. Reyes, en “Guynemer”, no tiene como propósito denunciar los horrores de la realidad de la guerra, precisamente porque no busca la verdad. ¿Entonces invitaba Reyes, irresponsablemente, a negar la *verdad* –el horror de la guerra– bajo el culto de lo estético? Podría ser. Para James Willis Robb, el texto de “Guynemer” es un ejemplo fehaciente de la apoteosis, es decir, de la transfiguración poética, donde todas las palabras contribuyen a la metamorfosis multidimensional y a las paradojas del *juego-guerra* (Robb, 1975: 164:174). Por eso Reyes concibió a Guynemer como un chiquillo regocijado en derribar aviones. Incluso imaginó un diálogo entre el joven piloto y su progenitora: “‘Las fuerzas tienen un límite’, le había dicho su santa madre. ‘Sí –contestó él–. Un límite que hay que superar. Mientras no se ha dado uno entero, no ha dado nada’” (Reyes, 1995: 306). El juego de volar, para Reyes, pasaba a convertirse en un auténtico oficio y éste en una especie de *misticismo activo*. Como si supiera

las confusiones que generaría su apología de un piloto de guerra, quiso justificarse:

Expliquémoslo poéticamente: lo que así excita su pulso, lo que tanta palidez comunica a su semblante de niño, es su voluntad de transfiguración, su anhelo de saltar más allá. Su mano tiembla, y parece que el héroe empieza a volar con cierto desmaño: es que ha descubierto su camino y, como todo artista en la era de la superación, olvida un poco la técnica y hace como que se equivoca a veces. Respetemos el instante sagrado (305).

La actitud ulterior del aviador francés, de olvidar un poco la técnica para abrir un nuevo camino, ya Reyes la había señalado como una manera para incentivar la voluntad de dominio y hasta de imperialismo hispano (por más políticamente incorrecto que ahora nos parezca). El 13 de junio de 1919, en *El Sol*, Reyes escribió el artículo “En los paraísos de la Guinea española”. En él, comenzó por lamentar que España no se acordara de que aún tenía un territorio africano entre el Cabo Formosa y el río Gabón, cerca de la costa de Camerún, casi de igual tamaño que Madrid y Barcelona juntas. Lamentó que los misioneros católicos no lograsen competir con los protestantes y que, por falta de patrocinio estatal, el idioma español perdiera terreno frente al inglés. A partir del libro del historiador español J. Bravo Carbonel, *Fernando Póo y el Mani, sus misterios y riquezas, su colonización* (1917), Reyes reseñaba el fracaso de la colonización española en el África occidental. Sin embargo, resaltaba el papel de un agente colonial de origen vasco llamado Pedro Arriala Bengoa, quien desde 1887 se había aventurado por sí solo, por pura voluntad personal, hasta la profundidad de las selvas del río Congo en plan de cazar elefantes y enseñar el español entre los naturales. Reyes llegó al extremo de alabar al cazador Bengoa: “Sólo tú, sagrado cazador de elefantes;

sólo tú, Bengoa, mantienes la fuerza de España. Sólo una vez recuerdan los salvajes pamúes el nombre de España, y es para vito-rear a Bengoa” (1986: 42). Reyes vio en aquel agente colonial –me parece– otro epígono del *misticismo activo*, del hombre heroico que en circunstancias adversas se llena de voluntad personal. Frente al ecologismo y antiimperialismo de nuestros días, tal elogio no puede ser más políticamente incorrecto.

Conclusiones: crítica de las vanguardias tardías

En el primer número de la revista *Síntesis*, de junio de 1927, Jorge Luis Borges publicó una reseña sobre *Reloj de sol*, de Alfonso Reyes, que más tarde aquel incluyó como parte de *El idioma de los argentinos*. En ella, Borges celebró los pequeños ensayos dialogados en que el mexicano recordaba sus recientes anécdotas en Madrid. Exaltó su capacidad para hacernos simpatizar con sus amigos y hasta cierta “eficacia novelística” al definir una personalidad en cinco o seis renglones. Pero se preguntó si Reyes creía de veras en la dedicación por entero a la literatura, en la corrección durante horas de una novela, de un cuento o de un ensayo:

Este hombre tan sagaz, tan inteligente de los delicados errores y de los delicados aciertos de todo escrito, ¿creerá de veras en la venerabilidad de las letras, en la perfección durante horas? [...] Hay quien descrece del arte –Quevedo, barrunto, fue uno de sus mayores incrédulos– y quien aparenta negarlo y sin embargo firma libros y corrige pruebas y reivindica para sí una prioridad, como los dadaístas (Borges, 2010: 69).

La comparación con los dadaístas no debería desatenderse, a pesar de que Borges nunca profundizó en ella ni volvió a mencionarla jamás. A su paso por Suiza en 1918, el argentino había tenido no-

ticias del movimiento dadaísta que Tristan Tzara, George Grosz, Francis Picabia y otros poetas y artistas centroeuropeos habían iniciado en una taberna de Zúrich. Acaso leyó el *Manifiesto dadá*, de Tzara (seudónimo de Samuel Rosenstock), el que salió en el órgano “391” de 1918 y en el que, entre otras cosas, se decía: “Estamos hartos de las académicas cubistas y futuristas: laboratorio de ideas formales [...] Yo se lo digo: no hay comienzo y nosotros no temblamos, no somos sentimentales” (1988: 76). Los dadaístas no querían saber más de pintores, literatos, músicos, escultores, religiosos, demócratas, burgueses, revolucionarios, policías, patriotas. En fin, decían, basta de esas imbecilidades: el arte no tiene ningún valor, pues la vida es mucho más interesante. Asociar a Reyes con los dadaístas significaba sugerir, entre burlas veras, que también el mexicano estaba saturado de que unos y otros (ultraístas, creacionistas y estridentistas) escandalizaran al burgués y lucharan por el predominio de las vanguardias, cuando lo importante del arte no era amargar la existencia con vanidades vacuas, sino alegrarla.

Reyes, quien en 1927 acababa de llegar a Buenos Aires en calidad de Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, ya parecía encontrar más emoción o tensión poética en los asuntos políticos o de Estado que en las polémicas literarias. Poco interés le suscitó el manifiesto “Ultra. Un manifiesto literario”, que apareció el 15 de marzo de 1919 en el número 11 de la revista sevillana *Grecia*, y que se reprodujo también en la revista *Cervantes* en noviembre de 1919 (Sarmiento García, 2003: 14). Ni Reyes ni Gómez de la Serna firmaron ese primer manifiesto ultraísta. Lo cierto es que Reyes se carteaba con Vicente Huidobro desde 1914 y sabía que a finales de 1916 éste se había establecido en París, donde fundó con Pierre Reverdy la revista *Nord-Sud*, pero nunca tuvo mucho contacto con el poeta chileno cuando éste abandonó la capital francesa para radicar por un tiempo en Madrid. Desde el 30 de agosto de 1916, en la primera carta que Reyes le respondió a Huidobro, le reco-

mendó al poeta leer a Ortega y conocerlo si el ensayista español –de visita en Argentina– se pasaba por Chile, donde para entonces Huidobro residía: “Está en la Argentina. Si llega a ir a por su país, procure conocerlo. Hombre de mucho talento, y muy vigoroso, a quien, en mi concepto, le estorba la actitud académica que la vida le ha obligado a adoptar” (Reyes, 1995: 33). Ni en Argentina ni en Chile vio Huidobro a Ortega. Pero, por recomendación de Reyes, Huidobro sí leyó uno de sus libros de aquellos años, *El Espectador I*, y a la luz de los conceptos estéticos de Ortega –con los que Reyes simpatizaba–, Huidobro deslindó el *creacionismo* de la pura fantasía. En su carta abierta a Paul Dermée con el título de “La littérature de langue espagnole d’aujourd’hui”, que salió publicada en la revista parisina *L’Esprit Nouveau* en noviembre de 1920, Huidobro desestimó el movimiento *ultraísta* a partir de la lectura de Ortega: “Le philosophe espagnol Ortega y Gasset, dans son livre *El Espectador*, en 1916, attaque cet emploi du mot «créer» comme impropre, car, dans l’art comme dans la science, rien ne se crée mais s’invente” (Huidobro, 2003: 1299-1300).

Hacia mediados de 1918, efectivamente, “Huidobro llegó a la capital española con las novedades cubo-futuristas de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau y otros” (Schwartz, 2006: 96). Pero Reyes, a diferencia de casi todos los poetas españoles jóvenes, no quedó asombrado. Ningún comentario le despertaron los dos poemarios que Huidobro publicó en 1918, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. En lugar de proponer otro -ismo o de participar en esas polémicas que consideraba tardías y absurdas, en 1921 planeó, con Juan Ramón Jiménez, la edición de la revista *Índice*. La editorial del primer número se opuso a cualquier colectivismo: “Índice no es una revista de *grupo*” (1921: 1). La sentencia no podía ser más diciente. En ese primer número, Reyes se las ingenió para publicar un epistolario apócrifo entre Góngora y el Greco (pseudónimo de Doménikos Theotokópoulos). Se titula así: “Góngora y el Greco: precursores

del cubismo. Un epistolario inédito” (Reyes, 1955: 254-255).⁶ En la introducción a este falso epistolario, además de lanzar una ironía contra *L'Esprit Nouveau* —la revista parisina volcada a la publicidad de los escritores más vanguardistas—, Reyes denunció irónicamente la arrogancia de creacionistas y ultraístas. Sólo que ninguno de ellos siguió su juego: jamás se lo tomaron a mal o tal vez ni siquiera se dieron por enterados. Tanta discreción o fineza, ¿no ha perjudicado la valoración de la obra literaria de Reyes desde un punto de vista más vanguardista?

Por otra parte, Reyes compartió la dimensión filosófica que Ortega elaboró más tarde en *La deshumanización del arte*, un ensayo que éste publicó en forma de artículos entre enero y febrero de 1924 en el diario *El Sol* y que en 1925 reunió en libro. La principal doctrina de Ortega es que el placer estético, para el artista nuevo, emana del triunfo sobre lo humano: “el placer estético tiene que ser un placer inteligente” (Ortega, 1983: 369). Tal noción guarda estrecha correspondencia con lo que Reyes pedía en el arte nuevo: despojarse de sentimentalismos inútiles. Sin embargo, las ideas de Reyes no hicieron tanta carrera como las de Ortega. *La deshumanización del arte* llegó a tomarse como una teoría de las vanguardias hispánicas y a veces hasta como un documento programático, sin ser tampoco Ortega un apologeta del arte de vanguardia. Él también mostró escepticismo al respecto y su terminología de entonces se movía en un terreno incierto. En cualquier caso, si el artista de las vanguardias de entreguerras se juzgó como alguien deshumanizado, el artista de la Posguerra, se juzgó como alguien humanista en tanto pacifista. De modo que Reyes, “el gran humanista mexicano”, evadió quizás con cierto pesar identificarse con los aportes

⁶ Puede consultarse también como Anónimo, “La Rosa de Papel”, suplemento de la revista *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, p. 21. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

y discusiones de las vanguardias históricas por cuanto estas terminaron asociadas en buena parte con los fascismos y totalitarismos.

En la actualidad, a pesar de innumerables intentos neovanguardistas —*happenings*, performances, escritura automática, etc.— ya no es posible alcanzar el sentido primigenio de las vanguardias históricas. Pues, por un lado, la categoría de obra o de autor ha sido institucionalizada por las redes sociales, el *mass media*, las editoriales comerciales, los premios estatales, los cargos políticos o académicos, siendo improbable irrumpir en la esfera pública sin dichos intermediarios o instituciones. Por otro lado, la taxonomía del espacio académico tiende a limitar el impacto de los estudios sobre el arte y la literatura a cierto hermetismo, es decir, a una interpretación sin contextualización ni interdisciplinariedad suficiente; o bien, a dar primacía al contenido sociológico en detrimento de la forma poética o estética. En consecuencia, y sin perder de vista que las vanguardias históricas son correlatos de las guerras mundiales, el fenómeno vanguardista se manifestó en un periodo de rupturas y crisis institucionales cuya secuela aún nos afecta.

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume, 2006, *Obras esenciales I*, edición bilingüe, Rubén Silva Pretel (trad.), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Aullón de Haro, Pedro, 2016, *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Benjamín, W., 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andrés E. Weikert (trad.), Ítaca, México.
- Borges, “Alfonso Reyes, *Reloj de sol*”, en *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una*

- amistad*, Carlos García (ed.), Bonilla Artigas/El Colegio de México, México, 2010, pp. 67-69.
- Bürger, Peter, 2009, *Teoría de la vanguardia*, Tomás Bartoletti (trad.), Kas Cuarenta, Buenos Aires.
- Colombi, Beatriz, 2004, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Díaz Sánchez, Julián, 1998, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- García García, Isabel, 2004, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba.
- García, Carlos (ed.), 2005, *Alfonso Reyes / Vicente Huidobro, Correspondencia*, El Colegio Nacional, México.
- _____, (ed.), 2010, *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1919) y crónica de una amistad*, El Colegio de México/Bonilla Artigas Ediciones, México.
- Garcíadiego, Javier, 2010, "Los exiliados por la Revolución mexicana", en *Revolución y exilio en la historia de México: del amor de un historiador a su patria adoptiva: homenaje a Friedrich Katz*, Javier Garcíadiego y Emilio Kouri (eds.), El Colegio de México/ Era/The University of Chicago, Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, pp. 539-565.
- González Casanova, Manuel, 2003, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, FCE, México.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, 2004, *Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*, FCE, Bogotá.
- Himelblau, J., 1968, "La metáfora en la prosa de Alfonso Reyes", *Hispanic Review*, vol. 36, núm. 1, enero, pp. 44-53.

- Huidobro, Vicente, 2003, “La littérature de la langue espagnole d’aujourd’hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”, en *Obra poética*, Cedomil Goic (ed.), Archivos/ALLCA XX/Université Paris X, Madrid, pp. 1299-1300.
- Ibieta, Gabriela, 1981, “Alfonso Reyes como precursor de las vanguardias en Hispanoamérica”, *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 10, núm. 2/3, febrero-mayo, pp. 47-53.
- Krauze, Enrique, 1985, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, SEP/Siglo XXI, México.
- Martínez, José Luis (ed.), 2004, Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia I. 1907-1914*, FCE, México.
- Marinetti, Filippo Tommaso, 1973, “À bas le Tango et Parsifal!”, en *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (ed), L’Age D’Homme, Lausana, pp. 351-353.
- _____, 1973a, “L’Homme multiplié et le règne de la Machine”, en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L’Age D’Homme, Lausana, pp. 112-113.
- _____, 2009, “Geometrical and mechanical splendor and the numerical sensibility” [18 de marzo de 1914], *Futurism. An Anthology*, Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman (eds.), Yale University Press, New Haven/Londres.
- Millares, Selena, 2013, “Introducción”, *Prosas hispánicas de vanguardia. Antología*, Cátedra, Madrid.
- Nervo, Amado, 1988, “Nueva escuela literaria” [1909], en *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Nelson Osorio (ed.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 8-10.
- Ortega y Gasset, José, 1983, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas III*, Revista de Occidente, Madrid.

- Patout, Paulette, 2009, *Alfonso Reyes y Francia*, Isabel Vericat (trad.), El Colegio de México/Gobierno del Estado de Nuevo León, México.
- Perea, Héctor, 1988, *La caricia de las formas: Alfonso Reyes y el cine*, UAM, México.
- Pineda Buitrago, Sebastián, 2015, *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)*, tesis doctoral, El Colegio de México, México.
- _____, 2015a, “Pensar con imágenes: análisis de ‘Huelga (ensayo en miniatura)’ de Alfonso Reyes”, en Portal de la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León (16 de julio). Disponible en: <http://capillaalfonsina.uanl.mx/pensar-con-imagenes-analisis-de-huelga-ensayo-en-miniatura-de-alfonso-reyes/> (Consultado: 8/X/2018).
- Poggioli, Renato, 1964, *Teoría del arte de vanguardia*, Rosa Chacel (trad.), Revista de Occidente, Madrid.
- Ramírez Rancaño, 2002, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, UNAM, México.
- Reyes, Alfonso, 1955, *Cartones de Madrid* [1917], en *Obras completas* II, FCE, México.
- _____, 1955, “Huelga (ensayo en miniatura)” [1917], publicado en *Las vísperas de España* [1937], en *Obras completas* II, FCE, México.
- _____, 1989, *Burlas literarias: 1919-1922*, en *Obras Completas* XXIII, FCE, México.
- _____, 1986, *Simpatías y diferencias. Segunda serie* [1921], en *Obras completas* IV, FCE, México.
- _____, 1990, *Oración del 9 de febrero* [póstumo, 1963], en *Obras completas* XXIV, FCE, México.
- _____, 1995, “Guynemer”, en *Obras Completas* II, FCE, México.

- _____, 1996, *El suicida. Libro de ensayos* [1917], en *Obras completas* III, FCE, México.
- _____, 1996, *El cazador. Ensayos y divagaciones* [1921], en *Obras completas* III, FCE, México.
- Robb, James Willis, 1975, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, FCE, México.
- Robles, Martha, 1993, *Espiral de voces*, UNAM, México.
- Sarmiento García, José Antonio, 2013, *Las veladas ultraístas*, Editorial de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.
- Schneider, Luis Mario, 1999, *El estridentismo 1922-1927*, UNAM, México.
- Schwartz, Jorge, 2006, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México.
- Stanton, Anthony, “Identidad nacional y construcción textual en *Visión de Anáhuac (1519)*”, en *El ensayo en diálogo II*, Liliana Weinberg (ed.), UNAM, México, pp. 319-348.
- Tristan Tzara, 1988, “Manifiesto Dadá (1918)”, Luis Rodríguez-Embil (trad.), en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Nelson Osorio (ed.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Urrutia, Jorge, 2000, “Cine y poesía”, *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18, pp. 405-432.
- Videla de Rivero, 2011, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Editorial de la Universidad del Cuyo/EDIUNC, Mendoza.

Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas

Returned pages: unknown poems by José Revueltas

Antonio Cajero Vázquez
El Colegio de San Luis, México
acajero@hotmail.com

Resumen: José Revueltas fue un prolífico escritor del que, hasta la fecha, se han publicados 26 tomos como parte de sus *Obras completas*. No obstante, los estudiosos de su vida y obra se han dado a la tarea de rescatar muchos textos olvidados en archivos o publicaciones periódicas que Revueltas o sus editores descartaron de dicho proyecto. Para contribuir en tan loable labor de rescate, en este artículo, primero, reconstruyo sucintamente el nacimiento del poeta José Revueltas; luego, comento las ediciones de la poesía revueltiana y, finalmente, reproduzco seis poemas desconocidos por la crítica especializada.

Palabras clave: José Revueltas, poesía, *El propósito ciego*, rescate, poemas inéditos.

Abstract: José Revueltas was a prolific writer of which, to date, 26 volumes of his *Obras completas* have been published. However, the specialists of his life and work have been given the task of rescuing many forgotten texts in archives or periodicals that Revueltas or his editors discarded from that project. To contribute to such praiseworthy work of rescue, in this article, first, I succinctly reconstruct the birth of the poet Revueltas and, later, I comment on the editions of the revueltiana poetry and, finally, I reproduce six poems unknown by the specialized critic.

Keywords: José Revueltas, poetry, *El propósito ciego*, Rescue, Unpublished poems.

Recibido: 3 de diciembre de 2018

Aceptado: 2 de abril de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.448>

Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas

A últimas fechas, algunos estudiosos de José Revueltas han descubierto decenas de textos en prosa (crónicas, artículos periodísticos, ensayos y reportajes, columnas completas). En 2014, por ejemplo, Rosa María Ruiz Valles publicó José Revueltas, *Letras rescatadas*, una serie de reportajes aparecidos en la revista *Así*, entre julio de 1943 y febrero de 1944. Por desgracia, la mayoría de ellos ya estaban compilados en *Visión del paricutín*. Más recientemente, en 2018, junto con Sergio Ugalde editamos *La marea de los días*, cerca de ochenta prosas de José Revueltas publicadas en la columna homónima del diario *El Popular*, entre agosto de 1941 y diciembre de 1942. Tengo conocimiento, también, de que hay quien está reuniendo las colaboraciones del duranguense en *El Día*.

Como parte de esta suerte de furor por el rescate de la obra invisible de Revueltas, en este artículo me propongo, primero, reconstruir el nacimiento del poeta; luego, analizar sucintamente las ediciones que se han hecho de la poesía revueltiana y, por último, reproducir seis poemas hasta ahora inéditos, todos ellos ubicados en el Archivo José Revueltas, en la Nettie Lee Benson Latin American Collection, Universidad de Texas, en Austin.

1. Raíces del poeta José Revueltas

De acuerdo con los paratextos de los escritos que rescato al final del artículo, José Revueltas escribió algunos de sus primeros intentos

poéticos mientras se encontraba en Morelia, al parecer comisionado por el Partido Comunista, desde mediados de diciembre de 1936. Por los rastros en su correspondencia personal, puede constatar que coleccionaba poemas para enviárselos a su entonces novia, Olivia Peralta, a quien bautizaría con el nombre de la heroína ibseniana de *Peer Gynt*: Solveig. Así, en carta del 15 de diciembre de 1936, el autor de *El luto humano* comenta a su corresponsal que le remitirá “la primera entrega de tu antología. Te preparo alguna cosa buena” (Revueltas, 1987a: 117). Ignoro si la antología mencionada estaría constituida por textos propios o ajenos porque, por ejemplo, en el manuscrito de “Canto irrevocable” (mayo de 1938), de su autoría, se puede leer: “Antología por entregas para Solveig”. Para aquellas fechas, lo más seguro es que se tratara de textos de autores que influyeron y modelaron su juvenil producción poética. Como Huerta, aunque con menos prolijidad, Revueltas se habría vuelto poeta al amparo de los efluvios amorosos de su correspondencia, tal como lo ha demostrado Isabelle Pouzet en el caso del guanajuatense (2013).

Esta inclinación por expresarse poéticamente aparece de nuevo manifiesta el 23 de mayo de 1938, cuando Revueltas escribe a su “Adorada Solveig”: “Te adjunto un poema que hice, está muy mediano. Puede que me arriesgue a publicarlo aquí” (1987a: 146). Por descuido, o más bien por un acto fallido, el remitente olvida adjuntar el poema prometido y sólo cumple su cometido en la misiva del día siguiente, donde refuerza su opinión sobre la calidad del texto: “En la carta de ayer te decía que adjuntaba un poema. Sí, debería haberlo adjuntado pero se me olvidó. Creo que en ésta no se me olvidará. Está muy mediano; pero en fin” (Revueltas, 1987a: 147). Debido a que “Canto irrevocable” y “[Si el aire...]” están fechados en “Mérida, Yuc. // Mayo 1938” resulta imposible saber a cuál de estos dos poemas se refería Revueltas: me inclino, sin embargo, a suponer que se trataba del primero, ya que tiene una

factura más elaborada, como lo confirma el original de la *plaque* conservado en Austin.

Durante su estancia en Mérida, por cierto, Revueltas mantiene correspondencia con Efraín Huerta, César Chamaco Ortiz y Luis Mondragón, camaradas del Partido Comunista. Aun cuando hay testimonios epistolares de los tres, en este caso únicamente quisiera reproducir las líneas donde Ortiz le restriega a Revueltas sus veleidades líricas:

Hoy como la otra vez —cuando te hice mi anterior— he tenido la mala pata de encontrarme con tu compañera en casa del Doctor y realmente me ha conmovido tanto que las dos veces he llegado a una máquina para escribirte y en esa forma saciar mi desesperación.

No me resisto las ganas para comentar las otras “cosas” que tu mujer me enseñó, tú bien sabes que se trata de los recortes de periódicos que no dejando de ser tal lo verdaderamente inexplicable es que todos son dedicados como poemas a lo que tu llamas “tu mujercita” Qué descaró!!!!!!! Pero el crimen está en que tú hablas, dices y escribes lo que otros hablan, dicen y escriben. Hasta cuándo, señor dios, dejarás de tu mano a este pobrecito niño???? Hasta cuándo señor Rev. dejará Ud. de plagiar a los grandes cerebros de la humanidad? Hasta llega Ud. a meterse con los vivos y desaparecidos. Cuántas ignominias tiene que soportar el público pueblerino de los periódicos y cuántas desgracias le deparan a México con tipos como Ud.

La verdad es que sólo vi unas cuantas líneas y fue eso lo que encontré. Seguramente oíste a Cárdenas en una cervecería o seguramente ya eres otro.¹

¹ Carta de César Ortiz a José Revueltas, 15 de junio de 1938, José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, Universidad de Texas, Austin. La carta previa a la que se refiere Ortiz está fechada el 8 de junio y en ella también alude al encuentro con Olivia Peralta en el consultorio del doctor Herrada, quien supervisaba el embarazo de la mujer de Revueltas: “Hoy me

Hasta donde conozco, Revueltas no publica un solo poema en el *Diario del Sureste*; por ello, supongo que las *otras cosas* a que alude Ortiz son los artículos que entregaba regularmente al periódico yucateco. Por ejemplo, Revueltas había publicado el 8 de junio una nota sobre *Puente en la selva*, de Traven, que el mismo día adjunta en la consuetudinaria carta a Olivia, además de ofrecerle un poema de Neruda para otra ocasión: “Antier estuve tan nostálgico, que hasta cerca de la medianoche estuve cantando en la terraza de la casa donde duermo. Pensando mucho, atrozmente en ti. Tengo el libro de Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Mañana o pasado te envío un poema” (Revueltas, 1987a: 152). ¿En qué se basaba Ortiz para acusar a Revueltas de descarado y plagario? En haber visto “unas cuantas líneas y eso fue lo que encontré”.

No hay que tomar tan en serio el comentario, sin embargo, porque el humor negro afloraba con frecuencia entre Revueltas y sus correligionarios. Como se observa, el hábito adquirido en diciembre de 1936 de antologar textos para Olivia resulta lo más natural en las cartas de Revueltas, igual que las recomendaciones de lecturas o las citas de autores que refuerzan sus argumentos, como en la carta del 20 de junio, que empieza con una afirmación contundente: “Hoy, no sé por qué, me siento lleno de poesía y bondad a pesar de mis frecuentes oscuridades”. Luego reproduce la segunda cuarteta de la elegía “xxiv” de Juan Ramón Jiménez. Líneas adelante, Revueltas señala: “Terminaré con un poema de Juan Ramón y otro que quiero le des a conocer a Silvestre, de Pablo Neruda”. Según los editores de *Las evocaciones requeridas*, los

interesé más en escribirte porque en la casa del doctor me encontré con tu compañera y me dijo que te encuentras disgustado con nosotros por la falta de nuestras palabras santas”. Sobre el tema también puede consultarse Revueltas (1987a: 137-177).

poemas antologados eran “Adolescencia” de Juan Ramón y “dos poemas sin título de Pablo Neruda”: al consultar el original de la carta, se puede constatar que se trata de los poemas “x” y “xx” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, por lo que puede afirmarse que no fueron dos, entonces, los poemas *antologados*, sino tres (Revueltas, 1987a: 158 y 328). Hasta aquí el recuento de cómo surge el poeta y sus prácticas escriturarias en relación con la poesía hacia finales de los años treinta del siglo pasado, cuando escribe los poemas anexos a este artículo.

2. El poeta y sus editores

Esta faceta de Revueltas como poeta no siempre se mantuvo al margen de su producción; por el contrario, fue objeto de crítica, como lo acredita el texto que Efraín Huerta le dedica en su columna “El Hombre de la Esquina”. De esta manera, además de ser el autor del primer juicio público sobre *El quebranto* (Huerta, 1938: 3), Huerta deviene descubridor de un talento lírico cuya autenticidad y sencillez contrasta con la impostación de “los oficiales y aprendices de la poesía”:

Lo que a los poetas, mejor dicho, lo que a los oficiales y aprendices de la poesía, les es negado un día y otro; es decir, la expresión natural, espontánea, abierta, plena y sencilla, a ciertos hombres no se les oculta. De una voz, de una potencia lírica, puede salir un magnífico fruto de sinceridad y de amor. De sinceridad y amor a todas las cosas y a todos los sentimientos. Y por todos los sentimientos. Por lo que el mundo enseña y niega, por lo que la vida deshizo, por todo eso que la juventud prodiga.

Sorprender al autor de *Los muros de agua* escribiendo versos, no es noticia. Es confirmación de los antiguos cantos apasionados. Confirmación y afirmación de aquellas dos voces desaparecidas: la de Fermín y la de Silvestre. Esta voz de José, tan tímida –y tan

violenta—, tan lenta y entrecortada, es una herencia y una conquista. Quiero decir que el escritor, como su poesía, está en todas partes. Cuando, de regreso de Moscú, descendió en Santander, no a pescar, sino a comprar un libro de Federico García Lorca, no hacía otra cosa que revelarse. Y sembrar. Este poema lo dice (Huerta, 1942: 5).

Para confirmar sus aseveraciones, El Hombre de la Esquina copia íntegramente el poema “La cosecha”, única versión conocida del poema que sirvió de base a la recogida en 1981, cuando Andrea Revueltas y Philippe Cheron reunieron 31 poemas en el tomo 11 de las *Obras completas, Las cenizas (Obra literaria póstuma)*, de José Revueltas. Las fuentes del “Tercer apartado. Poemas”, sin embargo, no se reducen a los diarios y revistas donde Revueltas publicó alguna muestra lírica (*El Popular* u *Hojas de Literatura*), sino que también se consultaron manuscritos y mecanuscritos. Esta muestra abarca de 1934 a 1974, cuarenta años en que Revueltas ensayó un lirismo de contrastes: entre el amor y el dolor, entre lo personal y lo colectivo, entre la razón y la afrenta, entre el temor y el temblor bíblico que cruza toda su obra: una existencia, en fin, puesta al servicio de las causas sociales desde su más temprana juventud. Así lo corrobora el testimonio poético más remoto de Revueltas, ya que “Nuestra manzana del padre Adán”, con su inevitable alusión al pecado, fue escrito y firmado en “Islas Marías, octubre de 1934”.

En 2001, después del trabajo de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, con el título de *El propósito ciego*, José Manuel Mateo publicó los 31 poemas de *Las cenizas*, más otros dos: “El tiempo y el número” y “Safo y Adonis” (Mateo, 1991; Mateo, 2014). Del primer poema puede decirse que únicamente lo reacomodó, porque ya había sido publicado en *Las cenizas* con el título de “Para *El tiempo y el número* (Esquema para una prosa)”, como preámbulo de los fragmentos de la novela *El tiempo y el número*. Del segundo poema, Mateo comenta que, mientras se encontraba en el trabajo

de cotejo de los originales para la edición de *El propósito ciego*, Andrea Revueltas encontró “Safo y Adonis”, mecanografiado y firmado por Revueltas. Hasta la fecha, el corpus lírico de Revueltas se había constreñido a los 33 poemas coleccionados y anotados por José Manuel Mateo.

3. Los poemas desconocidos

Ahora bien, en el Archivo José Revueltas, alojado en la Nettie Lee Benson Latin American Collection, se encuentran otros poemas no reunidos por sus editores. Sospecho que no serán los únicos que han quedado fuera de las *Obras completas*: seguramente existen algunos más entremezclados entre borradores, fotocopias, cuadernos e innumerables papeles ajados por el tiempo.² He aquí la lista de los hallazgos que he venido anunciando:

1. “Pittsburgh (El Barrio Negro)”, mecanuscrito fechado “Agosto de 1936”.

2. “A Solveig”, manuscrito fechado “Nov[iembre] 17 de 1936”, cuya versión mecanuscrita presenta algunas variantes, así como la eliminación de la preposición en el título: “Solveig” y con la fecha menos precisa, “Noviembre de 1936”.

3. Sin título, con el *incipit* “TAN concreta, tan concreta...”, mecanuscrito fechado en “Diciembre de 1936”.

4. “Digo que te amo // para Solveig, mi compañera”, manuscrito fechado en “Mayo de 1937”.

5. Sin título, con el *incipit* “ESCALA verde...” fechado en “Uruapan Mic. Sept. de 1937”.

² Por supuesto, cuando se complete la poesía de Revueltas, también tiene que incluirse en el *corpus* el poema dedicado a Omega (Revueltas, 1987b: 128-129). No lo incluyo aquí, porque no se trata de un texto desconocido, sino olvidado entre las obras publicadas, como habría ocurrido con “Para *El tiempo y el número* (Esquema para una prosa)”, rescatado por Mateo en 1991.

6. Sin título, con el *incipit* “SI los fusiles los fusiles los fusiles...”, sin lugar ni fecha.

De estos seis poemas, el que presenta una historia anómala es “Digo que te amo”, porque de él se conserva una versión manuscrita, así como una mecanoscrita donde la dedicatoria cambia “A Olivia” y la fecha se elimina; además, habría que preguntarse por qué “Digo que te amo” no fue recogido por los editores de la poesía revueltiana, si se publicó junto con “Canto irrevocable” y “La última voz” (Cf. “Tres poemas”, *Esfera Siete*, invierno de 1977-1978, p. 3; dibujos de Alfonso Lara Gallardo). Estos últimos, por el contrario, sí fueron coleccionados tanto por Andrea Revuelas y Philippe Cheron como por José Manuel Mateo.

Sobre los motivos de la exclusión, olvido u omisión de los poemas aquí rescatados podrían establecerse dos líneas conjeturales: 1) a mi juicio, tanto “Digo que te amo” como “A Solveig” fueron descartados porque en ambos casos la dedicatoria estaba explícitamente referida desde los paratextos: Solveig, Olivia Peralta, la primera esposa de Revueltas. ¿Se trató de una censura contra el pasado? Más aún: quizás el tono amoroso, incluso sensiblero, de este par de poemas rompía con la unidad de *El propósito ciego*, cuyo carácter (auto)crítico, y hasta críptico, domina el conjunto; 2) “Pittsburgh (El Barrio Negro)” y los tres restantes poemas sin título revelan una poética juguetona, entre paródica y ancilar, inspirada acaso por Nicolás Guillén y Pablo Neruda. Aun cuando pueden apreciarse limitados y reiterados artificios retóricos en todos ellos, considero que revelan una búsqueda de la musicalidad y el ritmo por medio de las repeticiones, los estribillos y las asonancias, infrecuentes en los poemas de *El propósito ciego*. Considero, también, que la abundancia de ripios implícitos en las estructuras ecoicas en todos los planos (fonético, léxico, sintáctico) tiene la misma intención de acercar el poema a la música, al juego infantil a veces, como en “Pittsburgh” (¿Se aprecia el halo de “La muralla”, de

Guillén?). Más que un análisis exhaustivo, quisiera traer a colación algunos ejemplos de los recursos retóricos que he mencionado:

a) En varios poemas, es posible apreciar tiradas completas donde rigen las repeticiones y las rimas consonantes, cacofonías casi, con un consecuente efecto sonoro coincidente con el sentido amplificatorio de algunas tiradas:

TAN bajo el cielo, tan bajo,
que bajo el mundo, tan bajo,
se quiebra el cielo, se quiebra,
y el cielo enhebra, lo enhebra.
("Pittsburgh")

En tu alto mar
en tu alto mar
en tu alto mar
me meciera
("A Solveig")

b) Asimismo, ciertas estructuras anafóricas permiten imaginar la intensidad de tono, por un lado, y una abrumadora acumulación que desafía al lector con series de imágenes en tropel, por otro. Estas construcciones anafóricas, combinadas con paralelismos sintácticos, vuelven previsible el recurso, y lo empobrecen; aunque también abren una variedad de posibilidades de sentido y relaciones semánticas económicas desde el punto de vista de la retórica. Cito algunos ejemplos: como claveles de azafrán,

como claveles de azafrán,
como sin límites
como sin alturas
como sin aguas.
.....
Lo que a la pesadilla.

Lo que a lo negro.
("TAN concreta, tan concreta...")

y la carne roja
y la carne blanca
y la carne grave
y la carne tierna
y la carne breve
y la carne buena
("SI los fusiles los fusiles los fusiles...")

Como señalé, más que ser exhaustivo en el análisis de esta primicias, quise hacer énfasis en los principales recursos retóricos de un poeta en ciernes que apostó por ser un narrador con esporádicas incursiones líricas. Con el tiempo, sin embargo, habrá de adquirir una profundidad apenas perceptible en los textos que permanecieron archivados (¿censurados?) durante años. La poesía revueltiana saltó como un tema novedoso desde 2013 con la ponencia "La sangre derramada: la poesía reflexiva de José Revueltas", de Elba Sánchez Rolón en Xalapa, Veracruz; luego, Eduardo Martín del Campo hizo una inteligente lectura del motivo del tiempo y el espacio en *El propósito ciego* (2014), y, finalmente, Andrés Avilés Hiralles proporcionó una reflexión más amplia y profunda al respecto con su tesis de maestría, *La imagen poética en "El propósito ciego" de José Revueltas* (2018), la cual representa un valioso y riguroso estudio sobre la poesía revueltiana, y un desafío para quienes deseen acercarse al tema.

Para cerrar sólo quisiera agregar que, además de su inestimable valor testimonial, en los poemas rescatados puede verse la vena experimental del joven Revueltas en busca de una voz. Después de los ejemplos que he mencionado, sospecho que la crítica en torno de la poesía revueltiana habrá de incrementarse. No puede seguirse sosteniendo que en torno de ella existe una tierra baldía, como lo sugería Martín del Campo en el *incipit* de su ensayo: "Después de treinta y tres años de su publicación en las *Obras completas* (1981), todo el corpus lírico existente (treinta y un poemas, publicados

e inéditos) de José Revueltas parece no haber despertado mayor atención ni inquietud crítica, al contrario del resto de su obra (narrativa y crítica)” (2014: 61). Con los rescatados por José Manuel Mateo ya eran 33 poemas en 2014. Ahora bien, con los que enseguida reproduzco y el dedicado a Omega serían 40. Los acercamientos críticos, por su parte, han alcanzado el calibre de una tesis de maestría. Finalmente, he aquí los poemas desconocidos para que el lector ejercite su criterio y complete la imagen del poeta de clóset que fue José Revueltas.

Pittsburgh
(El Barrio Negro)

TAN bajo el cielo, tan bajo,
que bajo el mundo, tan bajo,
se quiebra el cielo, se quiebra,
y el cielo enhebra, lo enhebra.

Lo enhebra en cables negros
y voces oscuras;
en criminales chimeneas
apuntaladas a triste toldo de circo;
en rojos ladrillos destilando agua negra;
en negritos que juegan
muy negros,
botados de las chimeneas
al estanque.

Altas las manos para
mancharse en las nubes
de pardo las manos.

Alto el cuerpo para
mancharse el cuerpo
de pardo en los cables.

Para los negritos que juegan
para los negritos que lloran
para los negritos ciegos
para los negritos.

Agosto de 1936

A Solveig

Alba del alma
blanda alba blanca
mía alma
como el aire³
rodando como el aire
más viento
que el malva viento.

En tu alto mar
en tu alto mar
en tu alto mar
me meciera

de niño de nube
de lino
de nido
de luna
en tu alto mar⁴

³ Verso eliminado en el mecanuscrito.

⁴ En el mecanuscrito, esta estrofa sigue un orden distinto: “de niño / de lino / de nido / de nube / de luna / en tu alto mar”.

Me meciera
me meciera
en tu mar.

Nov[iembre] 17 de 1936

TAN concreta, tan concreta
que eres al tacto
lo que el viento a las venas
a las sienes.
Lo que la luna
a la mancha.
Lo que la noche verde
químicamente descompuesta
en un vaso de agua
al silencio
o a la frente
o al reloj.

Concreta.

Estatua traducida
a minutos vencidos con los dedos,
derrotados con un bisturí en silencio.
Presencia dentro del vaso,
dentro de la angustia,
en la noche sin pulmones.

Ángel de cara negra, con rosas,
químicamente puro
como claveles de azafrán,
como sin límites
como sin alturas
como sin agua.

Lo que a la anemia
una mañana amarilla
de tus voces.

Concreta. Sí.
Sí.

Lo que a la pesadilla.
Lo que a lo negro.

Diciembre de 1936.

DIGO QUE TE AMO

para Solveig, mi compañera.

CON un amor que no alcanzan las negaciones inauditas de las
maneras
ni las impotentes paredes estranguladas del segundo
ni las vértebras ni lo inorgánico mismo
que no alcanzan los cauces
ni los cauces de los cauces

Con un amor claramente fijo en el espacio
limpiamente desnudo en la luna
acuáticamente puro

Digo que te amo
—oh rumor sin espanto
y discurrir líquido del viento—
abiertos los canales del sueño
sin párpados la alegoría castaña de tus ojos.

Mayo de 1937.

ESCALA verde
para los ángeles jóvenes
escala verde hacia el cielo.

¡Cómo brilla el aguacate,
cómo brilla, amor mío,
con su corona de nubes!

Malva risa tibia
de las hojas del plátano
sobre los cafetos,
escala verde.

Atabales en lo más alto del agua
sobre batientes de rosas.

Toqui-toqui-toqui⁵

Y el señor de las yedras
en los mameyes a lo alto.

Toqui-toqui-toqui
¡cómo brilla amor mío!

Bajo el platanar el cafeto,
bajo el cafeto mi amor,
ay! desnuda en el agua,
en el agua quebrada
mi amor.

Tiquití-toqui
Toqui-tiquití.

⁵ Ritmo que se usaba en los cantos mexicanos (nota original de José Revueltas).

Suave lengua tarasca
el río viene lleno de agujas
con sus salivas calientes

El río claro
con sus espejos quebrados.

Tiquití-toqui
Toqui-tiquití.

Uruapan, Michoacán; septiembre de 1937.

SI los fusiles los fusiles los fusiles
perforaron las montañas
y una estrella una estrella una estrella
la dejaron en la punta
y la bañaron de mañana.

PIES desnudos en Perm
uñas heladas en Tzaritzin
dientes en Perm
cabellos locos en Tzaritzin
y soldados
y soldados
con el pecho abierto
y la carne roja
y la carne blanca
y la carne grave
y la carne tierna
y la carne breve
y la carne buena
lenta
en las púas
de los [alambres]

en Tzaritzin
en Perm.

Si los fusiles si los fusiles los fusiles
en Odesa

Si los fusiles si los fusiles los fusiles
allá
dejaron estrellas
y tractores
y muchachas
y puños alegres
lavados de mañana

o kirguises
o usbeks
o kalmukos
o kilómetros
o dinamos
que gritan
 gritan
 gritan
 sienten

Bibliografía

- Avilés Hirales, Andrés, 2018, *La imagen poética en “El propósito ciego”*, tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis, México.
- Huerta, Efraín, 1938, “El mundo del quebranto”, *El Nacional*, México, 16 de mayo, p. 3.
- _____, 1942, “El Hombre de la Esquina. José Revueltas”, *El Popular*, México, 13 de mayo, p. 5.

Martín del Campo, Eduardo, 2014, “La dialéctica de la noche, la dialéctica inversa”, *Tierra Adentro*, núm. 197, noviembre, pp. 61-63.

Pouzet, Isabelle, 2013, *De la lettre au poème: de la correspondance d'Efraín Huerta (1933-1935) à la genèse d'une œuvre*, 2 ts., tesis de Doctorado, Université Rennes 2, Rennes, Francia.

Revueltas, José, 1987a, *La evocaciones requeridas*, t. 1, ed. de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Era.

_____, 1987b, *La evocaciones requeridas*, t. 2, ed. de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Era.

_____, 1991, *El propósito ciego*, ed. de José Manuel Mateo, México, Aldvs/Obra Negra.

_____, 2014, *El propósito ciego*, ed. de José Manuel Mateo, México, Era/FCE.

_____, 2015, *Letras rescatadas*, comp. de Rosa María Valles Ruiz, Pachuca, UAEH.

_____, 2018, *La marea de los días*, ed. de Antonio Cajero y Sergio Ugalde, México, FFYL-UNAM.

Sánchez Rolón, Elba, 2013, “La sangre derramada: la poesía reflexiva de José Revueltas”, ponencia léida en el Tercer Congreso Internacional de Investigaciones Literarias, Xalapa, Ver., 18-21 de junio.

Archivo

José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, Universidad de Texas, Austin.

Una novela *hospitalaria*: *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera-Garza

A *hospitable* novel: *La cresta de Ilión*, by Cristina Rivera Garza

Felipe A. Ríos Baeza
Universidad Anáhuac Querétaro, México
feliperios.ffyl@gmail.com

Resumen: A partir del concepto de *hospitalidad* propuesto por el filósofo francés Jacques Derrida, este ensayo pretende definir los rasgos más significativos de *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza; novela recientemente reeditada (Random House, 2018) y que resulta pieza fundamental de su narrativa, ya que desde allí se irradiarán muchos asuntos singulares para sus obras posteriores. Si en *Nadie me verá llorar* (1999), primera novela de Rivera Garza, buena parte de las acciones acontecían en un recinto “hospitalario”, *La cresta de Ilión* parece presentar cierta continuidad, al menos en lo que se refiere a los espacios de desenvolvimiento de la trama y a los personajes masculinos abrumados, pero el efecto performativo sobre la prosa misma de Rivera Garza se verá completamente transformado. Por lo tanto, en diálogo y en polémica con la crítica literaria que ha abordado este libro, se estudiará de qué manera un espacio literario recibe, de forma problemática, trazas de otros discursos, pensando este procedimiento de modo más deconstructivo que intertextual, ya que dicho modelo parece insuficiente para determinar el articulado de novelas como ésta.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, hospitalidad, performatividad, deconstrucción, género.

Abstract: Starting from the concept of *hospitality*, proposed by French philosopher Jacques Derrida, this essay tries to define the most significant features of *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002), by Mexican writer Cristina Rivera Garza; a novel that was recently re-edited (Random house, 2018) and that has become a fundamental piece of her narrative, because it will irradiate many singular affairs to her subsequent works. If in *Nadie me verá llorar* (1999), which is Rivera Garza's first novel, most of the actions happened in a "hospital/hospitality" environment, *La cresta de Ilión* seems to have some continuity, at least in the spaces where the action takes place and the overwhelmed masculine characters, but the performative effect over Rivera Garza's prose is completely transformed. Therefore, in agreement and at the same time disagreement with previous critics of this novel, this essay will study the way in which a literary space receives, in a problematic way, traces of other rhetoric, thinking this procedure more deconstructive than intertextual, because this model seems insufficient to determine the articulated novels like this one.

Key words: Cristina Rivera Garza, Hospitality, Performativity, Deconstruction, Gender.

Recibido: 10 de octubre de 2018

Aceptado: 2 de febrero de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.444>

Con una treintena de libros publicados, la tamaulipeca Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) se ha posicionado en el actual sistema literario mexicano como uno de sus nodos irradiadores más interesantes. Utilizo aquí "irradiador" en un sentido deliberado: tal y como lo reconocen los compiladores del libro *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (2015), pues si algo caracteriza a esta escritora es su capacidad de absorber y después proyectar y diseminar sus intereses privados como lectora. "Antes de escribir, hay que leer", marcan Cécile Quintana y Alejandro Palma en la introducción del mencionado volumen: "Desde su trabajo de tesis sobre el manicomio

de La Castañeda hasta el retrato del México doliente de principios de siglo presentado en *Los muertos indóciles*, se responden y se articulan estos [...] enfoques” (Palma/Quintana, 2015: 8-9).

Crítica literaria, teatro, filosofía, narrativa, historia, política, estudios género o poesía son algunos de los discursos que Rivera Garza acoge en su espacio literario *hospitalariamente* (y destaco ese término porque a continuación se verá lo problemático que se vuelve en su narrativa), y que luego metaboliza para hacerlos parte de su singular eje creativo. Sin embargo, no se trata solamente de realizar una cita, una glosa o un comentario al modo intertextual más tradicional, sino de un mecanismo de creación que, si en su primera novela, *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999) se evidenciaba con las marcas de cierto canon mexicano (*Santa*, de Federico Gamboa, por ejemplo) y de la historia del recinto psiquiátrico “La Castañeda”, no será hasta *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002; Random House, 2018) que este rasgo distintivo de su narrativa dé toda su medida. Dicho característica la reconoceremos, aquí, como *hospitalidad*.

Con una intertextualidad tradicional me refiero, por supuesto, al modo genettiano de entender el asunto, que ha dominado los estudios literarios como el último de los bastiones estructuralistas que aún conllevan cierta utilidad. Recordando:

Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que

remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 10).

También, en algún grado, es posible leer el modo en que Cristina Rivera Garza tiene de esquejar en su escritura estas resonancias textuales anteriores desde la teoría alemana de la intertextualidad (pienso, por ejemplo, en la noción de *komplexion* de Renate Lachmann,¹ un intento por articular un enfoque de este tipo pero desde la hermenéutica de la recepción). No obstante, si bien este “mapa” de citas, plagios y alusiones se ha superpuesto sobre los textos para marcar co-presencias efectivas, a la hora de interpretar proyectos contemporáneos como los de Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, Mario Bellatin, César Aira y de la misma Rivera Garza, parece haberse quedado solamente en el campo del reconocimiento de elementos, diciendo en realidad poco de la naturaleza e identidad de textos que, como *La cresta de Ilión*, van más allá de

¹ Según afirma el autor alemán, en “Niveles del concepto de intertextualidad”, resulta de vital importancia analítica “distinguir la intertextualidad intencional, que organiza la superficie del texto, de una intertextualidad latente que no perturba la superficie del intratexto y, sin embargo, determina la constitución del sentido, y es cuestión de distinguir esa intertextualidad de la producción de la intertextualidad de la recepción, que desde siempre fue un hallazgo de la estética de la recepción. En última instancia, se debería resolver el problema de la conglobación [*Komplexion*] del sentido, al que todas las tentativas analíticas parecen acercarse. En procedimientos como el almacenamiento de textos ajenos o elementos de textos ajenos en el texto actual (en calidad de cita, alusión, reminiscencia, etc.) o el cruce y acoplamiento, uno sobre otro, de un gran número de textos ajenos que pertenecen a diferentes poéticas (heterogeneización, *bricolage*) o la re-escritura y “contra”-escritura de un conocido texto como réplica, contrafactura, parodia, etc., no se trata ni de la evocación de un beatífico mundo de tradición literaria, ni de la demostración de una imborrable formación, que es hundida como cita en el texto, sino de la explosión semántica que ocurre en el contacto de los textos, de la producción de una diferencia estética y semántica” (Lachmann, 2004: 17).

la sencilla identificación de hipotextos anteriores; traspasando, incluso, a un lector como polo de recepción que “congloraría” dicho almacenamiento de textos ajenos en los textos que está revisando (para apartarnos, también, no sólo de Genette sino de Lachmann). Libros como éste que nos ocupa, o *Bartleby y compañía*, *La literatura nazi en América*, *El libro uruguayo de los muertos* o *El congreso de literatura*, marcan otro orden de cosas dentro del campo de la transtextualidad literaria: son una suerte de *casas* abiertas que esperan bajo otras condiciones, que no son simplemente la “modificación intertextual” o la “explosión semántica”, a sus visitantes.

En *La hospitalidad*, el filósofo francés Jacques Derrida señala:

Quiero ser dueño en mi propia casa (*ipse, potis, potens*, dueño de casa) [...] para poder recibir en ella a quien quiero. Comienzo a considerar como extranjero indeseable, y virtualmente como enemigo, a quienquiera que invada mi “propio-hogar”, mi *ipséité*, mi poder de hospitalidad, mi soberanía de anfitrión. Ese otro se vuelve un sujeto hostil del que corro el riesgo de volverme rehén (Derrida, 2000: 57).

Sobre este concepto complejo y polisémico de la *hospitalidad* pivotará una característica propiamente “riveragarciana”, que explota en esa segunda novela y que se extiende hasta *Allí te comerán las turicatas* y *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de 2013 y 2016 respectivamente: el encuentro con el otro nunca se da sin el fenómeno de la invasión. Para este ensayo se aprovechará, entonces, el marco de la deconstrucción de Derrida para definir el modo en que un espacio literario recibe, de manera problemática siempre, trazas de otros discursos. De esta manera se pretende, también, establecer un diálogo y a la vez una polémica con la crítica literaria a anterior que, me parece, ha visto de un modo sencillamente intertextual (francés o alemán) la presencia de la voz de Amparo

Dávila en *La cresta de Ilión*. Y es que hay que tener en cuenta un asunto inicial: si en *Nadie me verá llorar* buena parte de las acciones acontecían en un recinto hospitalario, en su segunda obra parece presentar cierta continuidad, al menos en lo que se refiere a los espacios de desenvolvimiento de la trama y a los personajes masculinos abrumados, pero el efecto performativo sobre ellos y sobre la prosa de Rivera Garza se verán completamente transformados.

Líneas críticas (o la acogida de un extranjero en el hogar)

En un entorno siniestro, que incluye un hospital, complejos urbanos claustrofóbicos y una casa a orillas del mar, un médico recibe la visita de una mujer misteriosa y de una antigua amante, quienes lo involucrarán en una serie de eventos donde toda certeza (su trabajo, su sanidad mental, su vínculo con el pasado e incluso su masculinidad) se pondrá en tela de juicio.² Tal como lo explica la ensayista Maryse Renaud: “el reto al cual se halla confrontado el lector de *La cresta de Ilión* implica la aceptación de nuevos códigos y un esfuerzo de abstracción, o por decirlo de otro modo, la comprensión de la dimensión metanarrativa que habrá de revestir la novela” (Renaud, 2012: párr. 3).

² Adriana González Mateos es una de las primeras en señalar que, según el foco genérico con el que se lea (mujeres y hombres) la novela puede pasar como una pieza de humor perverso o como un relato de franco terror: “La pesadilla incluye espectaculares fantasías de castración, momentos de genuina paranoia, guiños al espíritu tutelar de Foucault, cuyas ideas dan a la narración muchos momentos interesantes, además de sugerir el ambiente claustrofóbico e inquietante del hospital. Como ciertas pesadillas, la novela puede ser muy divertida para quienes la presencian sin estar atrapadas en ella: para unas pocas lectoras (como diría Borges) que incluso podrían ser de sexo masculino. Ellas (o ellos) se van construyendo y consolidando a partir de ciertas claves textuales hábilmente colocadas a lo largo de la narración” (González Mateos, 2003: 341).

El trabajo de vasos comunicantes entre esta novela y la obra de Amparo Dávila ha sido el factor central que ha ocupado hasta ahora a buena parte de la crítica (Cf. Zaca Guevara, 2005; Mercado, 2007), pero me parece que, en definitiva, lo esencial de *La cresta de Ilión* es la recuperación en clave literaria de esa noción que problematizara Derrida al alero de sus lecturas de Emmanuel Lévinas, y como respuesta a algunas tesis de Jürgen Habermas. En una entrevista, Derrida dejó dicho que:

La hospitalidad, en el uso que Lévinas hace de este término, no se reduce simplemente, aunque también lo sea, a la acogida del extranjero en el hogar, en la propia casa de uno, en su nación, en su ciudad. Desde el momento en que me abro, doy, “acogida” –por retomar el término de Lévinas– a la alteridad del otro, ya estoy en una disposición hospitalaria. Incluso la guerra, el rechazo, la xenofobia implican que tengo que ver con el otro y que, por consiguiente, ya estoy abierto al otro. El cierre no es más que una reacción a una primera apertura. Desde este punto de vista, la hospitalidad es primera. Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, *ipse*, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi “estar en casa”, más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia *ipseidad* (Derrida, 1997: párr. 8).

Estos planteamientos se cristalizarán en libros como *Canallas. Dos ensayos sobre razón, Políticas de la amistad* y sobre todo el citado *La hospitalidad*, donde, entre otros asuntos, Derrida somete a deconstrucción el asunto de la extranjería, la migración e incluso la cuestión judía de la aceptación de aquel “que vendrá”, desprendidos, todos ellos, de la relación con el otro. Lo que interesa para este estudio literario es lo siguiente: al hablar de *hospitalidad*, Derrida

propone que al momento de asumirse como “hospitalario”, en el plano performativo de la acción se puede dar tanto una condición de *posibilidad* como de *imposibilidad*. Lo *posible* es reconocido como lo calculable, lo esperado, algo que para la recepción (del texto o del sujeto) ya estaba de antemano previsto debido a que existe la ilusión de un límite, una barrera o frontera que ayuda a discernir qué “acontecimientos” (extranjeros, textos, fenómenos, etc.) son capaces de entrar y cuáles no en alguna estructura familiar o conocida. Sin embargo (y estos adversativos, como se sabe, son fundamentales en la deconstrucción), lo *imposible* “no es lo que yo puedo remitir indefinidamente: se anuncia a mí, cae sobre mí, me precede y me sobrecoge *aquí ahora*, bajo la forma de una inyunción que no espera en el horizonte, que yo no veo venir, que no me deja en paz, ni me autoriza nunca a remitir más adelante” (Derrida, 2005: 123). Por tanto, lo imposible anula la soberanía de cualquier estructura, la infiltra y la violenta. En otras palabras, la posibilidad de un acontecimiento está constantemente asediada por una marca, un *grama* anterior: la de su imposibilidad, la de la incertidumbre de que el establecimiento de dicha frontera se vea vulnerada, dejando las voluntades de hacer “intertexto” en un plano superficial debido a que se trata de un mecanismo iterativo que precede a todo sujeto y a todo texto.

Aunque Derrida lo enuncie en un plano figurado, esta “acogida de un extranjero en el hogar” (esto que “cae sobre mí”, contravieniendo, pues, la idea amable de *horizonte* hermenéutico) aparece como una recurrencia literal en *La cresta de Ilión*. Este médico sin nombre trabaja en un sanatorio situado a orillas del mar, el Hospital Municipal Granja del Buen Reposo, cercado por dos ciudades: La Ciudad del Norte y La Ciudad del Sur. La dirección de dicho Hospital le ha proporcionado al médico una casa con vista al mar, en la cual, en mitad de una noche de tormenta, lee un libro y espera a una mujer (*posible*), a la que llama La Traicionada –”Si

me decido a llamarla la Traicionada no es con el afán de mofa o indiferencia. Lo hago porque éste es un apelativo que ella misma ha utilizado para hacer referencia a su relación conmigo” (Rivera Garza, 2002: 21)–. No obstante, quien se aparece en su puerta es otra mujer (*imposible*), delgada, de ojos enormes y escrutadores. El médico se paraliza de miedo y fija su atención en el hueso derecho de su pelvis, asunto que en un comienzo parecerá una extravagancia pero que luego, para el derrotero de los personajes y el mismo planteamiento general de Rivera Garza, resultará un evento fundamental. “Soy Amparo Dávila” (2002: 15), dice la mujer inesperada. “Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas” (2002: 19).

Desde el epígrafe que abre el libro, llamado “Invitación primera” y tomado del cuento “El patio cuadrado”,³ *La cresta de Ilión* se presenta como una novela que asume la literatura de Amparo Dávila, y en especial el volumen de relatos Árboles petrificados (1977) más allá de la mera intertextualidad. Si bien algunos trabajos previos han examinado la absorción y transformación de la narrativa de Dávila en la de Rivera Garza con nociones posmodernas,⁴ creo

³ “—¿Pero qué hacen los libros dentro de la piscina —le pregunté sorprendida—. ¿No se mojan?

—Nada les pasa, el agua es su elemento y ahí estarán bastante tiempo hasta que alguien los merezca o se atreva a rescatarlos.

—¿Y por qué no me saca uno?

—¿Por qué no va usted por él? —dijo mirándome de una manera tan burlona que me fue imposible soportar.

—¿Por qué no? —contesté al tiempo en que me zambullía en la piscina” (Dávila, 2001: 16-17).

⁴ Al respecto, puede consultarse el artículo “*La cresta de Ilión*: lo fantástico posmoderno” de Verónica Saunero-Ward: “Como texto postmoderno es autorreferencial y metaficcional, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad. Sus personajes no llevan nombre ni características que permitan en la lectora la ilusión de la verosimilitud [...]. Sin embargo, resta el elemento

que el asunto, finalmente, se desborda de esos anteriores marcos referenciales. Como opina Christopher Domínguez Michael: “El motivo literario de *La cresta de Ilión* es [Amparo] Dávila. Escribo *motivo* y no *personaje*, pues Rivera Garza hizo de Dávila, de sus textos, de sus fotografías en las cuartas de forros, de su leyenda (si es que la tiene) una potencia” (Domínguez Michael, 2012: 111).

Amparo Dávila funciona, efectivamente, como un motivo y no un personaje: una presencia invasora, irritante, desestabilizadora, no sólo para el protagonista cambiante y huidizo, sino para la propia prosa de la tamaulipeca que se ve “invadida” por la de la zacatecana. Podría hablarse, en este sentido, no tanto de “presencias efectivas de un texto en otro”, según la lección archisabida de Julia Kristeva,⁵ sino de la *ocupación*, a un modo deconstructivo, que los textos de la autora de *Árboles petrificados* perpetran en la historia de la autora de *La cresta de Ilión*.

En relación con dicha ocupación, María Reyna Zaca Guevara comenta que el epígrafe de los libros flotando en la piscina tiene la función:

del deseo que se traduce en el deseo de ofrecer una visión alternativa de la realidad desde una perspectiva formal (el jugar con la referencialidad del lenguaje) y sociocultural (la disolución de las características genéricas). Es decir, si el lector desconociera la existencia de Amparo Dávila, escritora mexicana, se perdería la dimensión metafictional de *La cresta de Ilión*, pero persistirían, en la novela, la ambigüedad entre la realidad y la irrealidad, la ambigüedad en la identidad de los personajes y en el género de los mismos, todas particularidades que refuerzan el carácter fantástico de la obra. Pero si se la lee en toda su intertextualidad, la novela se enriquece por la complejidad de realidades que la autora es capaz de entretener y el lector emprende la aventura de armar el rompecabezas o de explorar el laberinto que representa la novela” (2006: 175).

⁵ Para mayor atención al procedimiento intertextual, puede consultarse el texto clásico de Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1981).

de orientar decididamente el texto nuevo (la novela) hacia los cuentos de Amparo Dávila. Pero además, el fragmento tomado de “El patio cuadrado” señala otra posible interpretación: el discurso de *La cresta de Ilión* sugiere, en efecto, que la persona de quien proviene la voz narrativa ha aceptado el reto de “zambullirse” en el universo de los cuentos de Amparo Dávila porque se atreve a rescatarlos (Zaca Guevara, 2005: 62).

En efecto, inicialmente *parece* un rescate: en el nivel de la diégesis, el médico le da refugio en su casa a una mujer que se identifica como Amparo Dávila (personaje); mientras que en el nivel de la escritura, o lo que Wolfgang Iser reconoció como “polo artístico”,⁶ Rivera Garza le abre la puerta y cobija la prosa de Amparo Dávila (autora). En ambos casos, se tendrá al interior de las estructuras (la “casa”, la “escritura personal”) un elemento que terminará por desestabilizarlas y ocuparlas totalmente, bajo la lógica de la imposibilidad hospitalaria derridiana.

Tanto la enunciación de Cristina Rivera Garza como la tranquilidad del personaje principal se alterarán de manera considerable. En el primer caso, *La cresta de Ilión* se desflecará en un discurso cada vez más confuso, fragmentario, más referencial y alusivo no sólo a Árboles petrificados, sino también a *Música concreta* (1964) y *Muerte en el bosque* (1985). En el segundo, la irrupción de Amparo como invasora en una vivienda marcada, por un lado, por lo

⁶ “La obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquella gana vida solo en la concretización y esta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto” (Iser, 1987: 122).

masculino (al menos en un principio, el protagonista se identifica con una rigidez genérica y sexual) y, por otro, por lo *científico* (es médico) provocará que ambos focos performativos en el sujeto comiencen a fracturarse, impidiéndole, por tanto, aprehender la historia en la que se ha involucrado desde su anterior y rígida perspectiva de “hombre razonable”.

Es la relación con ese otro –el otro “mujer”, el otro “Amparo Dávila”– la que terminará por configurar la *ipseidad* declarada por Derrida, tanto en el enunciador de *La cresta de Ilión* como en el médico. “[C]uando conocí a Amparo Dávila conocí el deseo” (Rivera Garza, 2002: 18) comenta el narrador, para luego agregar: “Pero he aquí una confesión con cada una de sus vocales y consonantes: le tuve miedo” (19). Como desarrolla Derrida, la identificación y recepción del otro en ambientes de aparente autonomía, como el hogar o la identidad personal, lleva a la estupefacción por una certeza soberana: en la verdadera hospitalidad, en la real relación de anfitrión y huésped, se está en el reconocimiento, incluso, de la posibilidad de que el extranjero expulse de su casa a quien lo ha recibido (no por voluntad, sino por la propia esencia de la ley hospitalaria):

No existe hospitalidad.

Andamos. Nos desplazamos: de transgresión en transgresión, pero también de digresión en digresión. Qué significa *ese paso excesivo* [*pas de trop*], la transgresión si, para el invitado tanto como para el visitante, el pasaje del umbral sigue siendo siempre un paso de transgresión? ¿Si debe incluso seguir siéndolo? ¿Y qué significa *ese paso sesgado* [*pas de coté*], la digresión? ¿Adónde llevan estos extraños pleitos de hospitalidad? ¿Esos umbrales interminables, por lo tanto infranqueables, y esas aporías? Todo ocurre como si fuéramos de dificultad en dificultad. Mejor o peor, y más gravemente, de imposibilidad en imposibilidad. Todo ocurre como si

lo imposible fuera la hospitalidad: como si la ley de hospitalidad definiese esta imposibilidad misma, como si sólo se pudiese transgredirla, como si *la* ley de la hospitalidad absoluta, *incondicional*, hiperbólica, como si el imperativo categórico de la hospitalidad ordenase transgredir todas *las* leyes de la hospitalidad, es decir, las condiciones, las normas, los derechos y los deberes que se imponen a los huéspedes, a aquellos o a aquellas que dan como a aquellos o a aquellas que reciben la acogida. Recíprocamente, todo ocurre como si *las* leyes de la hospitalidad consistiesen, al marcar límites, poderes, derechos y deberes, en desafiar y en trasgredir *la* ley de la hospitalidad, la que ordenaría ofrecer al *recién llegado* una acogida sin condición (Derrida, 2000: 79-81).

De esta forma, los niveles descritos, el del narrador y el del personaje, se emparentarán por las dinámicas de lenguaje en la que los personajes ingresan. En un momento el médico afirma: “Soy un hombre al que se le malentiende con frecuencia. Supongo que eso se debe a mi desorden verbal” (Rivera Garza, 2002: 20). No obstante, dicho “desorden verbal” opera como un sistema bastante organizado que gobierna los primeros compases de la novela y el entendimiento del mundo del narrador. Como comenté párrafos atrás, a quien el hombre espera en esa noche de tormenta es a una mujer que ha traicionado, para una posible reconciliación. Pero, tras la llegada de Amparo Dávila, las causas de dicha traición y los antecedentes de la relación con ella se manejarán de manera elíptica y quedarán en suspenso para el lector. Lo que se sabe es que “La Traicionada” viene enferma de algo que se califica ambiguamente como la “epidemia” y que, más adelante, se relacionará con la *desaparición* –“La desaparición es una condición contagiosa”– (2002: 30).

Tanto los personajes femeninos de la novela y la propia prosa de Amparo Dávila parecen aquejados de dicha “enfermedad”, por

lo que desean combatir el olvido haciéndose presentes en el contexto actual. Sin embargo, para ello requieren “hacerse espacio” en un entorno que las tiene, *a priori*, distanciadas (se trata de una *ex-amante* y una *ex-escritora*, prefijos que las ubican en el presente como apenas una sombra de la identidad que tuvieron en el pasado). Ésta es la primera exclusión explícita: no será el hombre, en su calidad de médico, quien se dedique a cuidarla, sino la intrusa. Entre ambas mujeres se establecerá una complicidad secreta que las llevará, luego, a compartir cama y un idioma secreto incluso, lo que dejará al médico en una posición de marginalidad en esta historia. Al parecer, la real trama de *La cresta de Ilión* es la que se urde en esa habitación que era, y ya no es, la del protagonista, en una casa que también era, y ya no es, la suya. Y si el narrador no es capaz de penetrar en dicho cuarto y conocer de qué va la historia, tampoco lo hará el lector real.

Ésa parece ser una de las expresiones máximas del trabajo *hospitalario* en la novela de Rivera Garza: un libro que debería desarrollar en profundidad el vínculo entre una mujer verdadera o falsamente traicionada y otra mujer que se identifica verdadera o falsamente como Amparo Dávila, pero que deja fuera de ese vínculo tanto a quien enuncia la narración como a quien la recibe. De este modo, el médico buscará encontrar complicidad con el lector, no sólo tomando la opción de, al igual que él, *bordear* esa historia, hacerse conjeturas, conocer la parcialidad de los hechos, sino optando por resistirse a desaparecer luego de lo que podría identificarse como la “primera parte” del libro, cuando la irrupción abrupta de las dos mujeres se vuelve una ocupación de facto: “Esa mañana pues, gracias a mi trabajo, pude escapar de la rutina que Amparo ya había creado en mi casa. Y aunque mi logro sólo duraba ocho horas en cinco días de la semana, lo festejé con orgullo secreto y anónimo. Amparo Dávila, ya había tomado yo la decisión, no me desaparecería. Nunca lo lograría” (2002: 29).

Un idioma mojado: hacia la indiferenciación de los géneros

Como se comentaba, ni lector ni narrador pueden, inicialmente, entrar en el círculo hermético que las mujeres han creado para sí, al que han blindado con el más férreo de los muros: un idioma personal. En un principio, la única opción de sobrevivir en esa marginalidad es convirtiéndose en un espía:

El sonido de los vocablos era insoportablemente melodioso, casi dulce. Y había una repetición intrigante de la que me di cuenta como al tercer día de mi espionaje. Se trataba de un sonido parecido a la sílaba “glu”. La repetían incesantemente y, al hacerlo, parecían replicar el eco de la lluvia, el momento en que una gota de agua cae pesada y definitiva sobre la corteza del mar [...]. Cada que las oía platicar me hundía en una rabia inconmensurable, paralizadora. No podía hacer nada contra su lenguaje. No podía entrar en él (2002: 40).

La construcción de un idioma privado con tales reminiscencias acuáticas –“Glu hiserfui glu trenji fredso, glu, glu-glu” (2002: 119)– hace ingresar en la historia invisible de las mujeres al menos dos asuntos esenciales para la novela. En primer lugar, que la desaparecida prosa de la autora Amparo Dávila, según lo demostraba el epígrafe de *Árboles petrificados*, ha quedado en el fondo del agua –“¿Pero qué hacen los libros dentro de la piscina?”– (Dávila, 2001: 16) y por tanto el único modo de recuperarla, de *darle hospitalidad*, es desentrañando las oraciones mojadas de los delgados y ahora apelmazados volúmenes que escribió. En segundo lugar, que la construcción de ese lenguaje se conecta con una de las subtramas más interesantes: la del enfermo subversivo Juan Escutia, relatada por el personaje de la primera Amparo Dávila, cuando el médico

intenta drogarla con morfina para saber los reales propósitos de su estancia en la casa.

En una de las pocas conversaciones coherentes, la mujer le confiesa que su desaparición en tanto escritora se debió a una conspiración dirigida por uno de los enfermos, Juan Escutia, quien alguna vez fuera acogido en el Hospital Granja del Buen Reposo y donde dejó un manuscrito robado de Dávila. El sujeto, descrito como “un nuevo Prometeo”, organizó en el pasado una rebelión de los enfermos terminales contra los médicos con el fin de que estos, si no tenían la intención de sanar a los pacientes, al menos les enseñaran a bien morir: “Los conminaba a morir con dignidad, a exigir un trato justo, a demandar por lo menos un ataúd, a abolir la fosa común” (Rivera Garza, 2002: 46). A su modo, Escutia también es un personaje que lucha contra la desaparición y el olvido, pero los enfermos, deseosos de descansar lo más pronto posible, se revuelven contra él y lo empujan a un abismo de arrecifes⁷ (una versión transfigurada de la caída “real” del niño héroe en 1847): “Los tullidos, los purulentos, los sin brazos o sin cabello, los estériles, todos los demás se levantaron de sus catres, que eran en realidad sus tumbas temporales, para obligarlo a saltar” (2002: 46-47).

Tras las descripciones de Juan Escutia como este Prometeo heroico e idealista, la mujer se centra en lo que verdaderamente le importa: el manuscrito que le han arrebatado y que parece la causa de su parálisis escritural: “Estoy segura de que ahí se fueron los

⁷ En cierta medida, y atisbando un posible estudio temático de la literatura mexicana contemporánea, las descripciones que hace Cristina Rivera Garza de la Granja del Buen Reposo recuerdan a las del “salón de belleza” al que van a morir los enfermos en la novela homónima de Mario Bellatin: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición” (Bellatin, 1999: 33).

códigos de mi memoria, de mis palabras. De todas mis palabras”, confiesa. “No he vuelto a escribir desde entonces” (2002: 47). El modo de recuperarlo, aunque fragmentariamente, es hablando *como un ahogado*, hablando como hablaría una suerte de figura enaltecida que, aunque conscientemente empujada al asesinato en la realidad, ha tomado la forma de un referente ideal para comunicarse. Asimismo, la historia de Juan Escutia opera también como una advertencia de lo que puede pasarle al médico si se entromete tanto con la Traicionada como con Amparo Dávila, la cual, se descubre pronto, es una impostora, una emisaria de una Amparo Dávila que vive, incluso después de muerta, en una de las ciudades colindantes.

De esta manera, en *La cresta de Ilión el ser mujer*, que se anuncia constantemente, va a fluctuar en varios niveles. ¿Cómo asegurarse en este relato de que, en términos ontológicos, se es hombre o se es mujer? ¿Cómo estar seguro de que, vestido por alguno de los dos géneros, no se está actuando como el otro en ciertos momentos, más allá de lo que el psicoanálisis tradicional reconoce bajo la premisa de la “preferencia de objeto”? Para referirse a sus colegas del hospital, el médico establece una diferenciación clara de opuestos que, por supuesto, va más allá de lo biológico-natural:

[En el hospital] evité hablar con los hombres porque su estatura de menor rango los volvía resentidos y, luego entonces, mezquinos; y me concentré en entablar conversación con las dos mujeres que cuidaban de nuestros documentos históricos. Porque eran mujeres, su rango menor, claramente inferior comparado con el mío, no les provocaba resentimiento alguno sino, por el contrario, secretos deseos arribistas que, a veces, se mezclaban con extrañas urgencias sexuales (2002: 48).

En este pasaje parece establecerse la estructura genérica de comportamiento que tendrán tanto hombres como mujeres, según la ideología del médico, colindante con aquello que los estudios de género han bautizado como *patriarcado* o *falogocentrismo*. Los primeros, al habérseles reprimido un profundo deseo de dominación, tendrán al resentimiento y la mezquindad como ejes de su comportamiento, características colindantes e incluso causales. No obstante, las segundas, ya acostumbradas a una condición de subalternidad, se comportarán paradójicamente, expresando arribismo y urgencias sexuales. Es decir, por una parte, actuarán ostentando el mínimo privilegio social que han podido alcanzar (como las centinelas del archivo en donde, efectivamente, se encuentra el manuscrito de Amparo Dávila) y estableciendo con ello un círculo discriminatorio; pero, por otra, enviando señales constantes de que desean acercarse a otro y ser poseídas (lo que efectivamente termina sucediendo cuando, en un pacto perverso, las mujeres descritas violan las reglas del hospital haciendo pasar al médico al archivo secreto de pacientes a cambio de una noche de dominación sexual).

“Yo sé tu secreto” (2002: 55), le espeta una noche Amparo Dávila al médico en su casa. “Yo sé que tú eres mujer” (2002: 56). Luego de que, páginas atrás, el propio protagonista determinara lo que equivale ser mujer, se descubre un asunto cuando menos inquietante: debido al modo arribista en que, primero, se refiere a los habitantes de su ciudad, a sus pacientes y luego a las mujeres que acoge y, en segundo lugar, al hecho de que el miedo por la Amparo invasora se le vuelve una urgente demanda sexual, entonces convendría pensar que esta *hospitalidad* radical no sólo saca, materialmente, al dueño de casa de su casa, sino que actúa de modo figurado para desterrar al sujeto de esa casa llamada “masculinidad dominante”. Él mismo empieza a dudar –“Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en

su sitio” (2003: 63)—, pero el asunto se plantea de modos mucho más hondos que los referidos al aparato reproductor.⁸ De hecho, para que el protagonista pueda reafirmarse como hombre, necesita descubrirse como mujer no sólo desde la transitividad del deseo, sino desde la conjunción de géneros⁹ e incluso, como se señala en la parte final con la denominación del hueso ilión, desde lo anatómico.

En varios momentos de la parte final de *La cresta de Ilión* se juega, aludiendo directamente al cuento “El patio cuadrado” de Dávila, con la sensación de ir marcha atrás —“Y entonces, sumido en la materia viscosa de las cosas indecibles, retrocedí. Y retrocedí” (2002: 101)—, lo que parece significar, por un lado, poner en reversa una existencia para ir hacia los recuerdos; pero, por otro, también irse aún más atrás, allí donde el lenguaje aún era un balbuceo y no existían las diferencias sexuales. Un tiempo en el que el “andrógino”, según el planteamiento platónico, o la “disposición perversa polimorfa”, al decir de Freud, constituían el rasgo esencial de la identidad. Un espacio sin palabras donde la sexualidad era

⁸ En su ensayo “El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza” (2005), Emily Hind señala que: “En la última página, el protagonista admite que es mujer, aunque previamente disfrutó de su pene en relaciones sexuales. Se refiere al protagonista con el masculino por ser más conveniente para diferenciarle de las dos otras mujeres. Esta identidad inestable del protagonista se extiende a la joven Dávila, quien no se conoce y admite: ‘no sé si soy o no Amparo Dávila’ (139). Por esta indeterminación, Rivera impide que el público lector logre precisar el carácter de los personajes. Los aspectos centrales de *La cresta de Ilión*, entonces, abarcan la carencia de identidad estable, la carencia de una lógica esperada y la carencia de una trama resuelta” (Hind, 2005: 37).

⁹ “La primera vez que un hombre me provocó sensaciones tan íntimas y encontradas había sucedido muchos años atrás”, recuerda la voz narrativa. “Recordé todo el incidente durante mi regreso a casa. Ocurrió durante los primeros años de la adolescencia, en ese período nebuloso en que el yo todavía no adquiere los candados de la costumbre o de los significados” (Rivera Garza, 2002: 113).

potencia múltiple y no orientación: un Ilión primigenio al que hay que volver. “Desde ahí, desde Ilión, desde su cresta, Ulises partió de regreso a Ítaca después de la Guerra” (2002: 158), se lee en la última página de la novela. Desde ahí, desde el reconocimiento del hueso que identifica la sexualidad de una persona, es que se parte para señalar que no hay reconocimiento de género y no hay lenguaje que dé cuenta de ese género que se conciba separado de la escritura,¹⁰ cuestión que será tema, luego, de novelas tan deconstructivas como *Lo anterior* (2004) y *La muerte me da* (2007).

Domínguez Michael comenta que: “Como el título lo indica (y el lector lo sabrá al terminar la novela), el asunto de Rivera Garza es el sexo como piedra angular que va más allá del género, un misterio del que nuestros fantasmas dan el testimonio más duradero. *La cresta de Ilión* no bendice ni maldice a los espejos, culpables de la multiplicación de la especie, según Borges, sino que los interro-

¹⁰ Sobre el vínculo entre género y literatura, y muy en la línea de la escritura transgresiva de autoras como Hélène Cixous, puede consultarse el texto de Rivera Garza “¿Ha estado usted alguna vez en el Mar del Norte?”, reproducido en la revista *Debate feminista*: “LO QUE MUJER UNO NO DICE: Soy la sombra que me persigue y el perseguimiento y el cuerpo y la sombra. LO QUE MUJER DOS CALLA: Lifting belly. Are you. Lifting. / Oh dear I said I was tender, fierce and tender. / Do it. What a splendid example of carelessness. / It gives me a great deal of pleasure to say yes. / Why do I always smile. / I don't know. / It pleases me. / You are easily pleased. / I am very pleased. / Thank you I am scarcely sunny. / I wish the sun would come out. / Yes. / Do you lift it. / High. / Yes sir I helped to do it. / Did you. / Yes. / Do you lift it. / We cut strangely. / What. / That's it. / Address it say to it hat we will never repent. / A great many people come together. / Come together. / I don't think this has anything to do with it. / What I believe in is what I mean. / Lifting belly and roses. / We get a great many roses. / I always smile. / Yes. / And I am happy. / With what. / With what I said. / This evening. / Not pretty. / Beautiful. / Yes beautiful. / Why don't you prettily bow. / Because it shows thought. / It does. / Lifting belly is strong. LO QUE MUJER TRES SE GUARDA: Si yo fuera hombre me andaría con cuidado. Si fuera mujer” (Rivera Garza, 2004: 70).

ga”; para acabar señalando, acertadamente: “Dentro de dos o tres generaciones acaso alguien escribirá un texto que pregunte, ¿quién teme a Cristina Rivera Garza?” (2012: 112).

Lo esencial, entonces, más que el reconocimiento de Dávila en Rivera Garza es, para ello nos ha funcionado la deconstrucción, cómo esa escritura anterior *disemina hospitalariamente* a la tamaulipeca tanto en el nivel de su protagonista masculino como el nivel de su escritura. Y esa deconstrucción es inquietante, porque al cerrar el libro el temor, pues, del lector concreto ante la literatura de Rivera Garza, como el del médico frente la invasora y como el de Amparo Dávila falsa ante la Amparo Dávila verdadera, resulta el cuento más real.

Bibliografía

- Bellatin, Mario, 1999, *Salón de Belleza*, Tusquets, Barcelona.
- Dávila, Amparo, 2001, *Árboles petrificados*, Planeta, México.
- Derrida, Jacques, 1997, “Sobre la hospitalidad”, entrevista en *Staccato*, programa televisivo de France Culturel, en *Derrida en castellano*. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/hospitalidad.htm> (Consultado: 14/V/2019).
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle, 2000, *La hospitalidad*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires.
- _____, 2005, *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Trotta, Madrid.
- Domínguez Michael, Christopher, 2007, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, FCE, México.
- González Mateos, Adriana, 2003, *La cresta de Ilión, Debate feminista*, Revista del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, vol. 27, pp. 341-344.

- Hind, Emily, 2005, “El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. vol. 31, núm. 1, pp. 35-50.
- Iser, Wolfgang, 1987, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, pp. 121-143.
- Kristeva, Julia, 1981, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, pp. 187-200.
- Lachmann, Renate 2004, “Niveles del concepto de intertextualidad”, en Desiderio Navarro (comp.), *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, pp. 15-24.
- Mercado Gabriela, 2007, “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, núm. 22, pp. 45-75.
- Palma, Alejandro y Cécile Quintana, 2015, “Introducción: Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio”, en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia*, Ediciones de Educación y Cultura, México, pp. 7-21.
- Reynaud, Marise, 2012, “*La cresta de Ilión* o la refundación del lenguaje más allá de los “candados de la costumbre”, *Revue Écritural. Écritures d'Amérique latine de la Universidad de Poitiers*, núm 5. Disponible en http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Renaud.html. (Consultado: 14/V/2019).
- Rivera Garza, Cristina, 2002, *La cresta de Ilión*, Tusquets, Barcelona.
- _____, 2004, “¿Ha estado usted en el Mar del Norte?”, *Debate feminista*. Revista del Centro de Investigaciones y Estudios de

Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, vol. 29, pp. 66-82.

Saunero-Ward Verónica, 2006, “La cresta de Ilión: lo fantástico posmoderno”, *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 137, enero-marzo, pp. 173-183.

Zaca Guevara María Reyna, 2005, *Los cuentos de Amparo Dávila y La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza: un diálogo intertextual*, Tesis de Maestría, BUAP, Puebla.

Los trabajos (críticos) de Persiles y Sigismunda (1617)

(Critical) Travails of Persiles and Sigismunda (1617)

Juan M. Berdeja
El Colegio de San Luis, México
jberdeja@colmex.mx

Resumen: Este artículo se ocupa de la fusión entre las dominantes narrativa y crítica en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Con base en el análisis de determinados pasajes en que tiene lugar una crítica intradiegética sobre las historias contadas por uno de los protagonistas (Persiles/Periandro), se busca demostrar que Miguel de Cervantes Saavedra reflexionó sobre su quehacer como escritor de ficción y que particularmente en esta obra pueden hallarse rigurosas ideas sobre lo que hoy llamamos ‘recepción’, ‘proceso de lectura’, ‘crítica’.

Así, si el *Quijote* es la obra en que se representa al lector obsesivo y los efectos de la ficción, en este trabajo se propone que el *Persiles* es entonces la obra en que se retrata al receptor obsesivo, el que toma distancia con respecto al relato y es, sobre todo, un crítico muy semejante al filólogo.

Palabras clave: Miguel de Cervantes, *Persiles*, crítica, narración, recepción.

Abstract: This paper addresses the merging narrative and critical dominants in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Grounded in the analysis of certain passages, where an intradiegetic critique of the stories told by one of the main characters (Persiles/Periandro) takes place, this paper aims to demonstrate that Miguel de Cervantes Saavedra reflected on his writing and that this work, in particular, holds rigorous ideas about what is known today as ‘reception’, ‘reading process’, ‘critique’.

Therefore, while the *Quixote* is the work that represents the obsessive reader and the effects of fiction, this paper proposes that the *Persiles* is the work that represents the obsessive recipient, the recipient that takes a step back from the story and who ends up being, mainly, a critic in a scholastic way.

Keywords: Miguel de Cervantes, *Persiles*, Critique, Narration, Reception.

Recibido: 24 de agosto 2018

Aceptado: 29 de enero 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.422>

Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer

RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*, 1986

Y por tu vida que calles y sigas tu historia

MIGUEL DE CERVANTES, *Coloquio que pasó entre «Cipión y «Berganza», 1613*

¿Periandro pone y Mauricio descompone?

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), por medio de su obra, reorganizó el curso estético y alteró el desarrollo de la inteligencia y gusto literario de su época asimilándolos, en gran medida, a sus propios andares de escritor. Con base en ello y por falta de términos más adecuados, a este autor le llamamos ‘clásico de nuestro idioma’ o ‘parteaguas’, pero no olvidemos que ese impacto, en sí mismo, es un hecho crítico: Cervantes reflexionó y

reconfiguró la cultura y la literatura. Posiblemente ése fue su *hecho crítico* más importante.

Frente a los hechos críticos culturales están los hechos críticos *literarios*, de los que Cervantes también participó a su manera. Éstos, en su obra, se encargan de manifestar explícitamente las repercusiones que un discurso puede tener en los receptores y su mundo. En su narrativa, literatura y crítica conforman un binomio indivisible. Pese a la noción vulgar que aminora a la crítica literaria como algo “no tan importante” y que la expone como parásito –letra de segunda mano–, allí donde la crítica triunfa, lo hace porque refuerza y prolonga un efecto literario dado. La intención de este trabajo es destacar que para leer la novela basada en una obra de Francisco de Rojas de 1633, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), hay que pensar en una impronta crítica que coexiste con la narración.

Así entendida, la crítica es un artificio más para la pervivencia de la literatura que florece inmanente a ésta y que constituye la posibilidad de transformación y adaptación a nuevas culturas. En síntesis, la crítica literaria, pienso, revitaliza y convierte a un texto en ‘clásico’. Cervantes reconoció estas ventajas del hecho crítico literario y, tanto en el inicio de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605 y 1615) cuanto en su querido *Persiles*, juega con él. Explica los procesos de recepción, las reacciones del lector y las consecuencias de hacer público un discurso.¹ El autor español dotó a su obra de una autoeficiencia

¹ Las reflexiones sobre la relación del lector con la obra cervantina nacieron del riguroso y pertinente análisis que se llevó a cabo en el Seminario de Prosa del Siglo de Oro en El Colegio de México conducido por Nieves Rodríguez y del sugerente texto de Aurora Egido, *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Léanse estas argumentaciones de Egido sobre la lectura y la peregrinación que me permito citar en extenso por su pertinencia con respecto a mi estudio: “La peregrinación, ya sea por la vida, por el amor o por

terrible (por poderosa) y atractiva (por lo que ésta ocasiona en su receptor).

Posiblemente, la novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (en adelante *Persiles*) conforma esa diada que, al contener su propia crí-

la escritura, ha tenido no pocos puntos de contacto, y también habría que considerar la historia de la crítica y la de la lectura, en la medida en que el acto de leer, como el de interpretar, no es otra cosa que el desarrollo de un viaje a través del camino trazado por las líneas de la escritura. Éstas no dejan de ser además una pauta, una partitura, que cada lector interpreta a su manera. En dicha operación, el lector peregrino se encuentra, y hasta coincide muchas veces, con el peregrino autor, y los pasos de su andadura se identifican también con los del mismo texto. Pasos y versos o líneas escritas que tienen un principio y un final siempre nuevo, toda vez que alguien avance por los negros de la página hasta el punto final o preste oídos atentos a cualquier narración. En el fondo, bien podemos decir que toda la literatura es viaje, aunque a veces se haga hacia adentro, como suele ocurrir en la poesía. Respecto al Siglo de Oro, he sabido que todos los autores emprendieron de uno u otro modo, como lo hiciera Cervantes, su particular *Viaje del Parnaso*, para poder llegar a la cumbre del monte de las Musas a lomos de un caballo llamado Destino. Éste confesaba en *El Persiles* que la lectura es incluso un viaje más apasionante que el que cada uno de nosotros pueda realizar por los lugares del mundo, pues el que propicia la lectura tiene la inmensa ventaja de no ser único e irrepetible, ya que nos permite el milagro de viajar sin movernos, y cuantas veces queramos, con el simple gesto de abrir las páginas de un libro. De este modo, la aventura de leer se ofrece como un viaje de consecuencias inusitadas, abierto al misterio, pero también a los trabajos implicados en tal peregrinación; pues ésta presupone, en muchas ocasiones, una labor semejante, al menos en la intención, a aquella que su autor lleva a término al escribir la obra que tenemos entre las manos. Operación trabajosa, pero que también incita al descubrimiento, a la interpretación y al gozo. El camino de los libros es además un viaje interminable, pues unos proceden de otros y se comunican y relevan en la historia de la humanidad, como un cuento de nunca acabar, sin otras fronteras aparentes que las del olvido” (Egido, 2007: 14-15). El “camino” lector que aquí se propone, por remilgado que parezca, responde a un pacto exegético no sólo con las modalidades narrativas que Cervantes toma en cuenta en su *Persiles*, sino también a la observación de la labor teórica y metaliteraria que el prócer español desarrolla a lo largo y ancho de su relato bizantino.

tica y sus propios méritos literarios, se revitaliza a sí misma.² Pensemos en el caso del relato de Periandro (Cervantes, 2001: 207-269). En ese episodio lleno de metarreflexiones, historias intercaladas, digresiones, aventuras de índole maravillosa, pasajes alegóricos, se halla una profunda disertación sobre el rol del receptor frente a la obra literaria. Crítica inmanente, las voces del sabio Mauricio y de sus acompañantes se proponen como un artificio para argumentar, fiscalizar e incluso poner en crisis a la misma novela.

—No más —dijo a esta sazón Arnaldo—; no más Periandro amigo; que, puesto que tú no te canses de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas (Cervantes, 2001: 227).

A todos dio general gusto de oír el modo con que Periandro contaba su estraña peregrinación si no fue a Mauricio, que, llegándose al oído de Transila su hija, le dijo: —Parecéme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere

² Esa idea la expone contundentemente Aldo Ruffinatto al explicar las dos posibilidades mayores para leer el *Persiles*: “En suma, el *Persiles* admite y requiere por lo menos dos lecturas: una segmental, que se fija principalmente en el desarrollo de los varios acontecimientos, en la calidad de las aventuras y de los trabajos experimentados por los personajes, en las expectativas engendradas por la tensión narrativa, etcétera; y otra lectura, sobresegmental, dispuesta para captar los matices paródicos diseminados con abundancia a lo largo del curso narrativo, y preparada para disfrutar totalmente de los intensos mensajes que el autor lanza a un público entendido comprometiéndolo conceptualmente en una relación de aménísima complicidad” (Ruffinatto, 2004: 906). Espero dejar claro que este estudio se basa en esa “lectura sobresegmental” que sugiere Ruffinatto.

mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras (Cervantes, 2001: 234).

Debido a un uso tal vez automatizado del lenguaje, ‘verosímil’ se ha hecho sinónimo de ‘casi verdadero’, de ‘parecido a lo real’ o de algo que ‘pudiera ocurrir’. Sin embargo, en el *Persiles* no puede designar a tantas cosas; entiendo lo verosímil en el caso que reviso como una cuestión de *astucia narrativa* de Periandro (visto éste como una fuerza comunicativa),³ como la facultad de atisbar las posibles consecuencias o efectos de lo que dice y la forma en que lo dice, una supuesta acción libre y artísticamente contada que busca una reacción determinada: la loa o la sorpresa.⁴

La ficción de Periandro (si se lee como tal según las leyes intrínsecas de la novela) no es una falsedad común y corriente (podría ocurrir que el personaje así recuerde su viaje); antes bien supone un simulacro de la realidad diegética. Juan José Saer explicó que si la verdad es lo contrario de la mentira, la ficción no es lo contrario de la verdad; es más bien *otra* cara de la verdad (¿el deseo de algo

³ “The development of Periandro’s character is not so radical and substantial as that of Auristela. From the opening chapters till the end of the novel he is a steadfast, faithful lover, attracted more by the spiritual rather than the physical of Auristela” (Sacchetti, 2007: 152). Esta idea podemos entenderla si conceptualizamos a Periandro como una fuerza o una estrategia narrativa (al menos en su relato).

⁴ Al respecto, léase una de las propuestas teóricas sobre la verosimilitud en el *Persiles*: “Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así muchos por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tan tenidos por tan verdaderos como lo son; y así es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta; aunque yo digo que mejor sería no contarlos” (Cervantes, 2001: 381). Como se puede observar, cada narración “extraordinaria” en el *Persiles*, amerita (y necesita) un análisis por separado y quizá, con base en los resultados que éstos arrojen, podrá entenderse cuál es el rol de lo verosímil en la última novela de Cervantes en general.

fuera de la verdad?) o una *sugerencia* (algo que, según el emisor, *debiera ser*).

La ficción cervantina, con base en el *Quijote* y la novela póstuma aquí analizada, es el vasto reino de lo probable: siempre hay una manera de negar lo maravilloso, pero también siempre hay una forma de permitirse creerlo (como el episodio de la cueva en el *Quijote*).⁵ Me permito citar en extenso:

Y así, no tan maduro como presuroso, fui donde estaba el caballo y subí en él sin poner el pie en el estribo, pues no le tenía, y arremetí con él, sin que el freno fuese parte para detenerle, y llegué a la punta de una peña, que sobre la mar pendía, y apretándole de nuevo las piernas, con tan mal grado suyo, como gusto mío, le hice volar por el aire y dar con entrambos en la profundidad del mar; y en la mitad del vuelo me acordé, que pues el mar estaba helado, me había de hacer pedazos con el golpe, y tuve mi muerte y la suya por cierta. Pero no fue así, porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y los brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe, sin recibir yo otro daño que haberme sacudido de sí el caballo, y echado a rodar, resbalando por gran espacio. Ninguno hubo en la ribera que no pensase y creyese que yo quedaba muerto; pero cuando me vieron levantar en pie, aunque tuvieron el suceso a milagro, juzgaron a locura mi atrevimiento.

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión: que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres

⁵ La hazaña más importante, desde el punto de vista crítico de Periandro es contar; ser un narrador: “The long narration of Periandro to his fellow wanderers and his hostess, assembled in the palace of King Policarpo, is Cervantes’s most significant use of the dramatic situation of the narrating author vs. the critical audience to examine the literary problems which preoccupied him throughout his career as a creative artist” (Sacchetti, 2007: 187).

o cuatro piernas, porque no dejara a Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto; pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, así como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira.

Y como no pudieron estorbar los pensamientos de Mauricio la plática de Periandro, prosiguió la suya (Cervantes, 2001: 267).

Si se sigue esta no pequeña argumentación y este debate entre lo contado por Periandro y las exigencias de Mauricio (ocurridos sólo en la lectura, pues Mauricio “calla y susurra” en la diégesis), hay una reacción inesperada por el formidable narrador Periandro: la duda y la puesta en crisis de lo que cuenta, el intento de Mauricio por calcular y matizar la posibilidad y otros resultados de sus acciones menos extraordinarias.

Entonces, puede leerse como ‘verosímil’ también –para este caso concreto– la *argumentación crítica* de Mauricio, Sinforosa o Arnaldo. Lo verosímil, así, emerge como una *tensión textual* entre la astucia narrativa (Periandro) y la argumentación crítica (público de Periandro).⁶

Esa tensión está siempre en el espacio imaginario entre las palabras del protagonista y los oídos de sus acompañantes; quizá en ningún otro momento de la novela esa zona invisible es tan importante. Cabe preguntarnos ahora: ¿cómo satisface el autor ese

⁶ Aquí, para hacer más inteligible la tensión con lo verosímil en la novela, conviene las palabras de Christine Maguet: “Estas expresiones que recoge Cervantes de la herencia de las novelas de Heliodoro y Tacio, las asocia a una reflexión sobre la novela como arte de la ilusión y de la ficción, o mentira, placentera, práctica novelesca y reflexión sobre la misma se aúnan aquí para participar de la creación de un edificio, el del *Persiles*, que se deja ver como ilusorio” (Maguet, 2004: 531).

espacio entre el discurso y el oído? Es decir, ¿cuál es la postura de Cervantes en este pasaje: la del enamorado de su arte y de su estilo, el narcisístico Periandro; la del inquisitivo y mordaz Mauricio, o la de las bellas damas regocijadas por el estilo del engañoso príncipe?

En pocas palabras, ¿qué nos quiso decir el autor de *La Galatea* con esos momentos en que se manifiesta la tensión entre emisor y receptor? ¿Cuál es la *intentio auctoris*? Por obvias razones, nunca lo sabremos. Aunque tenemos un hecho textual incorruptible: el conflicto en la diégesis.

En la narrativa cervantina, la mayoría de las veces, la incompreensión lectora es un tema que no viene de la falta de inteligencia de los personajes, sino de *la falta de sensibilidad* (como ocurre con el clérigo y su séquito de censores en el *Quijote*); Mauricio constituye un ejemplo claro: es uno de los personajes con mayor formación intelectual (la intuición intelectual es el imperativo categórico de una forma de la crítica), pero poco acusa una sensibilidad ante el arte de contar. Para ello están los personajes femeninos de esta escena: ellos manifiestan la importancia de dar carta de ciudadanía a la belleza cuando se está ante un relato.

Entre juicios firmes y alabanzas cuasi etéreas, Periandro cuenta los sucesos de su viaje frente a un público variado que reacciona de manera diversa ante el mismo estímulo narrativo. Unos acusan el talento narrativo de Persiles disfrazado,⁷ otros dan cuenta de lo

⁷ “Componente esencial del relato placentero es lo que llaman algunos la ‘energía’ que, en palabras de Tasso, pone la cosa descrita delante de los ojos, como si el lector o público, en vez de leerla u oírla la viera” (Margueret, 2004: 542). Caso ejemplar es la siguiente cita: “Veisme aquí, señores que me estáis escuchando hecho pescador y casamentero rico con mi querida hermana” (Cervantes, 2001: 226). También se puede observar en el siguiente fragmento, donde el lector adopta el punto de vista de su narrador intradieético: “Llegando más cerca, vi en él uno de los más extraños espectáculos del mundo: vi que pendientes de las antenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados” (Cervantes, 2001: 236). El talento narrativo con que se representa a protagonista se aúna a

inverosímiles que resultan algunos episodios, otros tantos hacen hincapié en lo prolijo de la historia.⁸ Lo dicho: no se puede (re) conocer la intención del autor, pero sí puede intentarse una interpretación y un análisis del conflicto. Un catálogo de reacciones

la autoridad que tiene éste para narrar, posible herencia de la *novella* italiana. El culmen de esa autoridad narrativa lo conforman, al parecer, por un lado, el largo relato que se analiza y, por el otro, el “dictado” que sobre éste hace Periandro para la conformación del lienzo en el Libro III: “Desde allí se fueron a casa de un famoso pintor, donde *ordenó Periandro* que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia: a un lado pintó la Isla Bárbara, ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban cerrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí, junto la nave, donde los peces Naúfragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero; que los tales con un asombro se amansan; pintó, como en resguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas; resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cetonia colgada de una entena; pintóse también la isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo” (Cervantes, 2001: 275-276).

⁸ Como el mismo narrador, que no deja de hacer acotaciones como ésta: “No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin a su plática, porque las más veces, las que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas” (Cervantes, 2001: 270).

bien definido y demarcado. ¿Qué mecanismos operan en el *Persiles* al contener sus propias reflexiones sobre la recepción?⁹

Verdad de Perogrullo. Si se dan esas tres reacciones en los receptores de Periandro (loa, escepticismo y cansancio) es que todos los estímulos necesarios para esa suma de diversas recepciones están, por así decirlo, en el relato: hay un artificio que ocasiona el reconocimiento del talento narrativo (piénsese en la alegoría de la carrera de barcas cuando los pescadores ofrecen *locus* a Auristela). Caso ejemplar de esto último es el siguiente parlamento; nótese el juego metafórico y de hipálages que acusa ya no poco arte:

Ven, señora, y si en lugar de los palacios de cristal, que en el profundo mar dejas, como una de sus habitadoras, hallares en nuestros ranchos las paredes de conchas y los dejados de mimbres, o

⁹ Las tres reacciones ante la narración periándrica que aquí reviso se diferencian de las que propone Javier González Rovira debido a que este estudioso se basa en el narrador extradiegético, mientras que a mí me interesa analizar el supuesto público de Periandro para destacar las posibles claves en los *efectos* (intradiegéticos) que éstos acusan. Léase la propuesta de González: “En concreto, durante la narración de Periandro, podemos observar al menos tres clases de recepción: *a*) las reacciones de las damas que no dudan en ningún momento de la credibilidad de Periandro y manifiestan repetidas veces la *admiratio* buscada por el autor; *b*) las reacciones de Policarpo y Mauricio, hombres maduros, quienes constantemente están cuestionándose distintos aspectos del relato, en especial la verosimilitud de algunos episodios y las virtudes de la narración; *c*) por último, los juicios directos del narrador heterodiegético, en gran parte irónicos, que pueden entenderse como manifestación crítica de Cervantes. En conclusión, la narración de Periandro y las reacciones representadas constituyen un completo panorama de las distintas actitudes que provoca la recepción de las aventuras bizantinas en el público: desde el entusiasmo femenino, hasta el escepticismo masculino, pasando por una consideración irónica, es decir, una nueva manifestación de una de las preocupaciones centrales de Cervantes: la diversidad de efectos a una única causa de acuerdo con las perspectivas individuales” (González, 1996: 237).

por mejor decir, las paredes de mimbres, y los tejados de conchas, hallarás, por lo menos, los deseos de oro, y las voluntades de perlas para servirte. Y hago esta comparación, que parece impropia, porque no hallo cosa mejor que el oro, ni más hermosa que las perlas (Cervantes, 2001: 210).

Cervantes se preocupó por darle arte a *Persiles* narrador. Hay asimismo sucesos maravillosos que devienen en la duda y el escepticismo (como el caso de la caída del caballo) y hay también una extensión que provoca el cansancio por parte del público (diegético y empírico, pues ¡son sesenta y dos páginas de un solo relato intercalado! y los personajes se quejan numerosas veces):

Paréceme que si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar los placeres ajenos. Con todo eso, les dio gusto y quedaron con él esperando oír el fin de su historia, por el donaire siquiera y buen estilo con que Periandro la contaba (Cervantes, 2001: 217).¹⁰

Es evidente que todos y cada uno de esos “estímulos” o “artificios” narrativos –siguiendo las propuestas de Viktor Shklovski (1991: 1-15)– están ahí para crear la ilusión de un Periandro que sabe narrar (aunque no sepa sintetizar) y un público que sabe escuchar, interpretar, loar, criticar.

¹⁰ En el párrafo citado, incluso puede interpretarse a los personajes como “editores” del relato, pues dan una razón no sólo estética, sino práctica para prescindir de la información proporcionada.

Pese a que nunca podremos separar o unir bien a bien la conciencia narradora de Periandro y de Cervantes (en el medio están el complejísimo narrador de la novela, toda la reflexión sobre el arte estético y las teorías narratológicas), al final *ambos cuentan una historia* y un hecho es claro: todo lo que el relato periándrico está transmitiendo en la diégesis, todo lo que hay del personaje en cuanto narrador y sus memorias viajeras se ha convertido en letra sobre papel... Lo que ha ocurrido a Periandro —en verdad diegética o no, con altos vuelos estilísticos o sin ellos, con exceso narrativo y sin él—¹¹ todo eso que se proporciona a los otros personajes en forma de lenguaje hablado, performativo, nosotros lo recibimos por escrito; es decir, los lectores podemos verlo en tinta. Lo sufrimos y lo gozamos.

Algo que llama la atención: los personajes receptores descifran el lenguaje de Periandro aunque no compartan códigos lingüísticos entre sí. Aquí conviene otra verdad de Perogrullo: nosotros, lectores, hacemos algo similar. Una virtud de la narración analizada es que no importan nacionalidades y lenguas: todos “escuchan” al príncipe (nosotros lo leemos) y todos lo comprenden (comprendemos).

Es ése un matiz relevante para esta investigación: si nosotros, por obvias razones como la lectura silente y la cordura, nos guardamos nuestra opinión en pro del seguimiento de los acontecimientos

¹¹ Ejemplos de ese intento de síntesis periándrico son: “Periandro, advertido ya de que algunos se cansaban de su larga plática, determinó de proseguirla abreviándola y siguiéndola en las menos palabras que pudiese (Cervantes, 2001: 245). “Prendimos cosarios, soltamos prisioneros, restituimos haciendas a sus dueños, alzámonos con las mal ganadas de otros, y con esto, colmando nuestro navío de mil diferentes bienes de fortuna” (268). Ya no se detiene en cada una de las aventuras, sino que resume en tres líneas un sinnúmero de experiencias que bien pudieron ser contadas. El lector agradece que esto ocurra en un relato tan extenso.

tos, Cervantes se adelanta a las posibles reacciones de recepción sobre el relato periándrico: los momentáneos acompañantes del peregrino descodifican un mensaje cifrado en unos cuantos miles de palabras y ocurre un hecho muy particular: *opinan*.

En ese pequeño puñado de crítica, de opinión y de loa se encuentra la única y última garantía de su experiencia, porque denotan una emoción. La crítica intradiegética persiliana trabaja con ese puñado de efectos: dice qué es el relato de Periandro, qué hay detrás y debajo de él y, sobre todo, qué significa. De esta manera, el *Persiles* se construye a sí mismo, se revisa, se anota, se acota, se embiste; en pocas palabras, se apropia del juicio estético que puede ocasionar. Es un sistema cerrado. Solipsismo narrativo. Espejo frente al espejo.¹²

Para esa singular configuración, la tarea del Periandro narrador se interrumpe y se intercala con otras voces. En cada momento que entrega su historia a los escuchas éstos comentan o piensan para sí en lo que están recibiendo. Y en ese espacio ocurre la primera crítica. El valor del comentario intradiegético es analizar mientras se escribe y mientras se lee. Luego vendrá la tarea de los críticos de carne y hueso. De esa forma, Mauricio se multiplica.

Ahora bien, Mauricio es un intérprete, un crítico en su definición más estricta: un receptor que no guarda para sí mismo su experiencia y los efectos del discurso periándrico. Incluso si calla,

¹² Acerca de la técnica especular en Cervantes, María Stoopan parafrasea a Severo Sarduy y explica: “El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* —como *Las Meninas* en *Las Meninas*— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, vemos su reverso: imperfecto; su propia conciencia crítica, lectora de lo que tiende a ocultarse, subvierte las miradas autocomplacientes y se vuelve su imagen especular; el *Quijote* espurio y sus embelecadores, falsarios y quimeristas, ausentes de todo sentido autocrítico, son también el reverso, su propio otro, el bastidor de la obra magnífica” (Stoopan, 2001: 548). Esa característica reflexiva que destaca la crítica es también aplicable al *Persiles*.

si sólo susurra a su hija o si únicamente piensa su crítica y no la hace explícita en el mundo de la obra, la maquinaria narrativa del *Persiles*, que entra y sale de la mente de los personajes de acuerdo con sus necesidades propias, representa sus juicios y los manifiesta para el lector empírico.

De forma que Mauricio pone a la luz su proceso de asimilación del relato peregrino, lo hace explícito y examina su experiencia, la asienta para su análisis y se plantea problemas acerca de él. Es válido, entonces, preguntarnos: ¿quién es más importante: Periandro porque cuenta o Mauricio porque expresa qué implica y qué significa el relato del protagonista? ¿Versa este pasaje sobre la recepción o sobre la narración?

Lo cierto es que Mauricio emprende una labor que muchos lectores suelen hacer. Es una forma muy estilizada y artificiosa de las ingenuas o genéricas exclamaciones lectoras: “¿En serio habrá ocurrido eso?, ¡Qué bien dicha está esa frase!, ¡Qué largo es este relato!, ¡Qué enredado está esto!”, entre otras opiniones que ocasionalmente o no tanto tienen lugar en la mente del lector.¹³

Así pues, desde ese prematuro momento en que Cervantes da voz en tinta a los reparos y acotaciones de Mauricio, ahí ha comenzado ya la crítica literaria; gracias a los comentarios de ese personaje la crítica de la novela *Persiles* se emprende desde sí misma en cuanto fenómeno. En ese punto nodal, literatura y crítica se nutren mutuamente. Narrador y crítico, ambos intradieгéticos

¹³ A manera de digresión, con la idea que he expuesto antes, convendría pensar en cómo Cervantes ya trabaja con pre-nociones del “horizonte de expectativas” y el “proceso” lector que la fenomenología y sus teóricos estudian con detenimiento: “a fin de experimentar una realidad distinta de la propia el lector está obligado a revelar aspectos personales” (Iser, 1989: 40), como hace Mauricio. Si bien Wolfgang Iser no pasó en vano por este mundo, tampoco lo hicieron los personajes críticos del autor de *La Galatea* (1585). Otro adelanto no menor para el corpus cervantino.

cobran por derecho propio su relevancia en esos pasajes. Para dialogar desde Ricardo Piglia, crítica y ficción se amalgaman; ninguna pesa más que la otra y tiene así lugar un *relato crítico*. Nótese cómo el parlamento de Mauricio, netamente interpretativo, propone una exégesis no del sueño de Periandro (dentro de su relato), sino de la manera en que lo cuenta el protagonista:

—¿Luego, señor Periandro, dormíades?

—Sí —respondió—; porque todos mis bienes son soñados.

—En verdad —replicó Constanza— que ya quería preguntar a mi señora Auristela adónde había estado el tiempo que no había parecido.

—De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades (Cervantes, 2001: 244).

En una de las mejores páginas cervantinas, como estado pasajero, el escepticismo de Mauricio es una insurrección desde las leyes empíricas contra la lógica interna del relato de Periandro, pero al repetirse se conforma un *sistema* ‘narración/puesta en crisis’; llega así la novela al borde de una anarquía donde ni narración ni crítica gobiernan.

Queda, únicamente, para establecer un orden aparente y continuar la lectura, dar primacía al juicio del lector empírico (aquel que da vuelta a las páginas): ¿éste cree en Periandro? ¿Confía en que su relato no sólo es bello, sino verdadero por lo menos para la diégesis general del *Persiles*?: “La verosimilitud en estos casos

depende de la oralidad del personaje que lo contará; de la mentira sobre la que construye su historia [...] y hay que confiar en la credibilidad del lector” (Martínez, 2004: 608-609).

El hecho crítico de Mauricio devuelve la autoridad al lector y le recuerda que tiene la última palabra. La obra es un constructo a disposición y juicio del receptor. Así, hay cierto placer en leer los parlamentos y pensamientos del viejo astrólogo que es, me parece, el de Narciso: el lector se mira en Mauricio; analiza, y gracias a ello la obra se afirma como un bello espejo, construida para el placer del reflejo de quien recorre con sus ojos la tinta sobre el papel.

Es placentero mirar nuestras actitudes más básicas (o más elevadas) en la novela, sentir como siente un personaje, ahondar en el relato desde él mismo, arrojar nuevas luces sobre lo contado o hacerla bambolear con nuestro juicio y, así, reconocer que de ninguna manera somos receptores pasivos o ingenuos. Con base en ese proceso especular, la novela *Persiles* nos resulta más compleja y por ende más ambigua y mucho más rica. Mauricio es, entonces, la personificación de una suma de placeres y reflexiones lectoras y quizá, como se dijo antes, sea igual de importante que los protagonistas: el príncipe Persiles y la hermosa Sigismunda, disfrazada de Auristela.

Parte del enriquecimiento que encarna Mauricio corresponde a la obra misma (más polivalente de lo que creíamos después de los argumentos del astrólogo). El *Persiles*, además de ser una compleja y excelente máquina narrativa (los cuestionamientos sobre desde dónde se cuenta, cuándo se cuenta, qué se cuenta y cómo se cuenta obedecen a un proyecto estético muy logrado), contiene una suma de artificios que en lo personal considero ‘críticos’, pues hace explícita nuestra relación con la obra literaria, pone en palabras (escritas) la experiencia lectora y provoca la estimulación y el desarrollo del ejercicio interpretativo; en suma, potencia el análisis.

Las fronteras entre lector, personaje-crítico y crítico —a secas— se nulifican. Desde esta perspectiva, concuerdo con Christine Marguet cuando asevera: “Más allá, tantos recursos ilusorios remiten a la ilusión novelesca: el texto entero se deja ver como taller de ilusión con sus múltiples figuras del creador y del público en una novela decididamente experimental” (Marguet, 2004: 545).

El sabio anciano es para nosotros los lectores como el encantador al que teme la dama en el escrutinio de la biblioteca en el *Quijote*, que según ella y desde dentro del libro encanta al lector externo. Contrario a lo que dice la famosa frase de ese clásico: “No esté aquí algún encantador de los que tienen estos libros y nos encante” (Cervantes, 2005: 60), quizá lo mejor en este caso sea que aparezca algún Mauricio y desde dentro del relato se nos prevenga y presente nuestro rol como lectores y, así, se nos “encante” en la ficción ya no con base en el arte narrativo, sino por medio del arte crítico.

Otros críticos

Mauricio no es el único “encantador” que fiscaliza el relato periándrico. Parece que en la novela se propone que un lector es tanto mejor cuanto más comprensiva, *múltiple* y amplia es su lectura con respecto al sentido y a la experiencia estética y, asimismo, cuanto más se aleje de falsas e ingenuas determinaciones. Por eso comparan la escena Mauricio, Arnaldo, Constanza, Ladislao, Sinforosa, Transila, Policarpo, Auristela, Antonio padre y Antonio hijo, el narrador/traductor/crítico extradiegético y un largo etcétera (sólo menciono a quienes se les da voz e incluso hay personajes que “hablan” dentro de los relatos insertos en el de Periandro).

El crisol de comentarios es más que variado: fértil y copioso, diríase. Por ejemplo, gracias a la opinión de Sinforosa y Transila, se nos recuerda que lo que sucede en la literatura no *sucede* nunca

en *stricto sensu*: no es necesario creer que la narración de Periandro sucedió realmente, sino observar la maravilla que conforma el prodigioso narrador. Hay que tener *cortesía* con el emisor para lograr un disfrute pleno del relato, así se estén contando las aventuras más extraordinarias:

Aconsejéles que ninguno volviese a tierra, por quitar la ocasión de que el llanto de las mujeres y el de los queridos hijos no fuese parte para dejar de poner en efecto resolución tan gallarda. Todos lo hicieron así, y desde ahí se despidieron con la imaginación de sus padres, hijos y mujeres. ¡Caso extraño, y que *ha menester que la cortesía ayude a darle crédito*! Ninguno volvió a tierra (Cervantes, 2001: 226; el énfasis es mío).

—Así debe ser —respondió Transila—; pero lo que yo sé decir es, que ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto (234; el énfasis es mío).

Esta diversidad de personajes receptores sugiere varios fenómenos de recepción: está quien comprende que la fuerza de un relato se debe a la armonía entre contenido (verosímil o no), estructura y estilo; quien cree que el relato es defectuoso (Mauricio y Arnaldo) y quien reconoce el virtuoso relato como fruto de un ingenio sin igual (Sinforosa y Transila). Como sea, todos los tipos de receptores que expone Cervantes en ese pasaje se permiten la cortesía de seguir a su emisor.

En ese pasaje crítico se destacan para el lector empírico del *Persiles* una suma de bondades del relato periándrico: si bien Mauricio descalifica por inverosímil la síntesis del viaje de Periandro y demuestra que el lector tiene la última palabra en cuanto al texto —es decir si lo deja “avanzar” crédulamente o lo “detiene” o abandona aburrido y desilusionado por los hechos extraordinarios relatados—,

también se reconoce el talento e ingenio que demuestra el protagonista por medio de las voces femeninas que alaban la forma.

La tensión entre emisor y receptor que fue descrita en páginas anteriores es un conjunto de actitudes pertinentes para la comprensión del texto. Hay, pues, una especie de búsqueda de la armonía entre ficción, verosimilitud y arte narrativo. Armonía. Ésa es la clave exegética. Léase un pasaje de índole teórico o ensayístico en el *Persiles*:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos no cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escribía puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (Cervantes, 2001: 343).

Primordialmente *juego armónico*, la ficción periándrica se convierte en un esfuerzo colectivo: los personajes aceptan las “mentiras” de Periandro (incluso Mauricio, al no hacer pública su falta de fe, participa de ese colectivo crédulo y feliz o feliz precisamente por ser crédulo) siempre y cuando el príncipe los lleve a cierto goce estético y los informe sobre sí mismo.

Esto último se nota con claridad en Arnaldo y Policarpo, que buscan la verdad sobre la realeza e identidad del astuto protagonis-

ta, *leitmotiv* de esta novela bizantina. Revisemos el inicio del relato del personaje, donde la curiosidad de Arnaldo se propone como clave de lectura y como expectativa sobre la información que ese relato puede aportar:

Periandro respondió, que sí haría, si se le permitiese comenzar el cuento de su historia, no del mismo principio, porque éste no le podía decir ni descubrir a nadie [...] todos le dijeron que hiciese su gusto, que de cualquier cosa que él dijese le recibirían. Y el que más contento sintió fue Arnaldo, creyendo descubrir, por lo que Periandro dijese, algo que descubriese quién era. Con este salvo-conducto, Periandro dijo desta manera (Cervantes, 2001: 207).

Cervantes, en su *Persiles*, demuestra con el relato de Periandro que ‘forma es fondo’ y que una lectura no ha de obviar esa diada; integra, con una completa y múltiple visión sobre la historia periándrica, una experiencia crítica más vasta para el lector y le muestra a éste que lee mejor quien no se encierra en lo estrecho y experimenta aisladamente carácter y contenido. Sin duda, una bondad tan sutil que escapa a una primera lectura, pero ahí están las diferentes voces diseccionando y opinando sobre el cómo y el qué de la narración. Sólo hace falta seguirlas en el verdadero acto crítico: la relectura.

Ejemplo claro de lo anterior, el hecho de que ‘forma es fondo’ y viceversa en el *Persiles* es notado por Isabel Lozano-Renieblas:

La modalidad narrativa que seleccionan tanto Rutilio como Periandro para caracterizar sendas confesiones no es inocente; ajustan sus relatos a un género que apela a la experiencia de caos y de confusión, en la que el entendimiento del hombre da paso a la fantasía y a fuerzas sobrenaturales que la experiencia humana no puede aprehender cabalmente (Lozano, 1998: 270).

El lector está aprendiendo siempre. Una finalidad de la crítica es formar lectores, entes capaces de sentir y entender el mundo literario y el otro, ese mundo que ronda por ahí a veces fuera y a veces dentro del libro. Cervantes tomó eso como proyecto estético (de hecho, lo entendemos a partir de su obra); por eso su Quijote “enfermó” por leer. Lo mismo puede decirse de nosotros, lectores persilianos que somos contagiados tanto por la actitud inquisitiva de Mauricio como del embelesamiento de las mujeres que escuchan a Periandro narrar su historia con no poco arte.

Don Quijote y Don Persiles

Al final, un buen autor no narra para nadie o narra para todo el mundo: Periandro y Cervantes *ocasionan un efecto* en las psiques máuricas y las que se homologuen a las cortesanas de la isla de Policarpo. Crítica y narración, en ese pasaje, son para todos y en todos se instalan como prismas a través de los cuales se reciben el relato de Periandro y la novela entera.

En ello, probablemente, hay un vaso comunicante entre el *Persiles* y el *Quijote*: la reflexión sobre la lectura y sus efectos sobre el receptor literario. Léase el muy traído y llevado capítulo L del *Quijote*: “Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala” (Cervantes, 2005: 511). El *Quijote* representa la tensión entre la lectura y la realidad; por su parte, el *Persiles* se ocupa de la tensión entre escritura y lectura, entre el autor y su público.

Pensando en el *Quijote* y el *Persiles*, buena parte de la obra cervantina se forja su propia disciplina de interpretación, se autorrevisa y autopresenta ante el público lector. Tal es el pacto. Esa fusión, esa frontera inasible, puede llamarse crítica literaria o literatura crítica porque une la actitud inquisitiva con el placer estético. En

el caso que aquí nos compete, supone la perfecta amalgama entre Mauricio y Sinforosa.¹⁴

Con los ejemplos citados, Cervantes nos enseña que la literatura puede ser criticada por y desde la literatura misma (así ocurre en el *Quijote*, así en el *Persiles*), pues los juicios lectores, en la obra del poeta soldado, son en ellos mismos artísticos (bien por su temática, bien por su belleza estilística).¹⁵ Salta, pues, a la vista el ingenio crítico cervantino, toda vez que el ingenio literario ha sido probado y rescatado en muchas ocasiones por los críticos y escritores más célebres.

En sus obras, el nacido en Alcalá de Henares convierte al lector en un inquisidor y, también, en un admirador del texto que se halla entre sus manos. Le representa con innumerables voces y actitudes en la diégesis, le muestra la amplia gama de posibilidades exegéticas y, si éste es lo suficientemente sensible para tomar en

¹⁴ Otro ejemplo de esa preocupación cervantina por cómo se recibe un relato lo encontramos en el llamado *Coloquio de los perros* (parte de las *Novelas ejemplares*, publicadas en su conjunto en 1613), donde Cipión comenta y critica los diversos relatos de Berganza. Como ejemplo, esta cita: “Cipión. —¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, la maldita plaga de la murmuración y dale el nombre que quiseses, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles y sigas tu historia. / Berganza. —¿Cómo la tengo que seguir si callo? / Cipión. —Quiero decir que la sigas de golpe, sin que hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas” (Cervantes, 1967: 1006).

¹⁵ Acerca del carácter pedagógico del *Persiles*: “*Persiles* se erige como modelo de una nueva narrativa que procura instruir y deleitar al mismo tiempo [...] Cervantes no perdió ninguna oportunidad pues él actuaba como lector crítico y podía contribuir desde ambas orillas a inventar la inverosimilitud como ámbito dónde explayar su “raro ingenio” [...] a partir de aquí se puede comprobar que la duda del crítico entre inclinarse por la realidad o la ficción, convierten a la verosimilitud en un sustituto del realismo, aunque sin obviar la fuerza incontenible del ingenio cervantino, que seduce a cuantos lo leen haciendo que se admita lo ficticio como real en muchas ocasiones” (Martínez, 2004: 594-596).

cuenta ese sistema de varias perspectivas, lo convierte en crítico de la obra en cuestión, pues –acaso quede demostrado en el presente estudio– ser crítico, desde la obra de Cervantes, parece implicar la posesión de una suma de talentos que las narraciones cervantinas mismas conceden, presentan, sugieren. Desde la perspectiva planteada, quizá las preguntas que nos debemos hacer al estudiar el total de los relatos del *Persiles* son ¿quién dice?, ¿cómo?, ¿por qué lo dice?, ¿cuándo lo dice?, y ¿a quién se lo dice?

¿Dónde ponemos al *Persiles*?

“La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer”, dijo con lucidez no menor Ricardo Piglia (2001: 17). En ese tenor, no es secreto entonces que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* es un gran texto porque ha cambiado la forma en que leemos desde su aparición en 1605 hasta nuestros días. Sigue haciéndolo toda vez que nos acercamos a su lectura y relectura. Ciertamente es también que los personajes del corpus de esta investigación no son tan entrañables y no se desarrollan tanto como en otras obras cervantinas.

Con esas salvedades y como una conjetura, propongo que ello se debe a que la última novela de Cervantes se ocupa de *la labor de narrar* (el caso revisado es un ejemplo) y, con base en esto, podría haber un trío de *verdaderos* protagonistas: la narración misma, el lector y el narrador, pues creo se demostró aquí que en la novela se problematiza mucho la labor del emisor de un relato, el génesis de una historia, sus efectos, sus avatares, sus intenciones, su naturaleza.

Si el *Quijote* es la obra en que se representa al lector obsesivo y los efectos de la ficción, propongo entonces que el *Persiles* es la obra en que se manifiesta al receptor obsesivo, el que toma distancia con respecto al relato y es, sobre todo, crítico. Para decirlo mal

y con economía, Miguel de Cervantes no fue Macedonio Fernández ni Hans Robert Jauss; no parece que su proyecto estético sea el desarrollo de una teoría del lector o de la recepción. Sin embargo, ante la muerte y la vejez de su autor, el *Persiles* se erige como un intento de explicación íntima del propio escritor para sí mismo. Pareciera ser la búsqueda constante de la respuesta a su trabajo de ficción preguntándose “¿quién fui? ¿Qué hice?”.

Punto final del corpus cervantino, en la revisión del quehacer narrativo que hay en esta novela puede intuirse una desesperada integridad que impregna cada párrafo y que se pregunta cómo y qué contar —siempre con voz elegante y al tiempo sentida—: la aparente reacción a la cercanía del final que implica la muerte ya no ficcional, sino empírica.

Así, se comprende probablemente por qué Miguel de Cervantes creyó que el *Persiles* era su obra más importante (incluso por encima del *Quijote*): acaso en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* la figura del narrador y su relación con lo que cuenta son los pilares y eso daba a este texto un especial fulgor para su propio autor que, dejando todo tipo de parafernalias, era un narrador que amaba su trabajo. Quizá, por ese mismo amor, el prócer español problematizó su labor con el máximo empeño: para muchos, amar es contemplar algo o a alguien *con fruición y con crítica* observando sus virtudes, defectos, carencias, peligros, potencias.

Con base en la pretendida recepción, Cervantes logró consolidar su última obra: un texto intenso y complejo. El broche de oro que pocos escritores alcanzan a forjar. Quizás, insisto, ésa sea la razón por la cual Miguel de Cervantes, la persona, eligió hacer de este cúmulo de reflexiones sobre el arte de narrar su último legado. Un canto de cisne que, como tal, se supone bello... y peculiarmente crítico.

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1967, *Coloquio que pasó entre «Cipión» y «Berganza»* (1613), en *Obras completas*, Ángel Valbuena Prat (rec., est. prel., próls. y notas), Aguilar, Madrid, pp. 997-1026.
- _____, 2005, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605 y 1615), Francisco Rico (ed. y notas), Real Academia de la Lengua Española, México.
- _____, 2001, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), Juan Bautista Avallé-Arce (ed., intr. y notas), Castalia, Madrid.
- Egido, Aurora, 2007, *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- González Rovira, Javier, 1996, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Gredos, Madrid.
- Iser, Wolfgang, 1990, *El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico*, Juan Vargas Duarte (intr. y trad.), Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco (eds.), Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Valparaíso.
- Lozano Renieblas, Isabel, 1998, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Estudios Cervantinos, Biblioteca de estudios cervantinos 6, Alcalá de Henares.
- Marguet, Christine, 2004, “El *Persiles* y la estética de la ilusión”, en *Peregrinamente Peregrinos: Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar L. (ed.), Asociación de Cervantistas, Lisboa, pp. 531-547.
- Martínez Sanjuan, Miguel Ángel, 2004, “Verosimilitud, crisol de realidades y ficciones”, en *Peregrinamente Peregrinos: Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar L. (ed.), Asociación de Cervantistas, Lisboa, pp. 593-615.

- Piglia, Ricardo, 2001, “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción* (1986), Anagrama, Argumentos, Barcelona, pp. 9-20.
- Ruffinatto, Aldo, 2004, “El narrador agotado y los horizontes de expectativas”, en *Peregrinamente Peregrinos: Actas del Quinto Congreso Internacional de de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar L. (ed.), Asociación de Cervantistas, Lisboa, pp. 899-909.
- Sacchetti, Maria Alberta, 2007, *Cervantes’s Los trabajos de Persiles y Sigismunda: A study of genre*, Boydell and Brewer, Woodbridge.
- Shklovski, Viktor, 1991, *Theory of Prose*, Gerald L. Bruns (intr.), Benjamin Sher (trad.), Kalkey Archive Press, Londres.
- Stoopen, María, 2001, “El amplio espectro de la tríada autores, libro, lectores en el *Quijote*”, en *Volver a Cervantes: Actas del Cuarto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Bernat (ed.), Asociación de Cervantistas, Lisboa, pp. 545-549.

Un vértice para la construcción de sentidos: Estudios culturales, de género y literarios

A meeting space for the building of meaning: Cultural Studies on Gender and Literature

Ana Alejandra Robles Ruiz
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
(CESMECA), México
ale_robles@hotmail.com

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata
Universidad de Sonora, México
pguerrero@correom.uson.mx

Resumen: El objetivo de este artículo es definir qué son los estudios culturales, de género y literarios. Reflexionar acerca de la relación que hay entre ellos. Debatir cómo es posible el hecho de que puedan intersectarse éstos e intentar explicar el funcionamiento teórico y metodológico de dichas interdisciplinas. Asimismo, este trabajo ofrece un panorama general con respecto a la situación actual de los estudios de género y los estudios literarios con esta perspectiva en México: ¿qué es lo que se está haciendo?, ¿cómo?, ¿en dónde?

Palabras clave: interdisciplina, conceptos viajeros, estudios literarios, feminismos, humanidades.

Abstract: The objective of this article is to define what cultural, gender and literary studies are. Reflect on the relationship between them. Discuss how it is possible that they intersect. And try to explain the theor-

etical and methodological functioning of these interdisciplines. Likewise, this work offers a general panorama with respect to the current situation of gender studies and literary studies with this perspective in Mexico: what is being done? how? where?

Keywords: Interdiscipline, Travelling Concepts, Literary Studies, Feminisms, Humanities.

Recibido: 25 de marzo de 2018

Aceptado: 10 de mayo de 2018

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.397>

El presente texto desarrolla una serie de reflexiones en torno a los estudios culturales y su relación con los estudios literarios y los estudios de género; con el objetivo de repensar, por un lado, cuál es el eje que ha permitido que los estudios culturales –en especial los estudios de género– se hayan intersecado con los estudios literarios y, por otro, observar si es conveniente o no la práctica de la interdisciplina entre estos tres campos del saber.

Los estudios culturales son un área del conocimiento que utiliza la interdisciplina para el estudio de las formas de producción y difusión de significados en una sociedad. Estudia sobre todo los discursos reguladores de prácticas sociales y el papel de los juegos de poder en las actividades cotidianas que dan sentido a la realidad social y remiten a cuestiones de ideología, de nacionalidad, de etnia, de género, de clase social. Los estudios culturales surgen ante la necesidad de romper los límites que las disciplinas imponen por sí mismas y se han convertido en un campo diverso de estudios que alterna diferentes perspectivas y métodos.

Stuart Hall, que junto a Richard Hoggart, es uno de los precursores de los estudios culturales, habla precisamente de que estos estudios surgen en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo

xx, como resultado de una crisis en las humanidades.¹ Crisis en el sentido de que es cuestionable en ese entonces la auto-representación de las humanidades como un ejercicio integral e integrador (11-12). Es decir, en ese momento la necesidad más apremiante era que las humanidades tuvieran un protagonismo crítico en el momento histórico y en la situación cultural en la que se ubicaban, sin embargo estas disciplinas ignoraban su realidad y su presente.

De alguna manera, esto nos lleva a pensar en la situación actual de la producción del conocimiento en general. Vemos que hoy en día, con la acumulación del saber cada vez más rápida y urgente, es necesario ampliar los campos del conocimiento que están divididos y especializados a tal grado que se aíslan y producen conocimientos muy específicos. Así, cuando se requiere trabajar con algún tema, los académicos nos vemos insatisfechos por la imposibilidad de hacer análisis y críticas más pertinentes debido a las limitaciones disciplinares. Es aquí en donde los estudios culturales pretenden completar vacíos analíticos y epistemológicos, proponiendo partir de estudios interdisciplinarios. Como bien afirma Hall, los estudios culturales siempre han existido, han sabido adaptarse y se han desarrollado a partir de una matriz diferente de estudios interdisciplinarios.² No podemos afirmar que no se hacen estudios culturales desde la interdisciplina, porque hay presencia de las interconexiones aun cuando no se hagan bajo el sello de los estudios culturales; pero lo que sí se puede afirmar es que en numerosas ocasiones se presentan inconvenientes al estudiar ciertos temas o emplear metodologías no tradicionales dentro de las disci-

¹ A la fecha, es muy difícil consensuar qué son las humanidades. Sin embargo, según el artículo de Hall que aquí se cita, sabemos que por lo menos él distingue entre humanidades y ciencias sociales.

² “Cultural studies was then, and has been ever since, an adaptation to its terrain; it has been a conjunctural practice. It has always developed from a different matrix of interdisciplinary studies” (Hall, 1990: 11).

plinas, debido a las demarcaciones que las áreas del conocimiento imponen.

Pero, ¿cómo funcionan los estudios culturales? Grossber, insiste en “Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios culturales y la práctica del contextualismo”, que para Hall, el nivel de análisis y teorización adecuado en los estudios culturales es en el plano de las coyunturas o los contextos específicos (Grossber, 2006: 48).³ Es decir que los estudios culturales se encargan de analizar y teorizar acerca de procesos, relaciones y prácticas exclusivamente ubicadas en un momento o contexto particular. El autor explica que los estudios culturales pretenden entender lo general incluso en su contexto (54), aunque esto tampoco quiere decir que dichos estudios tengan la pretensión de singularizarlo todo (54). En otras palabras, los estudios culturales buscan evitar reproducir universalismos, más bien proponen prácticas que sean capaces de admitir la complejidad y evitar reduccionismos (47).

No es fácil entender, en los términos acostumbrados de las disciplinas, el mecanismo que utilizan los estudios culturales, mucho menos cuando éstos se presentan a sí mismos como una antidisciplina. Sin embargo, se debe tener presente, que aunque los estudios culturales no se sustentan en una teoría y en una metodología específicas, siempre se rigen por fundamentos disciplinares; además es importante reconocer que no son, o no deberían ser por lo menos, estudios arbitrarios, caprichosos y faltos de precisión. Su singularidad radica en que en vez de partir de *una* disciplina utiliza varias si su objeto de estudio así lo requiere. De ahí que sean interdisciplinarios, y por lo tanto se conciban como *antidisciplina* (en singular).

³ Grossberg define coyuntura como: “la descripción de una formación social como fracturada y conflictual, a lo largo de múltiples ejes, planos y escalas, en una búsqueda constante de equilibrios provisorios o estabildades estructurales mediante una variedad de prácticas y procesos de lucha y negociación” (2006: 56).

Para darnos una idea más concreta de cómo se puede hacer un estudio interdisciplinario, nos parece apropiado traer a colación a Mieke Bal. En su muy interesante texto “Conceptos viajeros en las humanidades”, Bal sostiene que los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos y comunidades académicas (2006: 31). Esto quiere decir que un concepto que fue originado en la sociología –por mencionar una disciplina– bien puede utilizarse, debido a estos viajes, en la literatura, en la historia o en cualquier otro campo del saber.⁴ ¿Pero cómo es posible ese viaje? Y ¿cuáles son las consideraciones que se deben tener en cuenta al momento de hacerlo? Bien, la estudiosa insiste en que un concepto no es sólo una representación abstracta de un objeto. Ella opina que los conceptos necesitan ser claros, explícitos y definidos (2006: 28). Dice que los conceptos son flexibles, que tienen la capacidad de mutar, que una vez delimitado un concepto puede formar parte de una metodología que no sea rígida y que por lo tanto es importante poner a los conceptos en discusión entre disciplinas (32-34). Sabemos que hay significados fijos y universales que vienen de tradiciones académicas y epistémicas; sin embargo, como sugiere Bal, es conveniente examinar los conceptos en sí mismos, valorar sus posibilidades y delimitarlos de acuerdo con los objetos que pretenden explicarse (47). De esta manera se tiene la oportunidad de rastrear la transformación de los conceptos en el tiempo y en las disciplinas que les dieron origen y buscar una manera óptima de reformularlos, en función de una mayor o menor cercanía con el objeto de estudio con el cual se esté trabajando.

⁴ Tanto Mieke Bal en “Conceptos viajeros”, como Rosi Braidotti en *Sujetos nómades*, mencionan el trabajo de Isabelle Stengers: *D’unescience à l’autre. Des concepts nomades* (1987), en el que se refiere a conceptos nómadas, para hablar de que es posible compartir conceptos no sólo entre ciencias “blandas”, sino también entre éstas y las ciencias “duras”.

Otro punto que consideramos valioso destacar del viaje de conceptos es que éste sólo es posible en la interdisciplina. Ni la multidisciplina, ni la transdisciplina ofrecen la oportunidad de que se realice. El viaje de conceptos implica que un concepto viaje de una disciplina a otra y que regrese a la primera, luego de una negociación y re-evaluación del mismo para ser utilizado en objetos particulares de estudio; la transdisciplina presupone el viaje de un concepto de un lado al otro, pero sin transformarse; la multidisciplina implica someter a ambos campos de saber una herramienta de análisis común, lo que le restaría especificidad (Bal, 2006: 51). Así, los estudios culturales, como interdisciplina, se aseguran de apoyarse en conceptos de distintas disciplinas, pero siempre responsabilizándose de hacer una negociación, una transformación y una revaloración de los mismos en una interacción directa con los objetos de estudio y la coyuntura.

En cuanto a las posibles líneas que pueden seguir los estudios culturales, se pueden mencionar la raza, la identidad, la migración, la comunicación, la colonialización, el poscolonialismo, los estudios de la ciencia, la tecnocultura, el orientalismo, el multiculturalismo, el género, entre otras. Cada una de estas líneas tiene que ver con variedades de formas y prácticas culturales que abrazan en su interior discursos reguladores de prácticas y articulaciones de poder. Y si bien estimamos que vale la pena reflexionar sobre todas las líneas ya mencionadas, nos limitaremos a hablar, como se dijo al principio del artículo, de la línea del género; de cómo funciona y de cómo es que, en calidad de estudio cultural, es posible que interactúe con los estudios literarios.

De alguna manera, se puede decir que los estudios de género nacen en los setenta con el feminismo.⁵ El feminismo académico

⁵ Antes de los setenta ya se había hablado de género: Margaret Mead, Linton, Murdock, etcétera, sin embargo en las ciencias sociales cobra auge la utilización

anglosajón impulsó en esos años el uso de la categoría *gender*, con los objetivos de diferenciar los hechos sociales y culturales de los biológicos, comprender mejor la realidad social y advertir que las características femeninas no eran adquiridas de manera natural, sino gracias a un proceso individual y social (Lamas, 2002: 87). Sin embargo, el interés en el género como categoría analítica surgió más tarde, a finales del siglo xx (Scott, 1996: 287). Es decir, de forma muy reciente. De ahí que se hable todavía de una labor por hacer en la academia, en cuanto a la demarcación, legitimación y divulgación de este tipo de estudios.

El género lo define Joan W. Scott en 1986 como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] [como] una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1996: 289). La definición de Scott, permite que hablemos de los amplios alcances que tienen los estudios de género. El feminismo propone en principio una reflexión y una crítica en todos los ámbitos (social, político, económico, etcétera) y, en lo que al rol de las mujeres se refiere, pretende visualizar y proponer una condición favorable para las mismas, equitativa y equiparable a la de los hombres; los estudios de género, además de orientarse a las mujeres, se han ido ampliando hacia otras relaciones en las que hay desigualdades de poder significativas vinculadas a los supuestos sexo/genéricos, como lo son, por ejemplo, las minorías sexuales (gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgéneros y personas intersexuales) en oposición a la heterosexualidad y las formas de masculinidades disidentes en oposición a las masculinidades hegemónicas.⁶

de dicha categoría en los setenta, pues los estudiosos empezaron a incluir esa perspectiva de forma más seria en sus trabajos (Cf. Domenella, 2011: 30).

⁶ Se puso en duda al feminismo hegemónico desde distintas perspectivas. Por ejemplo el hecho de que se excluyera el concepto de raza dio origen a que se empezara a teorizar en los Estados Unidos desde la comunidad afroamericana. De

En un intento de las académicas feministas en los ochenta por legitimar sus estudios, empezaron a utilizar el término estudios de género para denominar los estudios de la mujer (Scott, 1996: 270). Debido a esto, es frecuente que al pensar en estudios de género pensemos exclusivamente en esta vertiente. Es además relevante el peso que ha tenido este eje pues, como se ve más adelante, la producción de estudios académicos de género relacionados con las mujeres es más usual que los estudios de género vinculados a otras líneas como lo son las de las minorías sexuales y las masculinidades.

Pero ¿cuál es la conexión entre los estudios de género y los estudios literarios? En cuanto a los estudios literarios, puede decirse que están incrementando cada vez más los trabajos de investigación que abordan el género o que incluyen dicha perspectiva. Pero ¿por qué? ¿Qué es lo que ha ocurrido en el campo de los estudios literarios que ha posibilitado que los trabajos se orienten al género? Y más importante aún: ¿por qué es que ahora son más comunes los cruces disciplinarios? ¿Bajo qué criterios se dan éstos?

En la introducción a *La teoría literaria contemporánea* de Selden, hay algunas afirmaciones que son cruciales para entender el estado actual de los estudios literarios, una es que “la ‘teoría’ singular y capitalizada ha evolucionado con rapidez en una serie de ‘teorías’ —a menudo sobrepuestas y mutuamente generativas, pero también en controversia productiva—” (2001: 19).⁷ Es decir, ya no se puede hablar —incluso no creemos que haya sido posible antes— de que las formas de analizar los textos literarios son exclusivas y limitadas. Surgen, gracias a nuevas propuestas y desplazamientos

igual manera la exclusión de la opción sexual dio pie a que se revisara y se abordara de forma más puntual lo lésbico, gay y queer (Cf. Domenella, 2011: 33).

⁷ Nietzsche diría “la teoría ha muerto”. Lacan: “la teoría no existe”; si recordamos su controversial y muchas veces malinterpretada afirmación: “La mujer no existe”.

epistemológicos, teorías y metodologías muy distintas a las tradicionales, que sin duda responden a una realidad y necesidad inmediata. De ahí que en los estudios literarios se incrementen las perspectivas a partir de las cuales se observan los textos, sobre todo los contemporáneos. De igual manera, se apunta en la misma introducción, que ha sido notable en el campo de dichos estudios la deconstrucción de las ideas de un canon literario determinado. El reto teórico de los criterios sobre los que se cimienta el canon, así como la aparición de muchos tipos de producciones literarias que se consideran marginales, han hecho que se empiece a cuestionar lo que es pertinente y digno de estudiar. La inclinación ha sido entonces desplazar los estudios literarios hacia formas de “estudios culturales”, en los que se puede estudiar un repertorio más amplio e independiente de cánones (Cf. Selden, 2001: 19-20).

En este sentido, esta vertiente de los estudios literarios a través de los estudios culturales brinda la facultad de hacer investigaciones notables y serias con perspectiva de género, por ejemplo, de textos que muchas veces han sido relegados por la crítica. Así mismo nos ofrece la posibilidad no sólo de analizar las obras en un sentido formal, sino de reinterpretar el discurso literario como una forma más de representación de la cultura.⁸ Aunque, claro está, no debe olvidarse que al hacerse estas interconexiones disciplinarias desde los estudios literarios el centro sigue siendo la obra de ficción misma, pues finalmente es el corpus con el cual se trabaja.⁹

⁸ “Estas teorías fomentan una representación global y un cambio de frente de todas las formas de discurso como parte de una política cultural radical, en la cual ‘lo literario’ puede ser simplemente una forma más o menos importante de representación” (Selden, 2011: 20).

⁹ Los estudios culturales no utilizan una teoría *per se*, trabajan en conjunto con teorías y conceptos de distintas disciplinas del área de las humanidades o las ciencias sociales, según sea el caso, y los refuncionalizan con el objetivo de hablar de manifestaciones culturales ubicadas en una coyuntura. Stuart Hall siempre

¿Pero cuál es la razón de estudiar la literatura a partir del género? Si bien la literatura es una construcción artística y su naturaleza se sujeta en principio a una configuración textual; como obra de arte y como texto, la literatura es un espacio de representación y de significación. Como representación del hombre, la literatura, a través del discurso y las acciones, alude directa o indirectamente a temas que abordan la condición humana. Bajtín decía, por ejemplo, que los diálogos externamente expresados en una novela representaban un fenómeno más extenso, pues éstos penetran “todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado” (Bajtín, 2003: 67). Es decir, pese a que no es una réplica de la realidad, como producto cultural uno puede reconocer en la literatura elementos de la realidad misma, como sentimientos, valores, roles sociales, formas de organización, etcétera. Y dentro de estos elementos, el género también está presente en la literatura como un componente de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos.¹⁰ Uno puede observar esto ya sea en la interacción entre los personajes de los mundos creados por los autores, como en la producción de la obra e incluso en la recepción de la misma.

Ahora bien, quisiéramos apuntar qué es lo que ocurre con el género y la literatura en el caso particular de México. Si bien no

dejó en claro esto, pues jamás habló de una teoría unívoca de los estudios culturales. Antes bien, se debía ubicar el estudio en el campo del saber al cual perteneciera la cuestión a tratar: “We had to respect and engage with the paradigms and traditions of knowledge and of empirical and concrete work in each of these disciplinary areas in order to construct what we called cultural studies or cultural theory” (Hall, 1990: 16).

¹⁰ Judith Butler (2006) opina que el texto literario puede llegar a ser una pauta cultural que indica, por medio de la representación de la realidad, la posición que deben guardar los sexos al relacionarse entre sí.

puede hablarse de que hay una apertura total a estudiar la literatura a partir del género por grupos conservadores, sí puede reconocerse el empeño de las cada vez más numerosas universidades e instituciones por poner en perspectiva el género; otras, incluso, exigen que los estudios literarios reconozcan la presencia del género dentro de la literatura como un elemento constitutivo de las relaciones. Dentro de estas labores tan valiosas podemos mencionar, por ejemplo: el PIEM, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México; el PUEG, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM; el Centro de Investigación en Estudios de Género y Equidad de la Universidad Autónoma del Estado de México; el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara; el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Colima; el Centro de Estudios de Género de la Universidad Veracruzana; el Instituto de Liderazgo Simone de Beauvoir; el Centro de Estudios de Género de la Universidad Benemérita de Puebla, que dentro de sus líneas de investigación incluye la literatura. Debe mencionarse también la labor del CEIICH, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, que al realizar investigaciones interdisciplinarias entre las ciencias y las humanidades, le dedica especial atención al género y la literatura.¹¹

¹¹ Instituciones o universidades que ofrecen posgrados o cursos relacionados con el género: el PIEM ofrece la Maestría en Estudios de Género; el curso de verano “Debates Contemporáneos en los Estudios de Género” del PIEM; la UAM Xochimilco ofrece la Maestría en Estudios de la Mujer; la Maestría en Estudios del Discurso de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo tiene la literatura de perspectiva de género como una de sus líneas de investigación; la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Género de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; el seminario “Estudios de género” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tlaxcala. Coloquios o congresos de género: el “Congreso Nacional de Estudios de Género en Humanidades: Historia, Antropología, Filosofía, Literatura y Lingüística” de la Universidad Autónoma

Las temáticas más sobresalientes de los estudios literarios con perspectiva de género en México, según Castro Ricalde, son: la identidad femenina, que casi siempre se aborda mediante el análisis del cuerpo y la escritura; la subordinación de la mujer, sus representaciones y estereotipos; los procesos que dan un rango limitado de las imágenes femeninas, haciendo énfasis en cómo el poder permea dichas relaciones; la relectura de escritoras canónicas, visibilización de escritoras poco conocidas y estudios de escritoras a través de ángulos distintos a los acostumbrados en la academia; configuración de imágenes y representaciones de la mujer a través de los textos literarios; contrastes entre lo masculino y lo femenino; masculinidades; identidades fluctuantes; redefinición de los papeles tradicionales de género, y trabajos basados en teorías queer (Castro Ricalde, 2002: 18-19). A partir de esta lista de temáticas, pensamos que también sería relevante trabajar la recepción literaria desde el género; pudieran surgir propuestas interesantes, además se atendería uno de los elementos indispensables para que sea posible la literatura: el lector.

Reflexiones finales

A modo de cierre, no podemos pasar por alto la obviedad de que hay una exigencia, por parte de los diversos objetos de estudio, de hacer interconexiones entre disciplinas, para así fomentar análisis no sólo más profundos, sino también más críticos y comprometi-

de Tlaxcala; el “Coloquio de Investigaciones sobre Mujeres y Perspectiva de Género” de la Universidad Autónoma de Zacatecas; el “Coloquio Latinoamericano de Estudios de Género” de El Colegio de Estudios Latinoamericanos y el PUEG; el “Encuentro Intrainstitucional de Estudios de Género” de la Universidad Veracruzana; el “Congreso de Estudios de Género en el Norte de México”, que organizan la UACJ, la UABC, y otras escuelas e instituciones.

dos. En este sentido nos parecen pertinentes los viajes de conceptos de una disciplina a otra.

En cuanto al eje que ha permitido que haya interconexiones, específicamente entre los estudios culturales, los de género y los literarios, tiene que ver con que los tres comparten el hecho de estar relacionados con significaciones culturales. Es de esta manera, a través del abordaje de la cultura, que se traza un vértice que hace posibles las construcciones de sentidos, sustentadas en un marco más amplio e incluyente de teorías, conceptos y metodologías.

Consideramos también que es positivo para todas las disciplinas ser más flexibles con respecto al hecho de que puedan trabajar en conjunto con otras. Debemos intentar tener una mayor apertura con respecto a dicha cuestión; pero no en aras de, como alguna vez manifestó Jameson, “una celebración posmoderna del desdibujamiento de las fronteras” (Jameson/Zizek, 1998: 91), o de eliminar por completo la científicidad y la formalidad de las disciplinas, sino probando alternativas que puedan brindarnos resultados más pertinentes. Claro está, e insistimos en este punto, al hacer este tipo de trabajos no debe olvidarse nunca que los estudios deben valerse, indiscutiblemente, de herramientas teóricas y metodológicas.

En el caso de los estudios literarios, estimamos que se pueden ver nutridos de manera significativa de los estudios culturales y, en especial, de los estudios de género. Mientras el centro de los análisis de las obras sigan siendo los textos mismos, pensamos que es válido que se establezcan vínculos entre las áreas mencionadas. Es importante recordar que la literatura, por un lado tiene, una naturaleza textual formal y, por otro lado, es una representación de cuestiones concernientes a la humanidad y un producto cultural.

Casi para finalizar, podemos decir que no hay consenso con respecto al tema de la vinculación entre los estudios culturales, los de género y los literarios, hay muchas opiniones al respecto, mu-

chas escuelas, diferentes formas de asociarlos y de hacer conexiones entre estas disciplinas. Lo que es seguro es que es un asunto que no se agota aquí, queda abierto a reflexiones y discusiones futuras, pues no podemos pretender que no es notable la interdisciplina cuando en la actualidad muchos académicos están optando por la realización de estos estudios no tradicionales, simplemente como otra opción que les permite acercarse más a sus objetos de estudio para hacer análisis más finos y coyunturales.

Por último, queremos hacer énfasis que, en el caso de Latinoamérica y en especial de México, hay mucho por hacer con respecto a los estudios culturales, en el sentido de que —como estos estudios surgieron en otro país y en otro contexto— debemos seriamente replantearnos el objeto de dichos estudios situándolos en nuestro presente y realidad. Esto no significa que nos limitemos a analizar lo propiamente mexicano o latinoamericano, de ninguna manera, sino que reubiquemos los estudios culturales desde una mirada propia y atendiendo a lo inmediato. Si miramos a otras partes, podemos darnos cuenta de que las diversas escuelas de estudios literarios de cada país, o zonas geográficas, han hecho suyos los estudios culturales y les han dado un giro particular. Consideramos que en Latinoamérica y en México estamos ocupándonos de esto, sin embargo también creemos que todavía hay un largo camino por delante y que lo ideal es seguir trabajando en ello.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl, 2003, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.
- Bal, Mieke, 2006, “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 3, Cendeac, España, pp. 28-77.

- Braidotti, Rosi, 2000, *Sujetos nómades*, Paidós, México.
- Buttler, Judith, 2006, *Deshacer el género*, Patricia Soley-Beltrán (trad.), Paidós, Barcelona.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2012, “El género, la literatura y los estudios culturales en México”, *Época* II, vol. XVIII, núm. 35, Colima, pp. 9-29.
- Domenella, Ana Rosa, 2011, “De los estudios de género a la teoría *queer*: un trayecto entre cuerpos sexuados y cuerpos textuales. Una mirada desde la literatura latinoamericana”, en *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del siglo XX*, Adriana Sánchez Valdez (coord.), UMSNH/UDG/UANL, México.
- Grossberg, Lawrence, 2006, “Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios culturales y la práctica del contextualismo”, en *Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia, núm. 5, julio-diciembre, pp. 45-65.
- Hall, Stuart, 1990, “The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities”. *The Humanities as Social Technology*, vol. 53, octubre, summer, pp. 11-23.
- Jameson, Fredrich y Slavoj Zizek, 1998, *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Eduardo Grüner (intro.), Paidós, Argentina.
- Lamas, Martha, 2002, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *Cuerpo: Diferencia sexual y género*, Aguilar, México, pp. 85-127.
- Scott, Joan W., 1996, “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género. La construcción de la diferencia sexual*, Martha Lamas (comp.), PUEG, México, pp. 265-302.
- Selden, et al., 2001, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, España.

Ciencias humanas y objetivación: reflexiones en torno a la crítica política del saber elaborada por Michel Foucault

Human Sciences and objectification: reflections about the political critique of knowledge made by Michel Foucault

Iván Gabriel Dalmau
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
ivandalmau@yahoo.com.ar

Resumen: El propósito de este trabajo es llevar a cabo una lectura minuciosa respecto de la relación entre la problematización foucaultea del saber y su propuesta de llevar a cabo una crítica política de las ciencias humanas. Por lo tanto, pondremos el foco de nuestra lectura en diferentes libros, lecciones y artículos que el filósofo francés le dedica a dicha cuestión.

Palabras clave: Foucault, Crítica, Saber, Genealogía, Ciencias Humanas.

Abstract: The aim of this work is to make a close reading of the relationship between the Foucaultean problematization of knowledge and his proposal of work out a political critique of human sciences. Hence, we will focus our reading in different books, lessons and articles that the French philosopher wrote about this topic.

Keywords: Foucault, Critique, Knowledge, Genealogy, Human Sciences.

Recibido: 27 de diciembre de 2018

Aceptado: 13 de abril de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.437>

A modo de introducción

Foucault, en un procedimiento que le era propio, no ha cesado hasta el final de su vida de “releer”, de resituar y de reinterpretar sus antiguos trabajos a la luz de los últimos, en una suerte de reactualización incesante.

FONTANA Y BERTANI (1997: 248)

En el presente artículo se pretende llevar a cabo una lectura arqueológica y problemática de la caja de herramientas foucaultiana, para rastrear qué tipo de crítica de las ciencias humanas permite llevar a cabo la crítica política del saber propuesta por el filósofo. Cabe remarcar que en nuestro abordaje del archivo no nos ocuparemos de analizar las referencias de Michel Foucault a otros filósofos o corrientes filosóficas en términos de su plausibilidad filológica e histórico-conceptual, sino que más bien nos valdremos de las mismas en función del modo en que se inscriben en la economía del discurso foucaultiano. Por lo tanto, si bien nos apoyaremos en la manera en que el pensador francés caracteriza los senderos que se abren en torno al legado kantiano y, también, de las contraposiciones entre arqueología del saber y teoría del conocimiento, y entre crítica política del saber y crítica de la ideología, no evaluaremos lo ajustado del modo en que Foucault caracteriza las nociones frente a las que distingue las herramientas que forja, sino que más bien nos apoyaremos en dichos juegos de oposiciones para dar cuenta del tipo de crítica de los saberes acerca de “lo humano” que las herramientas foucaultianas posibilitan practicar.

En lo que a la estrategia argumental respecta, dividiremos las líneas que se despliegan a continuación en tres apartados y otro con la reflexión final. Apoyados en el característico gesto foucaultiano de recuperación y reelaboración de sus trabajos, señalado por Ales-

sandro Fontana y Mauro Bertani en la cita que hemos colocado como epígrafe y remarcado de manera recurrente por las y los especialistas (Wallenstein, 2013: 10; Lehm /Vatter, 2014: 1-2; Raffin, 2015: 58-63), en el primer apartado nos detendremos en el abordaje recurrente de las ciencias humanas elaborado por Michel Foucault dentro del marco de problematización de la filosofía como actividad de diagnóstico de la actualidad. Tras lo cual, revisaremos la caracterización foucaultiana de la noción de saber, tal como la perfilara en su clásico trabajo de finales de los años sesenta (Foucault, 1969). Luego, pondremos el foco en lo que denominamos como ecos arqueológicos de la genealogía, para de tal modo poder dar cuenta de la densidad epistemológica y ontológico-política que articula la propuesta foucaultiana de llevar a cabo una crítica política del saber (Foucault, 2004a).

Punto de partida: la problematización de las ciencias humanas en el seno del ejercicio de la filosofía como actividad de diagnóstico

A propósito de Nietzsche, podemos volver sobre su pregunta: para él, el filósofo es quien diagnostica el estado del pensamiento. Por cierto, se pueden concebir dos clases de filósofos, el que abre nuevos caminos al pensamiento, como Heidegger, y el que juega en cierta forma el rol de arqueólogo, que estudia el espacio en el que se despliega el pensamiento, así como sus condiciones, su modo de constitución

FOUCAULT (1994a: 553)

En la primera clase del curso dictado en el *Collège de France* durante el ciclo lectivo 1982-1983, es decir la clase del 5 de Enero

de 1983 con la que diera inicio al curso *Le gouvernement de soi et des autres*, Foucault se vale de una presentación del modo en que Immanuel Kant respondió a la pregunta “*Was ist Aufklärung?*” para inscribir su propia labor en una modulación de la crítica:

Me parece que la elección filosófica a la que nos encontramos confrontados actualmente es ésta. Hay que optar por una filosofía crítica que se presentará como una filosofía analítica de la verdad en general, o por un pensamiento crítico que tomará la forma de una ontología de nosotros mismos, de una ontología de la actualidad. Y es esta forma de filosofía la que, de Hegel a la Escuela de Frankfurt, pasando por Nietzsche, Max Weber, etc., ha fundado una forma de reflexión a la cual, desde luego, me vinculo en la medida en que puedo (Foucault, 2008: 22).

Consideramos fundamental detenernos en que, frente a la realización de una “analítica de la verdad en general” –preocupada por las posibilidades del conocimiento y sus límites infranqueables–, Foucault reivindica la práctica de la crítica como una ontología de la actualidad. De lo que se trata, entonces, es de una inflexión del gesto crítico; que, en lugar de erigirse como una “analítica de la verdad”, se enmarca en el proyecto de dar cuenta de la constitución histórica de focos de experiencia, para poder desentrañar ontológico-políticamente la actualidad y problematizar la contingencia y las posibilidades de franqueamiento de lo presuntamente “universal y necesario” (Mascaretti, 2014: 139).

Retomando el gesto foucaulteano de recuperación y reelaboración recurrente de sus trabajos –al que hemos aludido en la introducción– consideramos pertinente remitirnos al modo en que el filósofo elabora las nociones de saber y genealogía, desde la perspectiva de la manera en que problematiza el carácter crítico de la práctica filosófica. Por lo tanto, dirigiremos nuestra lectura hacia la

problematización arqueológica del saber, tras lo cual nos detendremos en los que podrían denominarse como “ecos arqueológicos de la genealogía”. Sin embargo, antes de proseguir nuestra lectura, para disipar cualquier sospecha de “forzamiento teleológico” de la interpretación propuesta, quisiéramos remarcar una serie de cuestiones.¹

En primer lugar, al referirse a Nietzsche –en la cita que hemos colocado como epígrafe– y al estructuralismo (Foucault, 1994b), referencias introducidas en el marco de entrevistas que tuvieron lugar a mediados de la década del sesenta en el contexto de la publicación de *Les mots et les choses* (Foucault, 1966), Foucault vinculó explícitamente la actividad filosófica con el diagnóstico de la actualidad. Por otra parte, no puede desconocerse que en las arqueologías acerca de la locura (Foucault, 1972)² y la clínica (Foucault, 1963), el filósofo problematiza la imbricación entre la formación de determinados saberes y las transformaciones en las prácticas institucionales, en sintonía con sus posteriores indagaciones genealógicas desarrolladas en los años setenta. Relación que parece elidida en *Les mots et les choses*, cuya preocupación ontológico-política resulta insoslayable, puesto que de lo que allí se trata es de problematizar la constitución del “hombre”, de modo tal que pueda desasirse de la grilla de inteligibilidad forjada por el humanismo que hace de dicha figura el punto de partida tanto de la reflexión teórico-epistemológica como de la indagación práctico-política (Paltrinieri, 2014: 108).

Al respecto, no puede desconocerse que hacia el final de *L'archéologie du savoir* (Foucault, 1969), el filósofo explicita la posibilidad de llevar a cabo “otras arqueologías” acerca de la pintura,

¹ Sobre este punto, no puedo dejar de mencionar las discusiones sostenidas con los filósofos Claudio Cormick (CONICET-UBA) y Mario Gómez Pedrido (UBA). Valga esta nota al pie como forma de agradecimiento.

² Si bien remitimos a la segunda edición, para evitar confusiones recordamos que la primera fue presentada como tesis doctoral en 1961.

la sexualidad y la política, blancos en los que se detendría a lo largo de los cursos dictados en el *Collège de France* (Castro, 2011: 43-45). Justamente, será en el marco de sus indagaciones acerca del surgimiento del modo disciplinario de ejercicio del poder (1975), del dispositivo de sexualidad (1976), de la biopolítica (1997) y de las formas modernas de gubernamentalidad (2004a; 2004b) que Foucault se ocupará de problematizar de manera recurrente la formación del discurso de las ciencias humanas; tal como lo hiciera, por ejemplo, al reformular la mutación epistemológica abordada en *Les mots et les choses* (1966) en el marco del curso *Sécuité, Territoire, Popultaion* (2004b), dictado luego de doce años de la publicación del libro (Castro-Gómez, 2010: 16). Por otra parte, queríamos remarcar que si bien por ciencias humanas Foucault alude a los estudios literarios, la sociología y las ciencias con radical “psi”, en la medida en que sostiene que las mismas se configuraron a partir del plexo formado por las ciencias respecto de la vida, el trabajo y el lenguaje, para simplificar la redacción nos valemos de la noción de “ciencias humanas” en sentido amplio y englobante para aludir a la disposición epistémica en la que dichas ciencias se formaron (Foucault, 1966; 2004b).

La problematización arqueológica de los saberes acerca de “lo humano”

No se trata ni de exponer lo que los científicos o los sabios han dicho o pensado o creído demostrar ni de reconstruir desde un punto de vista verdadero o de la ciencia normal, desde el punto de vista contemporáneo, lo que se ha dicho o pensado o demostrado, considerando el presente de una ciencia como normativo respecto de su pasado. [...] La arqueología del saber procura establecer a partir de qué disposición histórica han sido posibles las ciencias, sin identificar tal disposición

*ni con el valor racional del conocimiento ni con
sus formas objetivas*

CASTRO (1995: 39)

En el presente apartado pondremos el foco de miras en las herramientas de trabajo arqueológico sobre los discursos tal como Foucault las sistematizara en *L'archéologie du savoir* (1969). Tomamos dicho libro como punto de partida en tanto que, como se explicita en la propia letra foucaultiana, puede ser leído como un ejercicio de corrección y recuperación crítica de los desarrollos desplegados a lo largo de sus investigaciones precedentes. Allí, respecto del análisis arqueológico de los discursos, el filósofo planteó que:

Pero de lo que aquí se trata, no es de neutralizar el discurso, de hacerlo el signo de otra cosa y de atravesar su espesor para alcanzar aquello que permanece silenciosamente más allá de él sino, al contrario, de mantenerlo en su consistencia, de hacerlo surgir en la complejidad que le es propia [...]. Sustituir el tesoro enigmático de las “cosas” anteriores al discurso, por la formación regular de los objetos que no se perfilan más que en él. Definir esos *objetos* sin referencia al *fondo de las cosas*, sino en relación al conjunto de las reglas que permiten formarlos como objetos de un discurso y constituyen así sus condiciones de aparición histórica (Foucault, 1969: 65).

Foucault caracteriza, entonces, el abordaje arqueológico como un trabajo de archivo realizado sobre los discursos, que consistirá en abordarlos en tanto prácticas discursivas y se orientará hacia el dar cuenta de sus condiciones de posibilidad; logrando así el establecimiento de los modos históricos de constitución de ciertas positivities, en lugar de tomarlas de antemano como evidencia y punto de partida (Muhle, 2012: 190). Forma de problematiza-

ción en torno a la que el filósofo introdujo la noción de formación discursiva:

En el caso en que se pudiera describir, entre un cierto número de enunciados, un semejante sistema de dispersión, en el caso en que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones y funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva* [...]. Se llamarán *reglas de formación* a las condiciones a las cuales están sometidos los elementos de esta repartición (objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas) (Foucault, 1969: 53).

El filósofo dedicará la primera parte del libro en cuestión a desbrozar con mayor detenimiento cada uno de los aspectos que configura la citada definición, apoyándose en los discursos que había abordado en sus trabajos precedentes y reformulando la lectura de los mismos desde la perspectiva del “pasaje en limpio” de la metodología arqueológica y sus supuestos epistemológicos. Cabe destacar que el pasaje de la problematización de los objetos y las modalidades enunciativas hacia sus reglas de formación resulta un aporte epistemológico fundamental, puesto que permite desanclar la reflexión epistemológica del interior de la relación sujeto-objeto, y visibilizar los términos de la relación cognoscitiva como immanentes a dichas reglas de formación. El registro arqueológico de problematización habilita a poner el foco de indagación en la pregunta acerca de cómo, en torno a la formación de cierto saber, se constituyeron objetos y posiciones de sujeto. Pregunta en torno a la que el discurso de las ciencias humanas es susceptible de ser analizado en tanto conjunto de prácticas que se encuentran atravesadas por reglas que de manera inmanente regulan el ejercicio

de la función enunciativa. Dicho conjunto transformable de reglas permite dar cuenta de la regularidad que rige la dispersión de los enunciados efectivamente producidos (Brossat, 2013: 2-3).

Puede decirse, entonces, que la arqueología permite aproximarse a los discursos en tanto prácticas que forman regularmente los objetos que sólo en ella tienen lugar, al tiempo que posibilitan la constitución correlativa de formas de subjetividad. De hecho, no puede pasarse por alto que este modo de problematización de los saberes en tanto prácticas discursivas permitió a Foucault plantear la oposición entre la teoría del conocimiento, que se ocuparía de dar cuenta de la relación sujeto-objeto, y la arqueología del saber que se coloca por fuera de dicha relación; además de que procura enfocarse en la formación de ambos términos en tanto inmanentes al ejercicio de la función enunciativa (Foucault, 1994c: 730). En estrecha vinculación con lo antedicho debe ser revisada la caracterización de la arqueología de las ciencias humanas desarrollada en *Les mots et les choses*; en el prefacio de dicho libro, el filósofo remarcó que la reflexión epistemológica puesta en práctica arqueológicamente prescinde de todo cariz teleológico y, por lo tanto, se ocupa de problematizar la constitución de los saberes en su historicidad al remitirlos a la *episteme* en cuyo seno pudieron formarse (Foucault, 1966: 13). Caracterización del trabajo arqueológico que Foucault complementa en el último capítulo de *L'archéologie du savoir*, titulado "*Science et savoir*", en el que contrapone explícitamente el abordaje arqueológico frente a la realización de una epistemología de carácter normativo (Foucault, 1969: 249-251).

Ahora bien, antes de dar paso al siguiente apartado, consideramos pertinente recapitular la estrategia de lectura propuesta. En ese sentido, cabe destacar que la arqueología foucaulteana de los saberes acerca de "lo humano", en lugar de contribuir a la realización de una epistemología normativa, permite llevar a cabo una crítica ontológico-política respecto de la actualidad. Interpretación

que erigimos a partir de la puesta en juego de tres pares categoriales, dos introducidos por el propio Foucault y el tercero incorporado por quien escribe estas líneas. La articulación de los pares introducidos por Foucault permitió perfilar dos senderos para el trabajo filosófico que, declinado hacia la epistemología de las ciencias humanas, daría lugar a un tercer par. Tenemos, entonces, una filosofía analítica de la verdad en general, preocupada por las posibilidades del conocimiento y sus límites infranqueables, es decir por la elaboración de una teoría del conocimiento que, respecto de las ciencias humanas, permitiría perfilar una crítica epistemológica normativa acerca de su objetividad cognoscitiva. Frente a lo cual la propuesta foucaultiana de llevar a cabo una ontología de la actualidad se entronca con el abordaje arqueológico del saber y da lugar, respecto de las ciencias humanas, a una crítica epistemológica que —en lugar de bastarse a sí misma— se configura como un aporte para la problematización ontológico-política de la actualidad, por medio de la crítica de las formas de objetivación.

La crítica política del saber como crítica de las formas de objetivación

Foucault se propone mostrar cómo las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer, además, formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento. En este sentido, Foucault afirma que el sujeto de conocimiento posee una historia, la relación del sujeto con el objeto, y, más claramente, la verdad misma tiene una historia

RAFFIN (2014: 130)

En este apartado nos detendremos en la problematización foucaultiana del método genealógico. Específicamente, dirigiremos el foco de lectura hacia lo que denominamos como “ecos arqueológicos de la genealogía”, noción en la que consideramos que pueden distinguirse tres aristas: por un lado, el ya mencionado ejercicio de relectura del archivo de las ciencias humanas que Foucault realiza en el contexto de sus trabajos genealógicos; por otra parte, en tanto que la genealogía problematiza las relaciones de saber-poder (Foucault, 1975), no puede soslayarse la centralidad que la nociones de saber y práctica discursiva, forjadas en el seno de la arqueología, conservan en las genealogías elaboradas por Foucault en la década del setenta; por último, otro “eco arqueológico” que consideramos insoslayable, es la problematización de la genealogía como un método de trabajo filosófico que se despliega en las canteras de la historia, y que prescinde de adoptar una perspectiva crítica articulada por el par “teleología-normación”, tal como lo explicitaremos a continuación.

Sin más preámbulos, en sintonía con la cita del especialista Marcelo Raffin que hemos colocado como epígrafe, nos remitimos —en primer lugar— a la “*Leçons sur Nietzsche*” dictada por Foucault en Montreal en 1971; lección en la que el filósofo problematiza, a partir de una lectura de Nietzsche, la posibilidad de trazar “una historia de la verdad que no se apoye en la verdad”. Historia de la verdad a la que presenta en oposición a la elaborada dentro del marco de la filosofía positivista comteana:

En esta historia positivista, la verdad no está dada al comienzo. Durante mucho tiempo, el conocimiento la busca: ciego, titubeante. La verdad se da como el resultado de una historia. Pero esa relación finalmente establecida entre la verdad y el conocimiento es una relación de derecho que se plantea al comienzo. El conocimiento está hecho para ser conocimiento de la verdad. Hay una

copertenencia de origen entre la verdad y el conocimiento. [...] El atrevimiento de Nietzsche consiste en haber desanudado esas implicaciones. Y haber dicho: la verdad sobreviene al conocimiento –sin que el conocimiento esté destinado a la verdad, sin que ella sea la esencia del conocer. [...] Pensar el conocimiento como un proceso histórico previo a toda problemática de la verdad, y más fundamentalmente que en la relación sujeto-objeto. El conocimiento liberado de la relación sujeto-objeto, es el saber (Foucault, 2011: 199-205).

Sostenemos, entonces, que la problematización genealógica recupera los desarrollos arqueológicos, puesto que la “des-implicación” entre conocimiento y verdad, que se liga a la posibilidad de repensar el conocimiento en términos de saber (es decir, de pensarlo por fuera de la relación sujeto-objeto), retoma la forma de problematización forjada por Foucault en el marco de la contraposición entre teoría del conocimiento y arqueología del saber. Cabe remarcar que, en la cita precedente, el filósofo vincula la noción de que el saber no se da entre sujeto y objeto, sino que ambos términos le son inmanentes, al hecho de que la interrogación se genera por fuera del problema de la verdad, valga la redundancia, por fuera de un problema pensable al interior de la relación cognoscitiva. De este modo, en su lectura de Nietzsche, Foucault destaca la posibilidad de llevar a cabo una historia de la verdad, en la que no entren en juego las verdades inmanentes a la formación discursiva de los saberes contemporáneos de modo normativo, tanto epistemológica como historiográficamente. En términos del propio Foucault:

Investigaciones realizadas previamente permitieron reconocer un nivel singular entre aquellos que permiten analizar los sistemas de pensamiento: el de las prácticas discursivas. Se trata de una sistema-

ticidad que no es de tipo lógico ni lingüístico. Las prácticas discursivas se caracterizan por el recorte de un campo de objetos, la definición de una perspectiva legítima para el sujeto de conocimiento, la fijación de normas para la elaboración de conceptos y teorías. Cada una de ellas supone, entonces, un juego de prescripciones que rigen las exclusiones y elecciones. [...] Los caracteres generales de esas prácticas y los métodos propios para analizarlas se inventariaron bajo el nombre de arqueología (Foucault, 2011: 217-218).

El desplazamiento arqueológico del conocimiento hacia el saber habilita una forma de problematización que se erige por fuera de la problemática de la verdad y, por ende, queda al abrigo de valerse del “conocimiento actual” en términos historiográficamente teleológicos y epistemológicamente normativos, es decir de apoyarse en la verdad a la hora de indagar acerca de su historia. Por otra parte, en 1971 Michel Foucault publica “*Nietzsche, la génealogie, l’histoire*” (1994d), en el que –por medio de una lectura de Nietzsche– retoma la distinción entre *Ursprung* y *Erfindung*, términos alemanes que implican la noción de “origen” e “invención” respectivamente. En esta lectura, *Ursprung* es vinculado con la noción metafísica de “origen fuente”, de “origen transhistórico”, mientras *Erfindung* se liga a la problemática concreta de la procedencia (*Herkunft*) y de las condiciones de posibilidad para la emergencia o surgimiento (*Entstehung*) de las prácticas.

Dos años más tarde Foucault dictará, en Río de Janeiro, el ciclo de conferencias *La vérité et les formes juridiques*; en la primera de ellas, se detendría nuevamente en la exposición de su lectura de la genealogía nietzscheana. Allí, destacará que las herramientas nietzscheanas habilitan a la realización de una historia de la verdad descargada de un enfoque teleológico y normativo. En ese sentido, no podemos pasar por alto que al caracterizar el trabajo que llevaría a cabo a lo largo de las conferencias sostuvo que:

Presentaré algunos esbozos de esta historia a partir de las prácticas judiciales de donde nacieron los modelos de verdad que circulan todavía en nuestra sociedad, que se imponen todavía y que valen no solamente en el dominio de la política, en el dominio del comportamiento cotidiano, sino hasta en el orden de la ciencia. Hasta en el orden de la ciencia se encuentran los modelos de verdad cuya formación continúan a las estructuras políticas que no se imponen desde el exterior al sujeto de conocimiento, sino que son, ellas mismas, constitutivas del sujeto de conocimiento (Foucault, 1994e: 553).

A partir de la lectura realizada a lo largo de las líneas precedentes, nos abocamos ahora a la revisión de la noción de crítica política del saber que Foucault presenta —en contraposición a la crítica de la ideología— en las clases del 10 y del 17 de enero de 1979, con las que diera inicio al curso *Naissance de la biopolitique* dictado en *Collège de France*. Allí, al explicitar las “cuestiones de método” que vertebran la problematización respecto de la formación de la economía política y el surgimiento del liberalismo como prisma reflexivo gubernamental, el filósofo planteó que:

La crítica que les propongo consiste en determinar bajo qué condiciones y con qué efectos se ejerce una veridicción, es decir, una vez más, un tipo de formulación dependiente de ciertas reglas de verificación y falseamiento. [...] No es la historia de lo verdadero, no es la historia de lo falso, es la historia de la veridicción la que posee importancia política (Foucault, 2004a: 37-38).

Frente a la puesta en cuestión del discurso científico decimonónico en términos de “conocimiento superado” por la ciencia actual, cuyo carácter político se ligaría con el hecho de que se trataba

de “conocimiento todavía no suficientemente elaborado”, “contaminado ideológicamente”, que tendría por presunta función la “legitimación del poder”, la crítica política del saber llevada a cabo por el genealogista permite dar cuenta del modo en que en determinado momento histórico se produjo un acoplamiento entre una serie de prácticas y un régimen de veridicción. Tal como se desprende de la palabra foucaultiana, la problematización de los saberes apuntará a dar cuenta del modo en que los mismos articulan una serie de prácticas, constituyendo ciertos objetos pasibles de ser interrogados a partir de determinadas reglas de verificación y falseamiento. Es decir, que de lo que se trata, a la hora de llevar a cabo una crítica política del saber, es ni más ni menos que de la realización de una crítica de las formas de objetivación inmanentes a determinado régimen de veridicción. Crítica epistemológica jalonada por objetivos ontológico-políticos que permite dar cuenta de la formación inmanente de los objetos y de las modalidades enunciativas que configuran las posiciones de sujeto; es decir, cómo se constituyen quién habla y de qué habla en el marco de determinado régimen de veridicción.

Enfatizamos, entonces, que la crítica política del saber posibilita la problematización del modo en que históricamente –de manera inmanente a cierta disposición epistémica– se constituyen objetos y posiciones de sujeto. Por lo tanto, en lugar de brindar herramientas para la realización de una crítica normativa respecto de la “objetividad cognoscitiva” de las ciencias humanas, la crítica política se desplaza hacia la puesta en cuestión de las formas de objetivación. Tal como Foucault lo hiciera de manera recurrente, por ejemplo respecto de la constitución de la delincuencia (Foucault, 1975), de la sexualidad y de la anormalidad (Foucault, 1976), del mercado, del *homo oeconomicus* y del capital humano (Foucault, 2004a; 2004b). Abordaje de los saberes acerca de “lo humano” que, en lugar de cuestionar su “falta de objetividad” y contraponer un “modo

adecuando de conocer”, se ejercita por medio de la problematización acerca de la formación de dichos objetos, desplegando así un conjunto de herramientas para la crítica epistemológica de las ciencias humanas que se encuentra jalonada por la preocupación ontológico-política respecto de la constitución de la actualidad. De este modo, en lugar de “la denuncia” del carácter ideológico, sesgado o pseudocientífico de dichos saberes, encontramos en la crítica foucaultea una indagación acerca del modo en que la formación de dichas ciencias contribuye a la constitución de focos de experiencia, articulándose con el ejercicio del poder por medio de prácticas como el examen y la disciplina (Foucault, 1975), la regulación biopolítica (Foucault, 1976) y la gubernamentalidad liberal y neoliberal (Foucault, 2004a; 2004b).

Palabras finales

La arqueología como método, y específicamente Las palabras y las cosas, son una propedéutica a la genealogía. La genealogía, tal como nos fue presentada por Foucault, no es la crisis de la arqueología, sino que ellas se apuntalan mutuamente.

DEFERT, (2011: 271)

A lo largo del presente artículo, al tomar como punto de apoyo el característico gesto foucaulteano de recuperación y reelaboración recurrente de sus trabajos, hemos revisado el archivo Foucault para rastrear series documentales que nos permitan releer la propuesta foucaultea de llevar a cabo una crítica política del saber. En ese sentido, en primer lugar, nos detuvimos en el abordaje recurrente del discurso de las ciencias humanas dentro del marco de problematización de la filosofía como actividad de diagnóstico respecto

de la actualidad; luego, pusimos el foco de lectura en el tipo de crítica de los saberes acerca de “lo humano” que Foucault configura en el seno de su problematización arqueológica del saber; tras lo cual, por medio de la explicitación de lo que hemos denominado como “ecos arqueológicos de la genealogía”, dirigimos nuestro abordaje de los documentos en pos de revisar la noción de crítica política del saber.

A partir de la lectura realizada, sostenemos entonces que nos encontramos frente a dos inflexiones posibles para la crítica epistemológica de las ciencias humanas, el camino de la “analítica de la verdad” y la teoría del conocimiento, que da lugar al “perenne problema” de la “objetividad cognoscitiva” de dichas ciencias; inflexión frente a la que el discurso foucaulteano introduce un desplazamiento del eje de problematización, perfilando una crítica epistemológica y ontológico-política de las formas de objetivación inmanentes a la formación de los saberes. Así, en lugar de cuestionar epistemológicamente el discurso de las mencionadas ciencias en función de su supuesta “falta de objetividad”, y de oponerles una forma “más adecuada” de abordar sus objetos, de lo que se trata es de problematizar el modo en que sus formas de objetivación contribuyen a la constitución ontológico-política de la actualidad. Tarea respecto de la que el filósofo introdujo la noción de crítica política del saber, a la que hemos caracterizado como una crítica de las formas de objetivación inmanentes a la formación del discurso de las ciencias humanas. Forma de objetivación cuya contracara no es ni más ni menos que la constitución inmanente de modalidades enunciativas, es decir del recorte de posiciones de sujeto. Constitución del par sujeto-objeto en torno al que se configura, entonces, un discurso atravesado por la contraposición entre lo verdadero y lo falso.

Bibliografía

- Brossat, Alain, 2013, “L’archive et les archives. Archéologie des discours et gouvernement des vivants”, en *Materiali Foucaultiani*, vol. 2, núm. 4.
- Castro, Edgardo, 1995, *Pensar a Foucault: interrogantes filosóficos de La arqueología del saber*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- _____, 2011, *Lecturas foucaulteanas. Una historia conceptual de la biopolítica*, UNIPE/Editorial Universitaria, Buenos Aires.
- Castro-Gómez, Santiago, 2010 *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá.
- Defert, Daniel, 2011, “Situation du Cours”, en Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, Michel Foucault, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- Fontana, Alessandro, Bertani, Mauro, 1997, “Situation du Cours”, en Michel Foucault, *“Il faut défendre la société”. Cours au Collège de France. 1976*, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- Foucault, Michel, 1963, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, París: Presses Universitaires de France, París.
- _____, 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París.
- _____, 1969, *L’archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1972, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1976, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, París.

- _____, 1994a, “Qu’est-ce qu’un philosophe?”, en *Dits et écrits. 1954-1988. I. 1954-1969*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1994b, “La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu’est ‘aujourd’hui’”, en *Dits et écrits. 1954-1988. I. 1954-1969*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1994c, “Sur l’archéologie des sciences. Réponse au Cercle d’épistémologie”, en *Dits et écrits. 1954-1988. I. 1954-1969*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1994d, “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, en *Dits et écrits. 1954-1988. II. 1970-1975*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 1994e, “La vérité et les formes juridiques”, en *Dits et écrits. 1954-1988. II. 1970-1975*, Éditions Gallimard, París.
- _____, 2004a, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- _____, 2004b, *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France*, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- _____, 2008, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- _____, 2011, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France, 1970-1971*, Éditions Gallimard SEUIL, París.
- Gutting, Gary, 1989, *Michel Foucault’s archaeology of scientific reason*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lehm, Vanessa y Miguel Vatter, 2014, “Introduction”, en Vanessa Lehm y Miguel Vatter (eds.), *The Government of Life. Foucault, Biopolitics and Neoliberalism*, Fordham University Press, Nueva York.
- Mascaretti, Giovanni Maria, 2014, “Michel Foucault on Problematization, *Parrhesia* and Critique”, *Materiali Foucaultiani*, año 3, núm. 5-6.

- Muhle, Maria, 2012, "Histoire(s) de la vie de Canguilhem a Foucault", en AA.VV., *Epistemology and History. From Bachelard and Canguilhem to Today's History of Science*, Max Planck Institut for the History of Science.
- Paltrinieri, Luca, 2014, "Archeologia della volontà. Una preistoria delle Lezioni sulla volontà di sapere", *Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, vol. 2, núm. 1.
- Raffin, Marcelo, 2014, "Natureza e política: uma tensão no pensamento de Michel Foucault", *Ágora Filosófica*, vol.1, núm. 2.
- _____, 2015, "La verdad y las formas políticas: la lectura temprana de la tragedia de Edipo en Michel Foucault", *Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, vol. 5, núm. 8.
- Wallenstein, Sven-Olov, 2013, "Introduction: Foucault, Biopolitics, and Governmentality" en Jakob Nilsson y Sven-Olov Wallenstein (eds.), *Foucault, Biopolitics and Governmentality*, Södertörn, Södertörn University the Library, Estocolmo.

Ontología estética, estética ontológica: un replanteamiento del arte y lo bello desde el realismo especulativo

Aesthetic ontology, ontological aesthetic: a rethinking of art and beauty from speculative realism

Mario Teodoro Ramírez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México
marioteo56@yahoo.com.mx

Resumen: En este artículo se cuestiona si el arte, y el objeto estético en general (lo bello), puede ser pensado desde la perspectiva de la nueva corriente filosófica del realismo especulativo. El asunto es enfocado bajo una doble perspectiva: lo que sería una concepción ontológica de lo estética y lo que sería una concepción estética de la ontología. Sólo bajo este doble enfoque es posible responder al desafío que lo estético plantea al pensamiento ontológico en general.

Palabras clave: bello, ontología, estética, realismo especulativo, Meillassoux.

Abstract: In this article, it is questioned whether art, and the aesthetic object in general (the beautiful), can be thought from the perspective of the new philosophical current of speculative realism. The subject is approached from a double perspective: what would be an ontological conception of aesthetics and what would be an aesthetic conception of

ontology. Only under this double approach is it possible to respond to the challenge that the aesthetic poses to ontological thinking in general.

Keywords: Beautiful, Ontology, Aesthetics, Speculative realism, Meillassoux.

Recibido: 23 de julio de 2018

Aceptado: 27 de febrero 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.418>

Una de las objeciones que se pueden hacer al realismo especulativo —la corriente de pensamiento que ha irrumpido recientemente en la escena filosófica abogando por una primacía de lo real más allá de todo subjetivismo, idealismo o correlacionismo, esto es, más allá de todo antropocentrismo—¹ es por el lado de la estética, del arte y de lo bello. ¿Puede existir lo bello sin un sujeto que lo aprehenda, que lo defina, que, de alguna manera, lo haga existir? ¿Algo puede ser bello sin alguien que lo vea? ¿Hay arte sin seres humanos? Desde estos cuestionamientos, el arte y lo bello son asumidos como el colmo del carácter indeclinablemente subjetivo y antropocéntrico de nuestra experiencia de lo real y de lo real mismo; es decir, como argumento último contra cualquier pretensión de restablecer el realismo como perspectiva filosófica general. Pero, ¿no es acaso la concepción subjetiva de lo bello producto de un acendrado modo de pensar, de una *episteme* históricamente configurada que nos hace creer que no podemos pensar ni *ver* más allá de sus supuestos y de su régimen de operación? Se trata de lo

¹ El término “correlacionismo”, introducido por Quentin Meillassoux, caracteriza a todo el pensamiento moderno, en cuanto postula como condición y límite de la filosofía la correlación sujeto-objeto, lenguaje-mundo, ya en las filosofías de corte analítico o ya en las de corte fenomenológico-hermenéutico. Cf. Meillassoux, 2015: 29. Para un enfoque general de esta corriente filosófica, ver: Ramírez, 2016.

que podemos llamar, desde el punto de vista estético, la *episteme* general de la modernidad, y es lo que, en principio, habría que cuestionar para dar lugar a la pregunta por la posibilidad de una nueva concepción de lo bello y, más concretamente, de una concepción ontológica, o por lo menos un poco más objetiva y menos palmariaamente subjetiva y antropocéntrica de lo que ha sido hasta hoy.

Podemos encontrar ejemplos de una concepción ontológica de lo bello no sólo en los tiempos posmodernos, sino en muchos momentos del pensamiento premoderno, en la antigüedad clásica y en el medievo. También podemos hallarlos, auxiliados por la historia y los estudios antropológicos, en las modalidades estéticas y artísticas, a veces vistas como meramente exóticas, de culturas no occidentales (como el arte azteca: la *Coatlicue* es ejemplo por excelencia de una obra nada correlacionista o antropocéntrica). El interés de la pregunta por una concepción ontológica de lo bello no es, pues, ocioso o superfluo. Tiene o puede tener un amplio rango de implicaciones tanto en el campo del pensamiento como en el campo socio-cultural y humano en general. Ante todo, debemos comprender que una visión ontológica de lo bello debe ajustar cuentas con toda concepción meramente –reductivamente– psicológica, sociológica, histórica o antropológica de la experiencia estética. En lugar de conformarse simplemente con negar tales perspectivas –la perspectiva humanista en general–, una ontología de lo bello propondría redefinirlas para reformular desde fundamentos últimos, no relativistas, sus condiciones y límites de validez. A su vez, y de forma complementaria, una perspectiva estética de la ontología nos permitirá elevar al plano filosófico, al plano del pensamiento, el significado y alcance del arte y de lo bello.

Así, este ensayo trata de las relaciones e interrelaciones entre Estética y Ontología, en su doble movimiento. Por una parte, hablamos de *ontología estética*, es decir, del significado de una concepción del Ser –del ente, de lo existente– que sigue el modelo –como

caso paradigmático— del arte y de lo bello. Por otra parte, hablamos de *estética ontológica* para explorar una forma de experiencia estética y de quehacer artístico, en particular el contemporáneo, cuya función y sentido último remite a una aprehensión del ser en cuanto ser, esto es, a una comprensión ontológica. En verdad, esta función ontológica sería una característica de todo arte, al igual que una concepción estética de la ontología no haría sino revelar el sentido último de toda ontología. Éstas vendrían a ser las apuestas especulativas de nuestra indagación.

De esta manera, proponemos criticar la concepción subjetivo-antropológica de lo bello y definir el sentido de una concepción ontológica de la belleza —y, a la vez, de una concepción estética de la ontología— desde la perspectiva de la filosofía del realismo especulativo. Para el primer punto discutimos el carácter de la estética kantiana, considerada en términos generales como el momento fundacional del subjetivismo estético moderno. Comentamos, en el apartado inicial, la crítica de Gadamer al kantismo para exponer de inmediato, en el segundo apartado, la reinterpretación que algunos pensadores neorrealistas, como Shaviro y Harman, han hecho de la concepción kantiana del arte y lo bello y, en general, del sentido de la estética. En esta línea exponemos, en un tercer apartado, una interpretación estética del “principio de irrazón” presentado por Quentin Meillassoux. En un cuarto apartado, y a modo de conclusión, hablaremos del significado filosófico del arte y de las tareas de una estética ontológica.

Estética subjetiva

Aunque la concepción subjetiva del arte y lo bello comenzó a fraguarse desde el Renacimiento, es en el pensamiento del siglo XVIII

—empirismo clásico, Ilustración—² que alcanza su definición plena. En general, se asume que Kant defiende una concepción subjetiva de lo bello y que es él quien establece las bases del subjetivismo estético de la modernidad en general (lo bello es algo puramente subjetivo y el gusto es puramente relativo). ¿Pero qué tan cierta es esta interpretación? Comentaremos la que tal vez sea la crítica más acabada del subjetivismo kantiano, que es la presentada por Hans-Georg Gadamer, el fundador de la corriente hermenéutica de la filosofía contemporánea. Como alternativa, de la mano de Steven Shaviro, presentaremos a través de una cierta crítica a Gadamer, una re-lectura ontológica de Kant y sus consecuencias para la interpretación estética del nuevo realismo o realismo especulativo.

Aun siendo el pensador meticuloso que es, Gadamer se hizo eco, quizá de forma apresurada, de la interpretación del kantismo como un mero subjetivismo estético. La destrucción de la concepción subjetiva de lo bello es a tal grado relevante para los propósitos de la hermenéutica gadameriana que se convierte en el alfa y omega de *Verdad y método*, su principal obra (Gadamer, 1977). Aparece al inicio del libro como la condición para una fundamentación de una hermenéutica capaz de rebasar los límites de todo subjetivismo: la comprensión no es un acto de la subjetividad, ni siquiera de la intersubjetividad —una trama de sujetos—: es un acto del lenguaje, un movimiento de la experiencia que pone en juego diversos aspectos de la condición humana —historicidad, tradición, consenso, diálogo—. También, aparece al final de la obra (“El aspecto universal de la hermenéutica”) como base y condición para la universalización de la hermenéutica y para el arribo a lo que el filósofo alemán llama una “ontología hermenéutica”. Gadamer está en contra de la estética subjetiva porque está en contra, en general,

² Para un visión sintética del pensamiento estético de la Ilustración confrontar Cassirer (1972: 304 y ss).

de la eliminación de todo carácter cognoscitivo del arte, esto es, la eliminación de la cuestión de la verdad en la experiencia estética. Según él, esta eliminación es el complemento y la confirmación del objetivismo científico moderno, para el cual la verdad es privativa del conocimiento metódico de las ciencias empírico-naturales al que deberán someterse las humanidades, las ciencias del espíritu (ciencias humanas, ciencias sociales, ciencias de la cultura, etc.) si es que pretenden validez y verdad. Como sabemos, Gadamer y toda la línea fenomenológico-hermenéutica de la filosofía del siglo xx, considera que esa es una vía errada y de consecuencias funestas para la comprensión de lo humano.

Todos los conceptos de la estética kantiana son cuestionados puntualmente por Gadamer en la primera sección de *Verdad y método* (“Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”): el carácter subjetivo de lo bello, el desinterés estético –carácter no cognitivo ni moral de la experiencia estética–, la forma reflexionante –no determinante– del juicio del gusto, el sentido común estético como *a priori* del juicio del gusto, la noción del genio como libertad, etc. En contra, Gadamer concibe a lo bello como una experiencia de conocimiento bajo una perspectiva que revalora todos aquellos elementos de la *formación* humana que la modernidad ilustrada cuestionó y despreció: la fuerza de la tradición, el gusto como experiencia de integración social, el significado de la alegoría, el adorno, el sentido común en general, el valor del prejuicio y la pre-comprensión, etcétera, todo lo cual remite a la recuperación de una función de la “verdad” ligada a la experiencia humana en un sentido integral, es decir, en contra de su reducción a un aspecto parcial de nuestra condición –ya sea la experiencia metódico-objetiva del saber científico, ya sea su mera subjetivación psicologista o trascendental–. Gadamer propone como alternativa una concepción de lo bello como cualidad ontológico-hermenéutica: la cualidad de lo que aparece, de lo que

se manifiesta: “en la esencia de lo bello está el que se manifieste” (Gadamer, 1977: 574), dice. La representación –la imagen– estética no es una reproducción o una copia sino una “presentación” de la cosa misma (Cf. Gadamer, 1977: 182 y ss). El ser de la cosa sólo se revela (Heidegger, 1956) en la obra de arte. Todo el punto hermenéutico-gadameriano estriba, así, en que no hay distinción (la “no-distinción estética”) entre la manifestación –el aparecer– y lo que se manifiesta –el ser–, entre la cosa aprehendida y el sujeto que la aprehende. Por esto, para él, como para Heidegger, el arte es revelación de la verdad del ente y el lenguaje es manifestación del Ser mismo; según la famosa fórmula gadameriana, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer, 1977: 567). Lo bello como aparecer, y el arte como experiencia de transformación-construcción de ese aparecer, es el modelo de la verdad para el lenguaje, la hermenéutica y las ciencias humanas en su conjunto.

No obstante, consideramos que la alternativa al subjetivismo estético que la filosofía gadameriana ofrece no escapa al correlacionismo (sujeto-objeto, humano-mundo) criticado por el nuevo realismo; al contrario, representa su versión más acabada –lo que Meillassoux llama “correlacionismo fuerte”– (Meillassoux, 2015: 63). Para la hermenéutica, no hay Ser fuera de la aparición o manifestación; de hecho, el Ser queda abducido de forma total en la manifestación –y en el lenguaje–. Esto termina sonando a un subjetivismo no del individuo sino de la especie: el humano y su lenguaje es todo lo que existe. Todo decir sobre el ser –y *del* ser– encuentra su condición y su verdad –del “decir” y del “ser”– en el lenguaje. Si queremos comprender al Ser lo que tenemos que comprender es el acto lingüístico de la comprensión y nada más. El Ser se desvanece ante la palabra como un fantasma se desvanece con las luces del amanecer. Este desvanecimiento del Ser, del Ser en cuanto tal, de la realidad más allá de nosotros, es el resultado final e ineludible de la ontología fenomenológico-hermenéutica en

cuanto ontología que sólo ha podido plantearse desde la posición incuestionada de la “condición humana”. En cuanto ontología del ser del ser humano ha resultado altamente valiosa, pero nos quedó a deber una ontología del Ser-en-sí, ahumano o suprahumano. Es el supuesto de que tal ontología es imposible o sin sentido lo que hoy debemos cuestionar y superar.

Estética especulativa. Ontología estética.

Lo que Gadamer deja pronto de lado en su crítica a Kant es el carácter relacional de la experiencia estética, es decir, el que lo bello consista en una *relación* entre un objeto y un sujeto. Ciertamente Kant se concentró más en el lado subjetivo de esta relación, como Gadamer se concentra más en el lado objetivo (en el ser de lo bello); pero ninguno de los dos se detiene en la *relación* como tal. Es sobre esto que Steven Shaviro llama la atención: lo bello, nos dice, tiene la forma de un *encuentro*, de una adaptación o un acoplamiento entre dos seres distintos; “la belleza es, por lo tanto —dice—, un evento, un proceso, más que una condición o un estado. La flor no es hermosa en sí misma; más bien, la belleza sucede cuando encuentro la flor” (Shaviro, 2009: 3). Los seres se acomodan como si estuvieran hechos el uno para el otro. “Como si estuvieran”, pues en verdad se trata de una “relación contingente”, de un “acaecer” (antes que de un “aparecer”). Este acaecer o “acontecer”, este “acontecimiento”, plenamente singular, es lo que tiene un carácter “real”, no meramente subjetivo o meramente objetivo. En Kant se halla implícita la idea de que la experiencia de lo bello es un encuentro contingente cuando la caracteriza, a diferencia de la experiencia cognoscitiva o la experiencia moral, como una situación donde el sujeto no legisla, no determina al objeto, sino que simplemente se “dispone” a él —bajo el régimen de un “libre juego de las facultades”—. En términos de Kant, la experiencia estética no

es un acto o una actividad del sujeto, no es obra del deseo humano —el deseo pertenece al reino de la razón práctica, moral— ni de un interés cognoscitivo que subordina lo dado fenoménico a las estructuras de la subjetividad cognoscente. Pertenece, más bien, desarrolla Shaviri, al orden de la pasión, del *pathos*: hay necesariamente un elemento pasivo, receptivo en la experiencia de lo bello: el sujeto se dispone a la cosa que se le ofrece (Shaviri, 2009: 6). No hay determinación del sujeto sobre el objeto, ni determinación del objeto sobre el sujeto: la cualidad de lo bello, insiste Kant, no es una cualidad del objeto. Más allá de Kant, tampoco es una cualidad del sujeto. Es, como decimos, una cualidad del encuentro, de la relación.

Shaviri generaliza, usando las filosofías de Whitehead y Deleuze, la noción de lo bello como “encuentro contingente” a la definición misma del Ser. Las relaciones de exterioridad, como se presentan en el encuentro entre la rosa y el sujeto que la contempla, rigen todo el orden de lo existente. Esto es, hay “encuentros”, “relaciones” no sólo entre el objeto y el sujeto sino entre las cosas mismas; hay relaciones aunque no haya un sujeto humano que participe en ellas: la rosa también se relaciona con los insectos que la visitan, con otras flores que la acompañan (¿y con las que quizá compite en ser bellas?). Pasamos, pues, al plano ontológico de las relaciones. Y en este plano las relaciones de exterioridad lo son casi todo. La taza de café, el café y el plato están regidas por una relación de exterioridad contingente —o relativamente contingente, “contingentemente obligatoria”, como dice Manuel DeLanda (2016: 3)—, esto es, no existe ninguna conexión intrínseca y necesaria entre los tres objetos, aunque casi siempre vayan juntos. Las relaciones de interioridad serían las que rigen la composición interna de cada uno de esos objetos por separado. La oreja de la taza tiene una relación de interioridad con el resto de la taza. ¿Pero qué son estas relaciones de interioridad? ¿En qué consisten?

En términos del filósofo norteamericano neorrealista Graham Harman, las relaciones de interioridad constituirían la “sustancia” o el “objeto real” y las relaciones de exterioridad formarían el “objeto sensual” —el “objeto intencional” en términos husserlianos. Creador de la variante “ontología orientada a objetos” del realismo especulativo, Harman propone sustituir la dupla clásica sujeto-objeto por la dupla objeto real-objeto sensual (Harman, 2016: 170-192). *Todo es objeto*. El propio sujeto es un objeto, y las cualidades que el sujeto pone en el objeto en realidad pertenecen al objeto —son las cualidades sensuales del objeto sensual—. ³ Hay inter-objetualidad: los objetos se relacionan entre sí, son aprehendidos y comprendidos unos por otros, se “encuentran” entre ellos haya o no un sujeto que atestigüe ese encuentro. Harman sostiene que el objeto real, la sustancia, es por principio inaccesible e irreducible; el objeto real se retira sobre sí mismo, “las cosas mismas permanecen para siempre más allá de nuestro alcance” (Harman, 2016: 171), aunque a la vez afirma, más allá del escepticismo kantiano, su indiscutible existencia. Ésta es, para él, la formulación más precisa de una ontología *realista*. Los objetos y cualidades sensuales mantienen una relación indirecta o “alusiva” con los objetos y las cualidades reales. No hay relación directa entre los objetos reales: cada uno permanece cerrado sobre sí mismo, es una “mónada sin ventanas” a la manera leibniziana. Esto significa que no existen relaciones de causalidad real —eficiente— entre los objetos; dada su autonomía total —autarquía— cada objeto real es impenetrable e intocable de suyo; sólo puede haber, en el nivel de los objetos sensuales, lo que Harman llama “causalidad vicaria”, ocasional, expresiva, esto es, estética. En el plano sensual, las cosas se perciben entre sí

³ Una bella forma de decir esto: “Aspiro el olor de una rosa e inmediatamente me vuelven a la memoria confusos recuerdos infantiles. A decir verdad, estos recuerdos no han sido en absoluto evocados por el aroma de la rosa: los aspiro en el olor mismo; ella es para mí todo eso” (Bergson, 1999: 117).

y se afectan entre todas. Su relación es metafórica. Ciertamente, para Harman, la metáfora no es un procedimiento meramente lingüístico –un juego de palabras– sino originalmente ontológico: es en el plano de las cualidades sensuales y de los objetos sensuales donde se da la transposición metafórica, poética: “el ciprés es una llama”. El ciprés-llama configura un tercer objeto donde las cualidades separadas del ciprés y de la llama se funden en un objeto singular e inconfundible. La metáfora logra lo que ningún conocimiento y ninguna observación puede hacer: aprehender a través de un objeto sensual enriquecido la esencia misma de un objeto real. En general, Harman propone concebir a la estética como vía privilegiada para la metafísica (Cf. Harman, 2015: 105-124; 2007: 9).

En el pequeño ensayo “La tercera mesa” (Harman, 2017: 225-233), el filósofo norteamericano explica la prioridad ontológica de la perspectiva estética. Según su análisis existen tres clases de mesas (de objetos o de maneras de concebir al objeto): 1) la mesa tal como es definida desde nuestra experiencia sensible, fenomenológicamente explicada, esto es, como un conjunto de cualidades subjetivas que otorgan un ser intencional al objeto; no hay aprehensión del ser en sí de la mesa sino sólo de su configuración como correlato de nuestras vivencias; de alguna manera, la mesa es nuestra “obra”; 2) la mesa tal como la concibe el físico, la ciencia, es decir, como un conjunto de partículas atómicas y subatómicas cuya configuración real escapa a nuestra aprehensión y donde sólo las construcciones y fórmulas científicas nos otorgan su verdadero ser; 3) “la tercera mesa”, que es la mesa como es en sí misma, en su ser propio, autónomo y silencioso, la mesa que se retrae a toda vivencia o representación –subjetiva u objetiva– y que sólo puede ser constatada más que aprehendida por la experiencia estética. La tercera mesa

se sitúa justo entre las otras dos, ninguna de las cuales es realmente una mesa. Esta tercera mesa emerge como algo distinto a sus componentes y también se oculta detrás de sus efectos externos. Nuestra mesa es un ser intermedio que no es localizable a partir de la física subatómica ni de la psicología humana, sino que habita una zona permanente y autónoma donde los objetos son simplemente ellos mismos (Harman, 2017: 229).

En general, Harman revive para la estética un principio de ontología negativa (realismo negativo): a través de las percepciones tenemos noticia de una “cosa en sí” —de una sustancia, en términos aristotélicos— que se retira a todo encuentro pero que da razón de las cualidades que captamos de ella. Las cualidades sensibles “aluden” a las cualidades reales, las que a su vez son como “emanaciones” del objeto real.⁴ Para Harman no hay ningún problema. Lo bello y el arte no captan o aprehenden la cosa misma porque el asunto con lo real no es captarlo, aprehenderlo, representarlo o conocerlo sino constatarlo, admirarlo, “amarlo”.

La ontología del objeto de Harman y su realismo de la sustancia, ¿es compatible con la ontología de procesos —o nuevo materialismo— a la manera de Shaviro (y otros, como Deleuze, Bruno Latour, Manuel DeLanda, etcétera)?, es decir, ¿son compatibles una perspectiva filosófica que entiende lo real como objeto irreductible y otra que lo entiende como proceso material, dinámico e inventivo? El joven filósofo norteamericano Levi Bryant, mediando entre las filosofías de Graham Harman y Gilles Deleuze, ha propuesto una concepción del objeto harmaniano (el “objeto real”) como una “potencia” o un ser “virtual” que es la “razón” de las cualidades sensuales y las relaciones dinámicas en que participa. La mesa no

⁴ Para una exposición sistemática de la teoría harmaniana de los objetos y sus relaciones e interrelaciones, ver Harman (2016b).

“es” algo, es una potencia, un poder-ser; hay que decir, a la manera de Deleuze, que la mesa “mesea”, hace algo siendo lo que es, no es una cosa inerte, cerrada y acabada. El ejemplo de Bryant es una taza: “la azulidad de la taza –explica– no es una cualidad que la taza tiene, sino algo que la taza hace” (Bryant, 2011: 90). La taza azulea, podríamos decir. En suma: “sustancia” o “potencia virtual”, el Ser se aparece para el nuevo realismo como lo irreductible, lo irrepresentable, como distancia y exterioridad, como “ser-allá” antes que como “ser-ahí” (*Dasein*). Este acontecer de la cosa, su ser acontecimiento, su “realidad ejecutante” (Ortega y Gasset) es lo que llamamos “belleza”.

Así, llegamos a la pregunta estético-ontológica fundamental: ¿existe la belleza independientemente de quien la contempla? La respuesta que avanzamos es precisamente que, todo lo contrario, experimentar algo como existiendo independientemente de nosotros *es* la experiencia misma de la belleza. Ver las cosas como si no fuéramos nosotros los que las vemos, verlas como se ven a sí mismas, o entre ellas mismas, allá, solas, autónomas, autosuficientes, calladas, perfectas: esa es la experiencia de la belleza. Sorprender a la “cosa en sí” en su quieta, generosa e infinita intimidad: eso es lo bello. La oportunidad que tenemos siempre y a cada momento de encontrarnos con el ser en tanto que ser.

Para el caso del arte, particularmente para la innovación vanguardista de inicios del siglo xx, cabe recordar y recuperar desde el nuevo realismo, el ensayo del filósofo español José Ortega y Gasset “La deshumanización del arte” (1985). Quizá en su momento este ensayo fue entendido como una crítica del arte del siglo xx, aunque, en verdad, se trata de una caracterización ontológica de un arte que rompe con la función humanista de reproducir y hasta celebrar el reino de lo humano –de ahí su carácter anti-popular y, por ende, impopular–. Según Ortega, ese es un rasgo sólo del arte del siglo xix; en verdad, afirma, “todas las grandes épocas del arte

han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad” (Ortega y Gasset, 1985: 20). Más que de deshumanización, que conlleva un sentido meramente negativo, deberíamos hablar simplemente de un arte ahumano o no-humano –y no antihumano o inhumano–. Para Ortega esto es un signo de liberación, de emancipación de la esfera estética de determinaciones “demasiado humanas” y abre, precisamente, hacia una visión de la realidad tal cual, esto es, hacia una concepción ontológica del arte. Aunque el arte anterior –el del siglo XIX– presumía ser “realista”, se trata de un realismo acorde con definiciones y prescripciones humanas, socialmente determinadas –es un realismo correlacionista, podemos decir en los términos del realismo especulativo–. Si bien Ortega interpreta al nuevo arte desde una perspectiva anti-realista, ponderando el carácter etéreo, abstracto y libre de los objetos artísticos, esto puede ser reinterpretado desde el nuevo realismo como un arte que cuestionando el realismo antropocéntrico nos abre verdaderamente hacia lo real, hacia la realidad que está más allá de nuestros conceptos y determinaciones.

El principio de “irrazón” como principio estético.

De acuerdo con la tesis de Anna Longo, la estética del realismo especulativo no sólo se encuentra en el campo del arte –lo que todavía estaría a discusión: ¿cómo sería un arte que sigue los lineamientos de esta filosofía?– sino, ante todo, como una actitud o un rasgo del propio pensamiento especulativo (Longo, 2017). Dice Longo: “más que buscar una estética adaptado al realismo especulativo, se trataría más bien de reconstruir la funcionalidad del componente estético de la especulación” (Longo, 2017: 91; traducción nuestra). De acuerdo con esta afirmación nos interesa dilucidar e interpretar el “principio de irrazón” propuesto por Quentin Meillassoux como el principio estético-ontológico fundamental: un principio que no

sólo da cuenta del ser estético –lo bello, el arte– sino de todo ente existente y del proceso general de lo real.

En principio, es importante señalar que la ontología de Meillassoux tiene como base primera la tesis de la prioridad del “ente” sobre el “Ser”; la suya es una ontología del ente más que una ontología del Ser. El ente es lo que existe y es, por ende, lo que existe en el tiempo. Nada existe fuera del tiempo o, más bien, existir y ser temporal son lo mismo. Como decía Bergson, el tiempo es la tela de que está hecho lo real.⁵ Es por el tiempo que existe algo y no más bien nada. Esto implica también una profunda y radical filosofía de la inmanencia. El ente, lo existente, se basta a sí mismo, no tiene una causa fuera de sí; por esto, no hay ninguna “necesidad” en el orden de la existencia: no hay ninguna razón o causa última por la cual una cosa es lo que es. Todo ente puede ser o puede no ser, puede ser esto o puede ser lo otro. Ésta es la fórmula del carácter absoluto de la contingencia como principio de todo lo existente. Así, contra el “principio de razón” –nada hay sin razón– estatuido por la tradición metafísica, Meillassoux propone lo que llama el “principio de irrazón” –de no-razón–, es decir, según sus palabras, “la ausencia última de razón –lo que denominamos la irrazón– es una propiedad ontológica absoluta y no la marca de la finitud de nuestro saber” (Meillassoux, 2015: 91). La sin-razón está del lado del Ser mismo; el principio de razón es falso, absolutamente falso, incluso, precisa Meillassoux. “Porque nada, en verdad, tiene razón de ser y de seguir siendo así más que de otra manera, ni las leyes del mundo, ni las cosas del mundo. Todo puede realmente colapsar, tanto los árboles como los astros, los astros como las leyes, tanto las leyes físicas como las leyes lógicas. Y no en virtud de una ley superior que destinaría toda cosa a su pérdida, sino en virtud de

⁵ “El tiempo es lo que se hace y lo que hace que todo se haga” (Bergson, 1972).

la ausencia de una ley superior capaz de preservar de su pérdida a cualquier cosa de la que se trate” (Meillassoux, 2015: 91-92).⁶

El principio de irrazón declara una verdad que todos de alguna manera hemos constatado pero que normalmente y con todos los medios nos negamos a reconocer: que no hay ninguna razón por la cual existimos y existe todo lo existente. Que no hay de suyo un sentido en el Ser y ni siquiera cabe, por el mismo principio de contingencia, el consuelo de que nosotros vamos a “poner” ese sentido —como rezaba el existencialismo sartriano. El ser humano es tan contingente como cualquier ente. Contra estas verdades, efectivamente metafísicas y absolutas, se ha rebelado todo el pensamiento de la tradición, toda metafísica de la necesidad, dogmática y esencialmente antropocéntrica. Metafísico había sido hasta ahora el pensamiento que busca someter al Ser a la necesidad humana. La nueva metafísica del realismo especulativo plantea todo lo contrario: someter el pensamiento a la contingencia de la existencia. Ahora bien, el pensamiento que, por excelencia y desde siempre, se ha atenido a lo que “hay”, que no pide ninguna otra razón de la cosa (de la “rosa”, por ejemplo), más que el propio ser de la cosa en su pura contingencia, es el pensamiento estético. Ser capaz de aceptar lo que es tal como es, el ser en cuanto tal, y además celebrarlo regocijadamente, es el pensamiento que todo arte y toda experiencia estética conlleva y afirma —es la proposición fundamental del “espíritu trágico”, según Nietzsche—.

Este carácter de sin-razón o de irrazón del objeto estético ya ha sido pensado por la tradición filosófica bajo las ideas de desinterés,

⁶ Aunque Heidegger adelanta la crítica al principio de razón lo hace en la perspectiva de cuestionar la metafísica de la representación y bajo la idea de identificar Ser y Razón (“nada *es* sin razón” puede leerse como el ser es la razón misma). Meillassoux endereza su crítica al principio de razón desde un punto de vista ontológico, cosmológico incluso: no existe una razón alguna ni el Ser es su propia razón porque efectivamente todo ser puede ser destruido sin ninguna razón.

ser sin fin, inutilidad o “finalidad sin fin” –autotelia–. Esta última es la expresión que usa Kant en el tercer momento de la analítica de lo bello para caracterizar el juicio del gusto (Kant, 2007: 133 y ss.). Más allá de la jerga kantiana, finalidad sin fin designa el carácter formal u orgánico de lo bello –“finalidad”–, esto es, el que el objeto forme una unidad no dirigida por ninguna condición externa al propio objeto, ni el encanto o emoción subjetiva –fin interno– ni la perfección objetiva –fin externo–. “Finalidad sin fin” también puede entenderse como lo que contiene en sí mismo su fin, o lo que es un “fin intrínseco” –un fin absoluto, que no puede ser “medio” para ninguna otra cosa. Este carácter define a lo bello, pero también, en el propio Kant, a lo “bueno”, lo “moral”, particularmente en términos de la tercera formulación del imperativo categórico, referida a no tratar a las personas como medios para un fin –principio del “respeto”– sino como fines en sí mismos (Kant, 1946: 84). Sin embargo, como ya señaló alguna vez Hannah Arendt, esta concepción es restrictiva, limitativa. Si bien necesaria en principio, termina justificando el mero antropocentrismo y, por ende, la desvaloración de lo no humano, la instrumentalización y cosificación general de todo lo existente.⁷ La solución a esta inaceptable consecuencia consistiría precisamente, yendo más allá del antropocentrismo moral kantiano, en extender ontológicamente el principio de la finalidad sin fin: todo lo que existe, la existencia misma, es una finalidad sin fin, es un fin intrínseco, esto es, tiene la forma de un fenómeno o un ser estético. Lo bello es lo ontológicamente primero. Consideramos, así, que es en una ontología estética y no en un antropocentrismo acrítico, donde se fun-

⁷ Dice Arendt: “el utilitarismo antropocéntrico del *homo faber* ha encontrado su mayor expresión en la fórmula kantiana de que ningún hombre debe convertirse en medio de un fin, que todo ser humano es un fin en sí mismo” (Arendt, 1993: 174), de lo que se sigue que todo lo no-humano puede ser instrumentalizado, la Tierra entera puede ser puesta al servicio del humano.

damentaría realmente el imperativo categórico y toda nuestra concepción del mundo moral, político y cultural. Queda un humano que ya no es el rey de la creación pero que, no obstante, guarda la dignidad superior de ser alguien capaz, nietzscheanamente dicho, de superarse a sí mismo y de abrirse a una trascendencia que no es más que la de la cosa misma, en su esplendor estético primigenio.⁸

¿Un arte especulativo? Hacia una estética ontológica

Varias cuestiones se abren al pensar de las relaciones entre el realismo especulativo y la práctica artística en sus distintas modalidades. Planteamos nuevamente la pregunta: ¿en qué consistiría un arte conforme con el realismo especulativo? Podemos mencionar varias opciones:

a) Recordar, como dice Ortega y Gasset, que la mayor parte del arte en la historia de la humanidad ha estado fuera de la órbita humanista del arte europeo: el arte oriental —el “arte simbólico” según la tipología de Hegel—, el arte islámico, el nórdico, el precolombino, etc. El filósofo mexicano José Vasconcelos ponderaba la superioridad del arte de las antiguas civilizaciones sobre todas las formas del arte “moderno”, a las que juzgaba frívolas y sosas, sin “espíritu”.⁹ Una estética ontológica según los lineamientos del realismo especulativo nos ofrecería la posibilidad de una estética planetaria, abierta a la comprensión de las múltiples manifestacio-

⁸ “El yo, el lugar donde vivimos, es un lugar de ilusión. La bondad está conectada con el intento por ver el no-yo, por ver y responder al mundo real a la luz de una conciencia virtuosa. Este es el significado no metafísico de la idea de trascendencia” (Murdoch, 2001: 95).

⁹ Aunque desde una cierta fenomenología espontánea (o *naïf*), el filósofo mexicano José Vasconcelos presenta trazos conceptuales de lo que sería una metafísica estética (Cf. Vasconcelos, 2009).

nes artísticas del mundo, más allá de un multiculturalismo –posmoderno– meramente condescendiente y ayuno de criterios.

b) Por otra parte, todo el arte contemporáneo –desde el impresionismo hasta nuestros días– puede ser reinterpretado desde una estética especulativa como práctica de exploración de las posibilidades ontológicas del arte, más allá de las interpretaciones y autocomprensiones de los distintos vanguardismos –dadaísmo, surrealismo, expresionismo, abstracción– en términos puramente formalistas y estilísticos, es decir, como una pura búsqueda de medios adecuados a la intención expresiva del artista –subjektivismo estético–. Por el contrario, ya Merleau-Ponty interpretaba el arte de Paul Cézanne como el intento de captar una naturaleza “prehumana”. La pintura de Cézanne, dice, “revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala. Por esto sus personajes son extraños y como vistos por un ser de otra especie” (Merleau-Ponty, 1973: 43).

c) El realismo especulativo puede permitirnos una nueva definición del arte, más vinculada a una tarea filosófica de comprensión ontológica que a las funciones meramente antropológicas de expresión y construcción imaginativa remitidas a la tarea de celebración del mundo humano. Ciertamente, si esta definición ontológica ha de tener un carácter universal, debería ser capaz de cubrir toda forma de arte. Así es efectivamente: toda obra de arte de cualquier ámbito espacio-temporal –histórico-cultural– posee esta dimensión ontológica, particularmente en la medida que toda obra es un objeto, posee una realidad de suyo y abre una dimensión de trascendencia, en principio oscura o enigmática a la percepción humana. Por ejemplo, el filósofo español Eugenio Trías se preocupaba por revelar el elemento siniestro presente más o menos discretamente en las obras más luminosas de la tradición (Trías, 1982). Ciertamente, el arte conceptual y diversas fórmulas extremadamente escandalosas del arte reciente –instalaciones,

performances, intervenciones, arte del cuerpo, arte con animales, arte ambiental, etc.— han planteado la necesidad de una redefinición de lo que es y lo que no es arte. Un rasgo común a estas manifestaciones está planteando la superación de la concepción esteticista del arte, en el sentido de liberar al objeto artístico de un supuestamente imprescindible componente sensible.¹⁰ Puede considerarse arte lo que simplemente es una instrucción discursiva para hacer o imaginar una obra. Muchos objetos “artísticos” en realidad consisten simplemente en una expresión parcial de un conjunto de significados asociados de manera conjunta, que deben ser captados tomando en cuenta elementos extra-obra, como el contexto de las propuestas, las ideas de los artistas, el juicio de los críticos de arte, etc. Ciertamente, estos procedimientos no hacen del arte exactamente una teoría o una filosofía, pues los elementos discursivos que los acompañan no están sometidos a la lógica de la elaboración teórica; son más bien ideas difusas, intuiciones filosóficas o enigmas y retos intelectuales y emocionales planteados al espectador. No obstante, la disolución del objeto artístico en ciertas prácticas del arte contemporáneo no elimina una serie de actos y experiencias que pueden seguir siendo consideradas “estéticas”: emociones, sensaciones, shocks, actos de imaginación y fantaseo, reflexiones vagas, ludismo.

Una nueva definición del arte o, más bien, una nueva práctica del arte, no puede eliminar de forma total los elementos estéticos —sensibles—, aunque sí eleva exponencialmente la participación de las funciones reflexivas e intelectuales en la actividad artística. El arte no puede seguir siendo concebido solamente en términos puramente estéticos, sensoriales —algo que ya sostenía Duchamp—.

¹⁰ Ya Marcel Duchamp, delineador en muchos sentidos del arte del siglo xx y del xxi, quería hacer del arte un acto de la inteligencia y no sólo de la sensación (Cf. Duchamp, 1978).

No se convierte en una actividad filosófica, ciertamente, pero en el arte contemporáneo –incluso o sobre todo en el cine–, cada vez gana más la incorporación directa de elementos filosóficos (en directores como Tarkovsky, Lars von Trier, Iñárritu). La filosofía se ha convertido para algunos artistas contemporáneos en un componente imprescindible para la construcción de obras con mayor profundidad de sentido, con mayor “contenido”, rebasando las fórmulas y temáticas consabidas (sobredeterminadas por la narrativa, el formalismo estético o por codificaciones ideológicas, psicológicas o sociológicas).

En suma, el arte actual se puede definir como un medio de exploración–revelación de lo real, como un proceso de paulatina apropiación de dimensiones de lo real tradicional y humanamente expurgadas de la aprehensión y la comprensión, tales como objetos insignificantes, temas oscuros como la muerte, el suicidio, las patologías, el cadáver, la animalidad, lo monstruoso, lo asqueroso; temas novedosos como las posibilidades de la inteligencia artificial, el internet, etc. Todas estas búsquedas se pueden interpretar como el alineamiento del arte en la tarea, filosófica por excelencia, de ampliar considerablemente nuestra comprensión ontológica. En este sentido, el arte se revela cada vez más como el aliado mayor del pensamiento filosófico, a la altura o más arriba de otros aliados tradicionales como la religión, la ciencia o la política. Estamos, así, ante la posibilidad del surgimiento y consolidación de lo que Harman llama la “tercera cultura”, más allá de la cultura científica y de la cultura humanista, la cultura de un arte filosófico, ontológico incluso, y de una filosofía estéticamente fundada y orientada. Habría que pensar todavía en cuáles son las tareas e implicaciones en todos los niveles de esa tercera cultura:

Durante siglos, la filosofía ha aspirado a las condiciones de una ciencia rigurosa, aunando fuerzas con las matemáticas o la psi-

ciología descriptiva. Pero, ¿qué pasaría si el contraproyecto de los próximos siglos transformara a la filosofía en un arte? El resultado sería una “filosofía como arte vigoroso” en vez de la “filosofía como ciencia rigurosa” propuesta por Husserl. Al ser reconvertida de ciencia en arte, la filosofía recuperaría su carácter original en cuanto Eros. En cierto sentido, este modelo erótico es la aspiración básica de la filosofía orientada a objetos: es la única manera, en el clima filosófico actual, de ser justos con el amor al saber que jamás pretendió ser saber a secas (Harman, 2017: 232-233).

Bibliografía

- Arendt, Hannah, 1993, *La condición humana*, Paidós Barcelona.
- Bergson, Henri, 1999, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Sígueme, Salamanca.
- Bergson, Henri, 1972, *El pensamiento y lo moviente*, La Pléyade, Buenos Aires.
- Bryant, Levi R., 2011, *The democracy objects*, University of Michigan Library, Ann Arbor.
- Cassirer, Ernst, 1972, *Filosofía de la ilustración*, FCE, México.
- DeLanda, Manuel, 2016, *Assamblage Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Duchamp, Marcel 1978, *Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gadamer, Hans-Georg, 1977, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca.
- Harman, Graham, 2016, *El objeto cuádruple*, Anhtropos, Barcelona.

- _____, 2017, “La tercera mesa”, *Devenires*, vol. XVIII, núm. 36, pp. 225-233.
- Heidegger, Martin, 1958, *Arte y poesía*, Samuel Ramos (trad.), FCE, México.
- Kant, Immanuel, 2007, *Crítica del juicio*, Tecnos, Madrid.
- Longo, Anna, 2017, “Une esthétique spéculative est elle possible?”, *Cahiers Critiques de Philosophie*, núm. 19.
- Meillassoux, Quentin, 2015, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Margarita Martínez (trad.), Caja Negra, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1973, “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona.
- Murdoch, Iris, 2001, *La soberanía del bien*, Caparrós, Madrid.
- Ortega y Gasset, José, 1985, *La deshumanización del arte*, Planeta/De Agostini, Barcelona.
- Ramírez, Mario Teodoro (coord.), 2016, *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, Siglo XXI, México.
- Shaviri, Steven, 2009, *Without criteria. Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*, The MIT Press, Massachusetts.
- Trías, Eugenio, 1982, *Lo bello y lo siniestro*, Seix-Barral, Barcelona.
- Vasconcelos, José, 2009, *Filosofía Estética*, Trillas, México.

Dossier

TERRITORIOS Y PAISAJES CONTEMPORÁNEOS:
ARCHIVO, GEOGRAFÍAS TRANSURBANAS, PAISAJE NATURAL
Y PRODUCTIVO EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANOS*

* Dossier coordinado por la Dra. Laura Lorena Utrera, profesora investigadora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades-Universidad Nacional de Rosario-Conicet, Argentina

“Geografías culturales” del Litoral en los 60. Crónica, poesía y cine¹

“Cultural geographies” of the Litoral in the 60s. Chronicle, poetry and cinema

Julia Miranda
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
juliamiranda01@hotmail.com

Resumen: En 1966, Rodolfo Walsh viaja al Litoral y escribe una serie de notas para la revista *Panorama*. Fernando Birri, en 1960, realiza en Santa Fe su documental *Tire dié*. Según algunos datos, se conjetura que Juan L. Ortiz escribió *El Gualaguay* durante la década del 60. En estas discursividades literarias y visuales se configuran narrativas e imágenes no solamente del presente de su realización, sino también del pasado y, en gran medida, de lo que devendrá en la región del litoral argentino a partir del registro de una modernidad desigual. Por eso, nos preguntamos: ¿qué tensiones tejen y arrojan entre la modernidad desigual y las formas de exclusión?, ¿de qué modo estas narrativas –documental, poética y periodística– conforman un archivo donde lo estético y lo político no dejan de inscribirse entre sí? Estos son algunos puntos de partida para explorar y poner en relación una visualidad y narratividad de la región, bajo los regímenes de discursividad del archivo de los 60 y desde el enfoque amplio de la geografía cultural.

Palabras clave: Litoral, literatura y cine de los 60, modernidad desigual, geografía cultural, transculturación.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Desarrollo Y rembe'y –Litoral. Paisaje, región y transculturación en los estudios culturales latinoamericanos, (código: 1REC64), y constituye un primer abordaje y descripción de las problemáticas teóricas-críticas planteadas.

Abstract: In 1966, Rodolfo Walsh travels to the Litoral and writes a series of notes for the magazine *Panorama*. Fernando Birri performs his documentary *Tire die* in Santa Fe, in 1960. According to some data, Juan L. Ortiz was supposed to write *El Guaileguay* during the 60's. In this literary and visual discourse, narratives and images are set up, not only from the present of their realization, but also from the past, and to a large extent, of what will become in the Argentinian Litoral, from the record of an unequal modernity. This is why we ask ourselves: which tensions are related between the unequal modernity and the different forms of exclusion? In which way these narratives –documentary, poetic and journalistic– form an archive where the aesthetic and the political are related? These are some of the starting points for exploring and relating a visibility and narrative of the region, following the discursive regimes of the 60s archive and from the perspective of the cultural geography.

Keywords: Litoral, Literature and cinema from the 60's, Unequal modernity, Cultural geography, Transculturation.

Recibido: 8 de mayo de 2019

Aceptado: 15 de junio de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.464>

Tres escenas

Empecemos con tres escenas que fundaron modalidades de producción de imágenes y discursividad estética y política –con distintos grados de deriva posterior– en un curso de tiempo y un lugar o –más precisamente– una región latinoamericana: los años 60 en el litoral argentino. Se trata, ciertamente, de un recorte temporal y geográfico de prácticas estéticas emergentes.

En 1966, Rodolfo Walsh viaja a Corrientes, Misiones y Chaco para escribir una serie de notas destinadas a la revista *Panorama*: en ellas despliega la escritura de la crónica. Fernando Birri, en 1960, una vez que regresa de Italia donde se había formado como cineasta en el Centro Sperimentale di Cinematografia, se instala en Santa Fe y realiza su primer documental *Tire dié*, con el cual es parte de

la fundación del denominado nuevo cine latinoamericano. Como sostiene Sergio Delgado (2004), a partir de algunos datos, se conjetura que Juan L. Ortiz escribió *El Guauguay* –considerado su “poema mayor”– durante la década de los 60. Un poema épico en el que la geografía litoraleña habla de la historia entrerriana. En estas discursividades visuales, poéticas y también políticas se configuran narrativas e imágenes no solamente del presente de su realización, sino también del pasado y, en gran medida, de lo que devendrá en la región, a partir del registro de una modernidad desigual, alternativa. Es decir, relatan un contexto geográfico, social y cultural, al tiempo que se enlazan con él.

A partir de estas escenas, nos preguntamos: ¿cómo leyeron la geografía donde se situaron para configurar un paisaje cultural?, ¿qué tensiones tejen y arrojan entre la modernidad desigual y las formas de exclusión?, ¿de qué modo estas narrativas –visual, poética y periodística– conforman un archivo donde lo estético y lo político no dejan de inscribirse entre sí? Estos son algunos puntos de partida para explorar una visualidad y narratividad de la región, bajo los regímenes de discursividad del archivo de los 60 y desde el enfoque amplio de la geografía cultural. Así, estas configuraciones se pondrán en relación con el fin de delinear una serie estética y política particular que enlaza literatura, periodismo y cine documental, y deja ver la emergencia un paisaje.

Región frente a regionalismo

Para leer estas producciones como *emergentes* discursivos-estéticos y políticos que diseñan una región y un paisaje litoraleño, es preciso situarlas teóricamente. Para ello partimos de un trabajo, también publicado en la década de los 60 en Rosario, que teoriza acerca de la relación entre las producciones culturales regionales en tensión con las porteñas y que buscó explicar la cultura argentina

en función de los procesos de modernización. Me refiero a *Literatura y subdesarrollo* de Adolfo Prieto. En este libro, de 1968, el regionalismo es entendido como un sistema representativo basado en el pintoresquismo de los elementos folklóricos y/o de la literatura tradicional que se refuerzan en su contemporaneidad gracias al interés cultural del público por la música folklórica. El caso del Movimiento del Nuevo Cancionero fundado también por esos años, con Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez como impulsores, podría ser un ejemplo.

Este regionalismo cultural ha sido caracterizado por sus rasgos afirmativos y descriptivos que tienden a exaltar cierto "sistema de valores" que se asocian, según Adolfo Prieto, a diferentes significaciones que van desde reivindicaciones históricas, a la conformación de una identidad imaginable, identificada con el lugar de nacimiento. Estos serían los trazos de una caracterización regionalista de la cultura que todavía en la actualidad podría funcionar para encuadrar cierto tipo de producción sostenida en la pretensión de aportar rasgos vernáculos imbuidos de localismo. Es conocida la conferencia de Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", donde con ironía apunta: "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (1981: 270). En estos términos se dirime la polémica con el regionalismo; nadie duda, sobre todo después del ensayo de Beatriz Sarlo, de que Borges y sus textos están en la encrucijada modernizadora de lo nacional y lo cosmopolita, en la invención de un espacio que se postula opuesto respecto de toda centralidad: las orillas o márgenes de la ciudad de Buenos Aires. En esta visión, el regionalismo constituye un movimiento cultural distante del modernizador.

La relación del regionalismo con los procesos modernizadores fue motivo de indagación para Ángel Rama, ya en los inicios de los años 80, cuando en *Transculturación narrativa en América Latina*

pensó la renovación literaria a partir de las disputas entre literatura regionalista y modernizadora. Fue gracias a los procesos transculturadores entre narrativa regionalista y narrativa vanguardista que se produjo la renovación literaria latinoamericana del siglo xx. Para analizar la pervivencia de los rasgos del regionalismo, Rama se aboca a comprender los procesos de transculturación en las regiones internas más que en las capitales latinoamericanas porque lo considera más significativo (1982: 27), en especial atendiendo al segundo período modernizador, el ocurrido en el lapso de entreguerras. De este modo, la producción artística regionalista realiza la siguiente operación: “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (Rama, 1982: 29). Tras los pasos de Fernando Ortiz –antropólogo cubano que en los años 40 propuso el término transculturación frente al clásico concepto de aculturación– Rama describe que en todos los procesos transculturadores hay selección y pérdida de elementos tanto de la propia cultura como de la foránea.

Siguiendo la visión de Rama, entonces, es posible advertir que la idea de región, para situar a las producciones transculturadas, resulta en un mapa que tiene escasa relación con la división política entre los países. Se pueden conformar de esta manera verdaderas cartografías culturales de regiones transnacionales, más que un mapa político nacional. De este modo, apelar al concepto de región permite tomar distancia del regionalismo artístico entendido como una categoría que tradicionalmente reforzó las literaturas nacionales. Además, convocar el concepto de región es una operación que podemos emprender también gracias al aporte de otros campos disciplinares, concretamente: la geografía. De ahí que la mirada acerca del litoral que nos interesa puede enmarcarse en la

denominada *geografía cultural*, como parte del amplio campo de los estudios culturales.

Para un racconto de esta corriente de la geografía, nos remitimos al trabajo compilado por Perla Zusman (2011). Sin embargo, no se trata de llevar adelante una lectura crítica basada en la *geografía*. El interés está orientado en recuperar aquí la noción de *paisaje cultural* que esta corriente ha postulado –“el paisaje cultural está impregnado de sentido político” (2011: 23)–, así como el concepto de *región* es entendido como el *espacio vivido*, más allá de la representación del paisaje en los productos de la cultura. Porque desde los estudios culturales es posible comprender la producción de las obras en su contexto, en diálogo no solamente con la estética a la que responden, sino también con ese contexto entendido como red de relaciones donde se teje la obra.

Una serie de la modernidad desigual

Tire dié de Fernando Birri, *El Guauguay* de Juan L. Ortiz y las crónicas del litoral de Rodolfo Walsh conforman una serie aleatoria, cuyas técnicas, poéticas y regímenes de representación son del todo diferentes. No obstante, estas obras no sólo emergen en un espacio-tiempo común, sino que lo hacen ligadas a ese espacio-tiempo (más allá de lo temático). Es decir, nacen en un contexto, no obstante, dicho contexto no implica que sea entendido como paisaje de fondo. Por el contrario, el contexto constituye el paisaje en el cual las relaciones sociales y políticas se traman en una organización específica de relaciones, en una especificidad histórica (Grossberg, 2016: 36). En ese contexto se generan las producciones estéticas y políticas *transculturadas*.

De este modo, podemos ubicar el realismo del cine documental de Birri como producto de su experiencia europea en su etapa de aprendizaje y la puesta en práctica de lo que él llamó “encuesta so-

cial” de la ciudad de Santa Fe. Asimismo, es posible situar la exploración poética, en términos vanguardistas, de la historia entrerriana en Juan L. Ortiz, así como la nueva notación periodística-literaria de Rodolfo Walsh, como nuevas formas de registro y configuración de la realidad. Todas estas experiencias estéticas pueden leerse como prácticas de cruce, insertas en un proceso modernizador específico. Tramada con fuerza por la acumulación desde el período colonial, la máquina modernizadora se aceleraba en los años 60 en su doble movimiento: el de instituir modernidad y acrecentar las arcas del capitalismo mientras dejaba sus despojos. Por esta razón, estos textos *dan a ver* y ponen en escena las aguas de las provincias litoraleñas y con ello, además de renovados imaginarios estéticos, aportan exploraciones novedosas con el lenguaje del cine, la narrativa o la poesía. También esas imágenes son políticas en tanto se ocupan de lo que deja al margen la modernidad.

Si planteamos, con Andreas Huyssen (2010), que la modernidad no es un proceso unívoco y único, sino que es posible dar cuenta de modernidades que son y han sido alternativas, con ritmos diferentes, así como lo fue y lo es la diversidad de modernismos artísticos, es dable afirmar que en América Latina se articularon procesos de modernización diferenciales respecto de los de Europa central y Estados Unidos. Por eso, también es posible comprender la modernización artística y literaria más allá del canon europeo o norteamericano (Huyssen, 2010: 25-26). De este modo, se despejan las sombras que suelen cernirse sobre las vanguardias latinoamericanas cuando se las analiza desde concepciones como la imitación o dependencia respecto de las europeas. Las obras que componen esta serie pueden ser pensadas como producciones innovadoras en los 60, emergentes de una modernidad desigual y alternativa.

La zona del litoral es parte de la cuenca del Paraná-Plata con Buenos Aires como punto poderoso de producción; como es sa-

bido, es la región donde se realizó el sueño de la generación de los 80. Basada hasta hoy en la economía agroexportadora, ha generado las riquezas más grandes del país mientras fue dejando un tendal de pobreza y marginalidad. Los procesos de modernización, como ha planteado Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, no solamente, como él describe, dejan ruina tras ruina mientras una ciudad metropolitana se construye, esto es, se produce lo nuevo porque se destruye lo anterior. Las ruinas, en América Latina, son sobre todo sociales, humanas.

Por eso, importa ver con qué imágenes y formas se traducen las tensiones entre modernización y despojo, cómo se han generado desde el archivo (Foucault, 1979) al ingresar en la discursividad social en los años 60. Década en que el salto cualitativo y cuantitativo del mundo occidental era visible desde la prosperidad tecnológica, económica, cultural, así como también se palpaban grandes promesas de cambios políticos marcados en América Latina por la Revolución Cubana.

De este modo, las tres obras, si bien configuran un paisaje, habitan una geografía cultural, no estetizan el espacio, más bien generan una mirada crítica sobre la modernidad. Puesto que se ocupan de los modos de habitar ese espacio vivido, es decir, cierta geografía cultural y la postulación de un paisaje que en estas obras desbarata cualquier regionalismo en sentido tradicional.

El río que habla

Como sabemos gracias al imprescindible estudio preliminar de Sergio Delgado para la edición de Beatriz Viterbo de *El Gualguay*, Juan L. Ortiz escribe su poema más extenso y críptico como lectura y reescritura de *La historia de Entre Ríos* de César Pérez Colman. En el poema, la historia se cuenta desde la perspectiva del río. Una historia que comienza antes de la conquista, en el nacimiento del

paisaje —su nacimiento geológico— y termina a mediados del siglo XIX. Sin embargo, ni comienza ni termina ya que el poema se presenta desde una aclaración en su título como *fragmento* y se cierra con un suspensivo *continuará...* Si no fuese por el trabajo minucioso de anotaciones realizado por Delgado —una verdadera arqueología del texto poético— sería casi imposible seguir esa historia escrita enteramente por alusiones y por un trabajo poético e intenso del lenguaje. La narración histórica queda sumergida en la palabra poética, que, sin embargo, la trasluce.

En el comienzo, en un nacimiento antes geológico que histórico, es el río el que discurre y un poco más tarde los animales y los humanos y sus lenguas.

Cómo fue aquella lluvia:
de arpa ciega o de penumbra
o de juncos de vidrio que huían
o plantaba un hada brusca?

A lo largo del poema, esa narratividad de la historia natural y humana del río conecta imágenes que remiten a una tradición poética y literaria europea —el arpa y el hada— con las nuevas imágenes de los “juncos de vidrio”, como se lee en estos pocos versos. Las lenguas guaranícas y sus vocablos entrecomillados se tejen con las lenguas perdidas, ausentes, también con el guaraní y con el castellano del poeta. De este modo, el río es nombrado por los primeros pobladores de esas tierras, asombrados por la *mucha agua* en la etimología del nombre del río Gualeguay:

“Guaguay”, se asombraran, luego, en guaraní,
ante el agua muchísima...
O “yaguarí”, primero, en el espanto del jaguar,
o en la fascinación del jaguar...

Y los registros de esa voz
se fueron así confundiendo o se habían confundido
en las exhalaciones de la maravilla,
o del deseo, o de la queja,
como la raíz de la melodía primera, y del ritmo primero,
y de la armonía primera,
en una penumbra todavía gutural.

La conquista y las campañas contra los pueblos indígenas son
un punto dramático de este comienzo:

desde abajo, por el Pavón, después, le subiera como un ocaso
la sangre de "Matanza" ...
abierta, terriblemente abierta, sobre las colinas
y los mismos ojos indios de las mujeres, los niños y los viejos...

El antiguo nombre de la ciudad entrerriana de Victoria es Matanza, como demuestra Delgado. Cuando Ortiz nombra a la ciudad como Matanza, no solamente discute la toponimia hispánica o criolla, sino sobre todo un punto de vista histórico. Con ese nombre el poeta repone un capítulo de la trágica y silenciada historia de la zona, la de la devastación de los pueblos indígenas. El nombre actual de la ciudad entrerriana – Victoria –, denominada así desde 1829, refiere en verdad al genocidio de los charrúas de la región por parte del gobierno de Santa Fe en manos de Francisco Vera Múgica, quien cumplía órdenes desde Buenos Aires de exterminar a todos los varones de las tribus. Mujeres, niños y ancianos fueron llevados como prisioneros a Santa Fe. Éstos y los versos que siguen condensan la historia de la conquista y exterminio de los pueblos originarios de la región.

Este poema "narrativo" de 3,639 versos –el más extenso que Ortiz escribió– relata la historia de la región mediante hechos ci-

frados poéticamente, sus imágenes construyen una referencialidad imposible de reponer sin el sustento de las notas y comentarios que lo acompañan y enmarcan, sitúan y recuperan los hechos históricos en esta edición. En este sentido, es, como dice Delgado, un poema resistente a la lectura.

Sin embargo, pese al relato astillado de los acontecimientos históricos, de los nombres propios escamoteados de los personajes, pese a estar escrito como una versión cifrada de la historia de Entre Ríos de César Pérez Colman, las razones de las diezmadas culturas del pasado y los olvidados de hoy se escuchan de diferentes e indirectos modos. Y junto con la historia política y social de la región, el paisaje natural —en su construcción estética— es parte y testigo.

De este modo, la historia narrada y poetizada se establece en una voz que construye paisaje e historia. Es el río el que habla en primera persona, en algunos pasajes es el que nombra los hechos del pasado y renombra los lugares. Es, en palabras de Delgado, “un ensayo de interpretación poética del territorio” que “tiene una base autobiográfica (la vivencia y el conocimiento personal del poeta de la geografía y de la historia provincial) pero también documental” (2004: 28). Además de estar inmerso en una geografía cultural particular y de recurrir a los escritos documentales para desplegar una poética narrativa, este poema establece una política del paisaje delineada en imágenes y en un atento trabajo de los términos, las lenguas y los significados, mediante un fino ensamblaje de transculturación. El contraste entre Victoria y Matanza es revelador de la operación política que lleva adelante la poesía. Deja a la vista los desastres de la conquista y vuelve a contar su historia mientras restituye simbólicamente a los habitantes que fueron objeto de exterminio.

El primer documental

Tire dié cuenta con el oropel de haber sido el primer documental filmado con nuevas técnicas en el país, y de inaugurar un modo de realización audiovisual conocido como Nuevo cine latinoamericano, desde la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe. La configuración narrativa de sus imágenes se presenta como "encuesta social", en blanco y negro, con una duración de 56 minutos. Explora la dura experiencia de los niños que viven en los márgenes del río en la ciudad de Santa Fe (muchos de ellos herederos de esos pueblos y otros diezmados desde la conquista, como leímos en *El Gualaguay*). Esos niños llevaban adelante una riesgosa práctica de mendicidad casi como un juego: pedir 10 centavos a los pasajeros que pasaban en tren por el puente a la entrada de la ciudad.

La marginalidad y la miseria, junto con estas prácticas riesgosas de una infancia puesta antes en riesgo por las políticas sociales, son la consecuencia de políticas económicas que tienen su simbolización en una imagen del comienzo de la película: el puerto. El puerto como vía en la cual comercian con el mundo, de manera incesante, los que disponen de la pampa. La puerta de salida de la producción agropecuaria y, simbólicamente, de la entrada del dinero que va a sus manos, mientras el estado administra unas pocas migajas. La puerta de salida de los recursos de la tierra que, gracias a la tecnificación, cada vez se producen más, al tiempo que también se modernizan los procesos de industrialización asociados a la materia prima de agroexportación. Hoy en día, además, esta economía basada en la producción agrícola deja la tierra contaminada y estéril, como lo hace también con el aire y el agua, con graves perjuicios en la salud humana debido al uso de agrotóxicos.

Proveniente de la estética del neorrealismo italiano, esta película trabaja en el registro documental a partir de las voces (dobladas por los actores María Rosa Gallo y Francisco Petrone) de

los pobladores de esos márgenes. Este trabajo es el resultado de la experiencia de Birri al frente del Instituto cinematográfico que él mismo fundara en la Universidad Nacional del Litoral –el primero de América Latina, en 1956– y que concretó con ayuda de los estudiantes. La película se presenta como “la primera encuesta social” y su filmación comenzó ese mismo año con ayuda de los estudiantes del Instituto. En 1958 se termina la primera versión, pero la definitiva es la de 1960. Una vez finalizada, emprende la adaptación del cuento “Los inundados” de Mateo Booz y filma la película del mismo nombre en 1962.

Para Birri –como declara en su manifiesto (1969)– el cine documental como él lo piensa es “conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad”. Y por eso, el documental es el género testimonial por excelencia porque encuadra una realidad y “muestra las cosas como son y no como quisiéramos que fueran (o –como quieren hacer creer– de buena o mala fe que son)”. Y enseguida agrega: “Como equilibrio a esta función de “negación”, el documental cumple otro de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.”

Como en el libro citado de Adolfo Prieto, la problemática del desarrollo (asociada a la modernización) o sub-desarrollo de nuestra realidad socio-económica es un eje para plantear todo lo que queda al margen: vidas en el literal margen del río, en la orilla. Sobre todo, las vidas de los niños que son quienes motorizan las imágenes y la narración.

Las primeras imágenes, sin embargo, son tomadas desde un aeroplano, elemento de tecnificación. Desde allí, la cámara capta la ciudad de Santa Fe y su puerto, mientras el relator da las cifras de los avances urbanos con las que se evidencian los procesos modernizadores, datos de población y actividad económica centrada en la actividad agrícola-ganadera. Las cifras precisas de la infraestruc-

tura portuaria dan cuenta de esa actividad económica. Asimismo, el documental comienza con un largo detalle estadístico que ofrece esa voz en off, los números que ponen en evidencia la estructura social de la ciudad capital de la provincia. Resulta interesante esta enumeración caótica de los datos ensamblados a la manera vanguardista o al modo de la enciclopedia de John Wilkins de Borges que muestra, más allá de las imágenes de la ciudad desplegada sobre la margen del río, una ciudad con "3.000.000 de panes que se comen cada mes, con 32.800.000 de vasos de cerveza que se beben cada año, con una orquesta sinfónica de 60 profesores, con 400 vacas faenadas por día en el matadero municipal, con 50 joyerías, 200 peinadores de señoras, 6 museos, 80 fábricas". Son cifras que ponen de manifiesto el crecimiento, la producción y consumo de ciudad. La voz continúa: "Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se vuelve incierta. Hay muchos, ¿cuántos? demasiados ranchos donde viven centenares de familias santafecinas". De la pobreza no hay datos, sólo una vaguedad en demasía de una multitud que ni siquiera entra en la cuenta de la estadística. Aquí comienza el otro paisaje cultural, el explorado por la encuesta que el cineasta realiza a falta de los datos oficiales. *Tire dié* es la dicción vernácula de la región que reclama en la voz de los niños la limosna de diez centavos arrojada desde el tren. El modo de subsistencia de las familias, muchas veces, por la mendicidad de los más pequeños.

En este documental, el paisaje costero no se muestra en clave regionalista. Por el contrario, el paisaje es construido por el proceso modernizador que conlleva las dos caras de la realidad santafecina: producción agrícola, crecimiento urbano, puerto de salida y sobrevivencia de los que quedan al margen. El paisaje cultural es el del borde del río, donde se levanta Santa Fe, moderna ciudad latinoamericana que porta su doble rostro: acumulación de riquezas y marginalidad. De este modo, el documental traduce la transcul-

turación: *da a ver* con las nuevas técnicas fílmicas esos contrastes del presente, cuya génesis se hunde en el pasado narrado por *El Gualaguay*.

Asimismo, aquel contraste, resultado del sistema social de exclusión de los 60 no difiere tanto del sistema actual, ya que todavía hoy perviven en la región —en tanto zona agrícola-ganadera y cuya industria ha menguado en los últimos años— grandes cordones de pobreza en las márgenes de grandes ciudades de la provincia, como Santa Fe y Rosario.

Los paisajes de la crónica

Los paisajes culturales que construye Rodolfo Walsh en su viaje por el norte del litoral son tanto o más densos que los que la cámara puede fotografiar. De hecho, con las imágenes realizadas por el fotógrafo Pablo Alonso se ilustró y complementó el discurso de estas crónicas. A veces, se trata de un paisaje “dulce que varía hasta el infinito”, otras veces “un paisaje de almanaque”; cuando viaja por el estero del Iberá encuentra un “nuevo paisaje, laberíntico, arrasador, angélico en la tersura de sus flores, demoníaco en el irresistible crecimiento de las raíces, hojas, espinas, púas, dientes, había entrado para siempre en la materia de mi sueño” (2016: 171).

Estas crónicas fueron recopiladas por Cristina Iglesia en *El país del río*, junto con las de Roberto Arlt, en una edición de la Universidad de Entre Ríos. Como sostiene la compiladora, estas crónicas, a la par de *Operación masacre*, conforman su estilo de escritura periodística (Iglesia, 2016: 81). Desde la primera de las crónicas, la narración se mueve en más de un plano y deja al descubierto las tensiones sociales y políticas de la región, lo geográfico y lo cultural.

Así, por ejemplo, mientras cuenta el “Carnaval Caté” (del guaraní katé: distinguido, lujoso [Cf. *Diccionario guaraní-español*]),

que por esos años se había inaugurado en Corrientes y ponía en competencia de carrozas y trajes lujosos a las familias correntinas más acaudaladas, mientras emulaban al carnaval carioca, narra cómo a pocos kilómetros de allí, la inundación arrasa con pequeñas y empobrecidas poblaciones. En el carnaval:

El estado de emergencia, que el gobierno había decretado poco antes de las lluvias, estaba olvidado. El estado de catástrofe pertenecía al futuro de los papeles, de los borrosos planes de ayuda, y a la entraña del Paraná que en esos días iniciales de febrero se mantenía estacionario en su altura crítica, superior a los seis metros. La ciudad, alegremente, le daba la espalda (Walsh, 2016: 108).

Entonces, mientras la ciudad festeja un carnaval de ricos, donde se invierte dinero en los brillos, las poblaciones costeras más pobres son desplazadas por la inundación. Catástrofe, olvido, emergencia, pobreza son los términos que se traman con el relato de la alegría, los brillos, la opulencia.

Además, las crónicas registran y producen discurso sobre otras cuestiones marginales y marginadas, como, por ejemplo, el leprosario de la isla El cerrito, de la provincia de Chaco. Se detienen en los rituales de San la muerte, como experiencia cultural acerca de un santo pagano, narran los problemas por los que atravesaba la industria yerbatera de la época y cómo los tareferos y, sobre todo, las tareferas se organizan para mejorar las infernales condiciones de trabajo. En la nota "La Argentina ya no toma mate" se plasma la crisis del sector yerbatero de Misiones que atravesaba un período de superproducción al tiempo que se había abierto la importación indiscriminada desde los países vecinos.

En estas crónicas no sólo se configura el paisaje misionero, también se relata el proceso del cultivo de la yerba mate y las dificult-

tades de los productores con el mercado, así como la difícil vida del mensú:

Ahí están, hormigueando entre las plantas verdes, con sus caras oscuras, sus ropas remendadas, sus manos ennegrecidas: la muchedumbre de los tareferos. Hombres, mujeres, chicos, el trabajo no hace distingos. [...] No hay cabezas rubias ni apellidos exóticos entre ellos. El tarefero es siempre criollo, misionero, paraguayo, peón golondrina sin tierra.

Dice Fernando Cáceres cuando cuenta la situación de vida: “— No somos nada, no tenemos defensa. Aquí no hay sindicato ni leyes, ni feriado”. Valentín Núñez, es quien concluye: “si protestás, te echan a patadas”. Los que hablan son quienes con sus “cuatro pares de brazos levantan al sol, como una ofrenda, la ponchada de yerba, la gran riqueza de Misiones construida sobre un mar de sufrimiento” (Walsh, 2016: 193). Un poco después se cuenta “la tortura del barbacuá”, el secado de la yerba, cuya dantesca “escena parece arrancada de un sueño” (195).

En otra de las crónicas, Walsh recopila la experiencia cultural de una colonia de japoneses emigrados de Hiroshima, recorre el paisaje de Horacio Quiroga con testimonios de quienes lo ha conocido, entre otros episodios. El paisaje se vuelve onírico, terso, en medio de los esteros del Iberá, ambiguo entre artificio y realidad: “un paisaje de almanaque, la apoteosis del kodakchrome, pero real y plapitante” (Walsh, 2016: 73), sin embargo, “la pobreza, la falta de higiene y la mala alimentación son, en el Iberá como en otras partes, los enemigos más temibles”. En esa geografía “La pora, los fantasmas, las serpientes de fuego huyeron hace tiempo del Iberá. Si de pronto se oyen en las lagunas unos gruñidos misteriosos, y un tanto bestiales, lo más probable es que sea la radio a transistores del cazador, transmitiendo el boxeo del Luna Park” (2010: 179).

Los mitos tradicionales palidecen frente a la vibrante presencia y avance de la nueva mitología tecnológica de la comunicación, uno de los puntos nodales de la modernización cultural.

El Gualguay, las crónicas del Litoral y *Tire dié* configuran una breve constelación estética, política y discursiva de la región en los años 60. Estas obras traducen el contexto en el cual se traman y, de este modo, configuran la región –paisajes, geografías culturales– mediante un proceso transculturador. Ese proceso se inscribe en la región lejos de las propuestas regionalistas, mediante nuevas búsquedas de la escritura y la imagen para nombrar ese contexto y como parte de él. Es decir, apelan a las nuevas búsquedas formales del arte para ofrecer una mirada crítica de la modernización social.

En estas discursividades, se habla de un pasado; claramente, en el texto de Ortiz, de un presente configurado en la “encuesta social” de Birri, y de un futuro en esos papeles que la desidia estatal escribirá cuando sea tarde y la pobreza y la inundación hayan hecho sus estragos. Discursividades que emergen y configuran imágenes, paisajes culturales y archivos de lo decible y pensable de una época que optaron por nombrar, con los instrumentos retóricos de la modernidad, los despojos del proceso histórico de modernización, su presente y futuro.

Bibliografía

Berman, Marshall, 1989, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Birri, Fernando, 1962, *Manifiesto de Santa Fe*. Disponible en: <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/09/birri-pionero-yperegrino.pdf>

- Borges, Jorge Luis, 1981, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, EMECÉ, Buenos Aires, pp. 267-274.
- Delgado, Sergio, 2004, “El río interior”, en Juan L. Ortiz, *El Gualeguay*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 7-48.
- Diccionario guaraní-español. Disponible en: <http://descubrircorrientes.com.ar/2012/index.php/diccionario-guarani/1-guarani-espanol/608-tai-k>
- Foucault, Michel, 1979, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- Grossberg, Lawrence, 2016, “Los estudios culturales como contextualismo radical”, en *Intervenciones en Estudios Culturales*, núm. 3, pp. 33-44. Disponible en: https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3_art02_grossberg.pdf
- Huyssen, Andreas, 2010, “Geografías del modernismo”, en *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, pp. 23-46.
- Ortiz, Juan L., 2004, *El Gualeguay*, Sergio Delgado (estudio y notas), Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Prieto, Adolfo, 1968, *Literatura y subdesarrollo*, Editorial Biblioteca Popular C. C. Vigil, Rosario.
- Rama, Ángel, 1982, “Primera parte”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 11-118.
- Sarlo, Beatriz, 1995, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires.
- Walsh, Rodolfo, 2016, “Crónicas”, en Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, *El país del río. Aguafuertes y crónicas*. Cristina Iglesia (ed., intro., cronología), Montserrat Borgatello (bibliografía y notas), Eduner, Argentina, pp. 105-219.
- Zusman, Perla y Haesbaert, Rogério, 2011, “Introducción”, en *Geografías culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 5-18.

Territorios y naturaleza bajo la transmutación del archivo¹

Territories and nature through the archive's transmutation

Betina Keizman
Universidad Alberto Hurtado, Chile
bkeizman@uahurtado.cl

Resumen: Considerando dos obras de la escritora y artista visual Verónica Gerber (*Otro día... poemas sintéticos* y el proyecto *Máquina distópica*), este ensayo indaga modos de reescribir territorio y naturaleza por medio de operaciones de copia, deformación y desvío de archivos documentales y artísticos. Con la reescritura de obras de Juan José Tablada y Amparo Dávila así como apropiaciones del trabajo de Manuel Felguérez y de documentos de diferente tenor, Gerber complejiza categorías de territorio, ecosistema y naturaleza a la luz de los efectos del colapso de la antigua distinción entre la historia natural y la historia humana. Lejos de una práctica melancólica del archivo, esta propuesta reinstala un registro lúdico, a la vez que reposiciona la práctica artística como un proceso de desestabilización de formatos y definiciones constituidas.

Palabras claves: archivo, antropoceno, Verónica Gerber, intermedialidad, arte y literatura contemporáneas.

Abstract: Considering two of the writer and visual artist Verónica Gerber's oeuvres (*Otro día... poemas sintéticos* and the project *Máquina*

¹ Este ensayo forma parte del Proyecto regular FONDECYT N° n 1170129 (2017-2020). Universidad Alberto Hurtado: "Perspectivas ampliadas: formas de vida, comunidad y poética en las narrativas contemporáneas en Chile, México y Argentina".

distópica), this essay investigates modes of rewriting territory and nature through operations of copying, deformation as well as deviation of documental and artistical archives. Together with the rewriting of oeuvres from Juan José Tablada and Amparo Dávila as well as assumptions of Manuel Felguérez's work and different tenor of documents, Gerber complexifies categories of territories, ecosystems and nature down the light of the effects of the old distinction between natural history and human history collapse. Far away from a melancholically practice of the archive, this proposal reinstalls a ludic register, as well as it relocates the artistic practice as a destabilization process of formats and constituted definitions.

Keywords: Archive, Antropocen, Verónica Gerber, Intermediality, Contemporary art and literature.

Recibido: 10 de mayo de 2019

Aceptado: 18 de junio de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.voi24.473>

Propongo pensar los modos en que ciertas producciones contemporáneas abordan territorio y naturaleza desde una operación de reescritura de archivos, sea corpus documental y/o obras artísticas, unas y otras son sometidas a intervenciones agudas que sólo se conciben desde una extrema conciencia cronotópica. La producción de la escritora y artista visual mexicana Verónica Gerber (1981) expresa esta reubicación de las prácticas del arte, al tiempo que enfatiza una disposición ética en torno a “lo que era”, “lo que se presentó”, “lo que se apropió”, “lo que se transformó”, “lo que se proyectaba” y “lo que queda” o “lo que es”. Consideraré dos obras de Gerber: su reescritura gráfica y lingüística del libro de Juan José Tablada *Un día... poemas sintéticos* (1919) y el proyecto *Máquina distópica*, en que concibe un oráculo web que reescribe la obra de Amparo Dávila a través de un bot textual, con programación web generativa e imágenes microscópicas de H₂O conta-

minada extraída de la mina El bote, Zacatecas.² Estos dos trabajos, el de la reescritura de Tablada y el de la *Máquina distópica*, involucran una intervención interdisciplinaria que amplía y complejiza categorías de territorio, ecosistema y naturaleza, una formulación que cobra sentido ante los efectos del colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana (tal como señala Dipesh Chakrabarty, esta distinción se derrumba con la categoría de Antropoceno).

Las buenas intenciones deforman las alas

Otro día... (poemas sintéticos) es una pieza de impresión mecano-gráfica, fotografía y acetona, con un formato de 38 piezas de 16 x 22.5 cm c/u que Verónica Gerber produce en 2017. Se trata de la reescritura de un libro de Juan José Tablada que solicitan a Gerber en ocasión de una exposición que se propuso repensar el círculo del escritor mexicano en Nueva York. La artista mexicana lo presenta del siguiente modo:

En 1919 José Juan Tablada publicó *Un día... (poemas sintéticos)*, una alabanza a la naturaleza compuesta de haikus y estampas circulares diseñadas por él mismo. Decidí reescribir sus poemas para imaginar un día distinto, casi un siglo después, en el que más que una oda, lo urgente es reflexionar sobre la inminencia de una catástrofe ecológica. También sustituí sus dibujos por las fotografías que se mandaron al espacio en el Disco de oro en 1977 (una de las pocas pruebas de la vida en la Tierra que sobrevivirá cuando

² Los detalles del trabajo de Verónica Gerber se toman de comunicaciones personales con la artista y de una charla que imparte en el Coloquio Internacional de Notación, Ciudad de México, 2018: <http://artecienciaytecnologias.mx/Notacion/?fbclid=IwAR3negthZ8jMQMajZVMqEJlkeGsUNnyC-J719mq-GUk5AvfnRDYoHzPhAFjY#>

hayamos desaparecido). Estas imágenes están intervenidas con acetona para emular los trazos originales de Tablada y, al mismo tiempo, emborronar la memoria que contienen (citado de la ficha de la obra).

Mi pregunta inicial en torno a esta obra de Gerber, entonces, supone interrogar la distancia, temporal, material y en el plano de las emociones que separa *Un día...* de *Otro día...*, es decir la obra de Tablada de la de Gerber. Pero también propongo discutir qué es lo sintetizan estos poemas que se autodenominan sintéticos y cuáles son los alcances del término en Tablada y en la reescritura de Gerber, que ella denomina también “calco”, ya que reproduce la distribución de página de cada hoja del libro original.

El primer poema haiku de Gerber es “La pajarera”:

El mundo es una
jaula; una profecía
autocumplida.

remite al poema de Juan José Tablada, del mismo nombre:

Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una Torre de Babel.

Otro ejemplo: el poema “Los gansos”. En Gerber:

No alimente aves
Las buenas intenciones
deforman sus alas.

Tablada:

Por nada los gansos
Tocan alarma
En sus trompetas de barro.

Como señalé, las imágenes dispuestas junto a los poemas de Gerber reproducen y deforman las acuarelas originales de Tablada. En “Los gansos”, por ejemplo, los animales de Gerber aparecen sobre un fondo de pista de aeropuerto en que las naves ascienden y descienden; en “La Pajarera” se acentúa la presencia de una reja que disimula las aves sobre un fondo anaranjado contra el que las siluetas resultan indetectables, parecidas a nubes o a peces.

La acción de reescritura de Gerber se explica o explicita en sí misma. Lo que para Tablada constituyó un horizonte en que las especies animales y los elementos del paisaje ritmaban los momentos del día de un poemario dividido en cuatro partes y un epílogo: “La mañana, la tarde, crepúsculo, la noche y el epílogo”, en Gerber regresa averiado y degradado, incluso irreconocible, bajo un sello apocalíptico o de renuente alarma o despedida.

El poemario de Gerber retoma en el punto en que Tablada lo abandona. El epílogo del libro de 1919, “¡Ah del barquero!”, finalizaba justamente con un llamado al futuro, un llamado al día siguiente, concebido bajo un horizonte de reiniciación que se ocurría imperecedero:

¡Ah del barquero!
Sueño, en tu barquilla,
Llévame por el río de la noche
Hasta la margen áurea de otro día...!

La imagen que acompaña el poema es la de un rostro femenino, joven y sonriente. El poema de Tablada sugiere incluso un cierta

envidia ante la figura de ese barquero que sí alcanzará el futuro, atravesando, supongamos, el río de los muertos.

En Gerber el epílogo se titula, justamente, “Nuevo día”:

Testigos de
plastiglomerado en
el litoral.

Eso es lo que Gerber encuentra del otro lado, en el día que se reinicia casi un siglo después. De la imagen del rostro sonriente del poema de Tablada resta el contorno de los cabellos sobre el fondo de un paisaje herrumbroso. Un contorno que aparenta una forma ósea y en que la silueta humana ha desaparecido. Como señalé más arriba, las imágenes que utiliza Gerber para su poemario son las que se enviaron al espacio en el Disco de oro en las sondas Voyager en 1977. Recordemos que el Disco de oro fue concebido como un archivo de la vida en la Tierra, un archivo que, tácitamente, sobreviviría, incluso y sobre todo, a sus habitantes. Este es el material que la artista borrona con cloro o deforma con acetona. El borramiento de la imagen alude a la desaparición y transmutación de un entorno terrestre que hoy es muy diferente de aquel que en 1977 nutrió los archivos de los Voyager, y todavía más diferente de aquel que Tablada ensalza. El disco de oro del Voyager tenía como objetivo resguardar la memoria de una diversidad de vida y cultura de la Tierra, era una cápsula del tiempo que conservaría la historia de “nuestro” mundo para entregarla a un receptor impreciso, probablemente no-humano. El disco incluye 115 imágenes, expresiones de la multiculturalidad en ámbitos científicos, gastronómicos, culturales, imágenes de la cotidianidad de los seres humanos. También se registraron los sonidos de las olas del mar, el viento, latidos del corazón, los truenos, y de animales, ballenas, grillos, pájaros, etc. El archivo alberga asimismo noventa minutos

de música, desde Mozart, Beethoven, Chuck Berry o Louis Armstrong hasta grabaciones de percusión senegalesa y una canción de iniciación para las niñas pigmeas. Incluye también saludos grabados en más de 60 idiomas, algunos dialectos en desuso, y esquemas de un hombre y de una mujer.

Gerber reescribe a Tablada intersectándolo con las imágenes de estos archivos dislocados, también ellos intervenidos, del Disco de oro. Como sabemos, se reconoce a Juan José Tablada como uno de los iniciadores de la poesía moderna mexicana, a quien se atribuye la introducción del haiku en la literatura hispanoamericana.³ *Otro día*, el primer libro de haikus escrito en lengua castellana, es el documento de archivo que Verónica Gerber selecciona como antecedente del cruce interdisciplinario lingüístico-verbal que su obra repite. En este libro que Tablada escribe en Venezuela, el vínculo entre animales y naturaleza constituye un pilar fundamental del panteísmo del poeta. Tal como señala De la Fuente Ballesteros, los haikus del libro “son una o varias imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza” (2009: 66). La instantaneidad del haiku y la depuración del lenguaje tantas veces subrayada en relación al poemario de Tablada encubren un elemento que Gerber identifica de inmediato: la confianza que el poeta establece en relación con la naturaleza, ese “flash” intuitivo que alude a la disposición técnica pero también involucra un estado de familiaridad y certeza. El resultado reside, justamente, en que donde la intuición de Tablada subraya un nexo vital, la reescritura de Gerber advierte deuda y degradación. Tal como señala Jens Andermann en relación con el bioarte, en una reflexión que podemos extrapolar aquí, el trabajo con la concretud de lo viviente “se torna asequible al arte porque

³ De la Fuente Ballesteros cuestiona este lugar común, pese a que se refiere a *Un día...* “como la primera muestra de la imitación *haikuista*” (2009: 59).

la artificialidad de cualquier vida también le inscribe a ésta de una dimensión de por sí estética” (2018: 343).

De este modo, la operación de Gerber se constituye en torno a una naturaleza que ya no se ciñe a una enumeración de animales y plantas, y en el contexto intrínseco de una artificialidad compartida, también aludida aquí por lo sintético de los poemas. La metamorfosis, lo que Dipesh Chakrabarty identifica como el colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana, advierte el nacimiento de una *Gaia* que desconoce la razón antropocéntrica, incluso si los efectos de la actividad humana la han marcado de modo irreversible (tal como señala Chakrabarty se trata del reconocimiento de la especie humana como fuerza geológica). En suma, el equilibrio que el haiku como forma poética enaltece requiere una cláusula de coexistencia que en la actualidad ya no resulta pertinente.

Por otra parte, la copia que propone Gerber, verdadera metamorfosis de materialidades, presupuestos y sentidos, ilumina también una política de las artes en que el artista debe reubicarse en relación con el gesto vanguardista inicial de tensión arte-vida en la poesía moderna. La práctica de Tablada se sostiene tanto en un dispositivo formal (el haiku, la disposición gráfica y la dimensión visual) como resguarda un nudo esencial que liga producción artística y vitalidad de existencia (aquello que subraya el famoso ensayo de Adorno sobre “El artista como productor”, lo que el pensador alemán reconoce en los ensayos de Valéry que su lectura reposiciona). En la reescritura de Gerber, al sujeto sólo le corresponde un entorno degradado, amputado de halo vital, y su práctica es la de que aquel que fabrica objetos, dispositivos de existencia, tal como los denomina Bourriaud, para quien el artista pasa a ser “l’analyste du réel” (2009: 142). Por otra parte, este análisis ya no puede producirse de modo directo sino a través de documentos, incorporando el eje de la temporalidad o, incluso, insertándose en

perspectivas que rompen con la horizontalidad tradicional de la percepción del entorno natural. Por el contrario, como veremos en la *Máquina distópica*, aquí la relación puede estar “verticalizada”, o forzada por perceptivas que, en sí, imponen modalidades de contacto mediadas por tecnologías.

La *Máquina distópica*

La Máquina distópica, la segunda pieza de Gerber que quiero considerar, es compleja en cuanto a los dispositivos que incorpora. También trabaja con la reinscripción, en este caso retoma la poesía y el cuento “El huésped” de Amparo Dávila, así como el procedimiento y las composiciones geométricas de Manuel Felguérez en la obra *La máquina estética* (1975). (Este trabajo de Felguérez, que sentó bases para el arte computacional y el diseño generativo, es un antecedente del trabajo de Gerber. Recordemos que la máquina de Felguérez arrojaba composiciones geométricas a partir de un programa computacional que permitía la producción infinita de ideogramas con diseños del artista. Este proyecto funcionó en base a un vínculo colaborativo entre artista y ordenador, y artista y programador, creando un prototipo de inteligencia artificial: una computadora que tomara decisiones ‘sensibles’). Por su parte, la *Máquina distópica* de Gerber fue construida para la XIII Bienal FEMSA, desarrollada en Zacatecas en 2018. El título de la Bienal, *Nunca fuimos contemporáneos*, en referencia el libro *Nunca fuimos modernos* de Bruno Latour (1991), enfatiza la convocatoria a “una revisión de lo histórico y sus procesos de conformación”.

La *Máquina distópica* consta de tres ejes o elementos:

1. Una fotonovela mural montada a partir de fotografías de la zona minera de Nuevo Mercurio en Zacatecas, con textos del cuento “El huésped” de Amparo Dávila (estos textos, a su vez, sufren una serie de operaciones. El relato es rees-

- crito por Gerber en segunda persona y en tiempo futuro. Además, reemplaza los personajes humanos de la narración original por “La Compañía” y “La Máquina”).
2. Un oráculo web (<http://www.lamaquinadistopica.xyz/>), realizado en colaboración con Canek Zapata y Carlos Bergen, donde a través de un bot textual, con programación web generativa, se “arroja” un conjunto visual y lingüístico que, sin ser aleatorio, obedece a una lógica procedimental que el espectador o internauta ignora. Cada conjunto imagen-texto del oráculo está constituido por poemas de Amparo Dávila intervenidos por lenguaje minero, empresarial y químico, montados con elementos visuales: ampliaciones de vistas microscópicas de agua contaminada de la mina El bote, en Zacatecas, y configuraciones geométricas extraídas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez. Al igual que *La máquina estética* de Manuel Felguérez que arrojaba composiciones geométricas, la máquina de Gerber produce composiciones visuales y lingüísticas a partir de tres variables definidas por el espectador, lector o interviniente: año (desde 2018 a 2699), porcentaje de contaminación y grado de sustitución del trabajo humano. Según las combinaciones, el efecto distópico regula que a mayores índices de estas tres variables, es mayor la desorganización y saturación de las imágenes y del texto que se produce.
 3. Un mapa que registra los puntos de impacto de meteoritos en el estado de Zacatecas. Gerber realiza un montaje con este mapa (facilitado por Bernardo del Hoyo, un investigador de la región) y declaraciones de un anciano de la zona que narra su experiencia con la caída de un meteorito en el año 1978. Esta imagen forma parte de la exposición, pero también se instala en distintas locaciones de la ciudad de Zacatecas durante la Bienal.

Verónica Gerber propone esta pieza tríada según tres dimensiones: la terrestre (aludida por la mina, las piedras y las imágenes del territorio), la del agua (que requiere de una mirada microscópica para plasmar los contenidos del agua contaminada en la región, que se adivina como colores y formas para el ojo no científico, pero también que opera desde la fluidez del dispositivo de programación web) y la del espacio exterior, referida en un mapa que enfatiza las condiciones peculiares de Nuevo Mercurio y Zacatecas, tanto en el pasado como al presente, zona privilegiada de impacto de meteoritos.

Estas dimensiones que Gerber propone en la Máquina distópica articulan, ciertamente, temporalidades de distinto orden: la de la vida de la tierra, pero también las de los ciclos de los planetas; la de los sujetos humanos, pero también las de las eras geológicas o los elementos inorgánicos que “habitan” el agua. Además, como ya señalé, desarticula la mirada tradicional horizontal en relación con el entorno y la naturaleza. La perspectiva de Gerber retoma la verticalidad cósmica de la caída de los meteoritos, cuando no se zambulle al interior de la tierra para remolcar a superficie la presencia subterránea de la minería.

Se trata de una ampliación de los entornos espaciales y temporales, de un deslizamiento de perspectivas y de niveles de percepción más allá del cuerpo y de la vida humana. Estas ampliaciones son, para el caso, también las que aporta el arte de la mano del libro de Tablada, que permite contrastar no sólo un pasado con un presente, sino, más en particular, los futuros que cada uno de estos tiempos imaginaba para sí; pero también hay una ampliación de los alcances visuales, el ojo, tecnología mediante, consigue percibir lo microscópico, y el conjunto articula múltiples dispositivos, transversales a dimensiones geológicas, terrestres, cósmicas y experienciales.

Aunque la *Máquina distópica* se inscribe en la tradición del arte conceptual (a ese gesto apunta asimismo el homenaje a *La má-*

quina estética de Manuel Felguérez), parece fundamental subrayar dos consideraciones. La primera es que, efectivamente, el trabajo artístico que postula Verónica Gerber reside más en la concepción misma del proyecto que en su realización o puesta en materia. En ese sentido, tal como propone Kenneth Goldsmith, el artista contemporáneo estaría enfocado al manejo de la información y a su capacidad de diseminarla en pos de un establecimiento de redes de significación y de sensibilidad:

Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modos brillantes una máquina de escritura (2015: 22).

Tal como lo promueve Goldsmith refiriéndose al lenguaje en la era digital,

mientras que las nociones tradicionales de la escritura se enfocan principalmente en la “originalidad” y la “creatividad”, el espacio digital fomenta habilidades nuevas que incluyen la “manipulación” y la “administración” de masas del lenguaje ya existentes y en vías de crecimiento (2015: 41).

En ese camino, a partir de una elocuente reivindicación del arte como procedimiento pero también desde la confianza en la vitalidad intrínseca de los archivos, residuos, discursos y producciones humanas, la propuesta de Gerber descentra nociones de autoría y las subvierte en operaciones de reescritura, copia, plagio, desplazamiento.

Sin embargo, una segunda consideración parece fundamental: la máquina artística, sea la máquina estética de Manuel Felguérez

o la distópica de Verónica Gerber, siempre vislumbró aquel futuro utópico en que el arte se produciría por medios no-humanos y, más aún, estaría destinado a receptores no humanos. Sin embargo, esta condición —que en algunos artistas ritmó el temor y la sospecha y en otros, es el caso de Kenneth Goldsmith, se forja como ambición deseable— adquiere en el presente del antropoceno sentidos específicos, porque justamente convoca el momento de desaparición de la especie por fuera de la utopía o la proyección a un futuro lejano. Lo que estoy diciendo es que se ha abandonado la zona inicial de debate, aquella que disputaba si el aporte técnico contribuía a una más o menos deseable tecnologización de la obra en relación con el grado de sustitución del trabajo humano o si el carácter mismo de la definición de arte se reconstituiría en producción tecnológica; bajo el signo de la distopía, la tecnologización del presente se regula a la sombra de la posibilidad o imposibilidad de vida en el planeta.

Por otra parte, también es cierto, incluso paradójico, que pese al pesimismo de las obras de Gerber en relación con la destrucción provocada por la acumulación capitalista, la obra misma conserva un aura vital, incluso lúdica, que no excluye el humor. La proposición de un web oráculo que descifraría la suerte de quien lo consulta, así como la práctica de escrituras tergiversadas e imágenes intervenidas, conservan un sustrato de potencia evidente. Se identifica allí un rasgo análogo al que Kenneth Goldsmith rescata en relación con los situacionistas: “infundir magia y emoción a la aburrida rutina de la vida cotidiana... [cuya] idea no era reinventar la vida sino resituirla y resucitar sus zonas muertas” (2015: 68).

Contra el archivo melancólico

La condición posmedial e interdisciplinaria del arte contemporáneo somete la producción de las obras a mecanismos formales específicos. En particular, el sistema de calco o metamorfosis, como

Gerber los denomina, funciona suplantando un posible, una virtualidad que no se cumplió. En el caso del poemario de Juan José Tablada, el reemplazo de “un día” por “otro día” confronta la utopía de un futuro convivial que los poemas evocaban. En su lugar, se advierte la contracara del esperanzado panteísmo del poeta mexicano. En suma, el uso de archivos que opera Gerber está menos ligado a una impronta de memoria y recopilación que a una puesta a prueba de las potencialidades previas, actuales y futuras que los archivos involucran.

Su procedimiento explicita el rango de temporalidad de cualquier obra artística inscripta en su propia época, pero también la descubre tensionada por una temporalidad pasada y futura. Al reubicar la obra en una temporalidad diferente y bajo otro contexto coyuntural y expresivo, se insiste en la potencia intrínseca del arte. El poemario de Tablada se escancia bajo un régimen diario de 24 horas, un día de animales, plantas y sensaciones que desemboca en el día siguiente, para el que apenas se prevé una modificación de esta continuidad que la narrativa del poemario ubica en el inicio de los tiempos y tensa hacia un futuro sin término. La reescritura de Gerber, por el contrario, explota la temporalidad del autor de 1919, la tensa hacia el futuro-presente de 2018 al introducirla en un horizonte desregulado por el desastre, abierto a una temporalidad que no se circunscribe a lo antropológico pero tampoco al orden de una convivencia sistémica, mucho menos espiritual, que el poema de Tablada podía intuir. Contra el telón de fondo del desastre ecológico, Gerber rompe la fusión entre poeta, naturaleza y cosmos propuesta por el haiku, agrieta la brecha de la desaparición de las especies, en primer término, pero sobre todo introduce nuevos actores, Gaia misma, como postula Latour en su trabajo.

En un entorno de creciente devastación, el regreso al archivo provee un referente para medir y evaluar cualitativamente no sólo el proceso de transmutación de territorio y naturaleza sino también

el alcance de la visión del artista en una y otra coyuntura. La invocación fantasmagórica de Gerber, rescata y reposiciona a los artistas que retoma, sea Amparo Dávila, Juan José Tablada o Manuel Felguérez. Por otra parte, el oráculo de su máquina distópica poco difiere del disco de oro que viaja en el Voyager, en que festejo y registro llevan impreso a flor de piel el carácter sepulcral, un carácter que, hay que decirlo, estaba implícito en el objetivo inicial del disco de oro, que supuso rescatar el archivo honroso de la especie humana, tal como ésta se concebía a sí misma en 1977. La operación de la artista mexicana subvierte este archivo, explota la lógica ética y estética que reguló la selección de sus materiales y se los reapropia cancelando el carácter celebratorio del conjunto inicial. En ese sentido, el trabajo de Gerber defrauda la melancolía del archivo.

Desde otro ángulo, el principio iterativo del hecho artístico se subraya cuando se lo considera desde el punto de vista de las técnicas (no hay origen sino copias, reproducciones, variables, intervenciones, apropiaciones, en definitiva calcos, como los define Gerber). Sin embargo, todas estas variantes discrepan aquí, o adquieren otros sentidos, ante la amenaza de finitud de la materia viviente. Así como señala Bernard Stiegler, la técnica no sólo abre una brecha en la temporalidad de lo existente sino que inscribe una genealogía autónoma que evidencia también en ese plano la aceleración vital que ha subsumido el tiempo humano. Las piezas de Gerber suponen un arte en que la transitividad del objeto cultural es un dato incontestable. Su trabajo opera explícitamente con materiales de archivo y con procedimientos ligados a una diversidad de técnicas (mapas, programación web generativa, fotografías, imágenes de microscopio, etc).

En relación con este acercamiento al archivo, quiero retomar una reflexión muy acorde que propone Borys Groys cuando se detiene en el impulso utópico ligado al archivo, en cuanto a la ambición implícita en todo archivo de sobrevivir a la propia contemporaneidad. Según afirma Groys, los archivos son “la máquinas de

transportar el presente hacia el futuro” (Groys: 2014: 147). Así lo expresa: “El artista no sólo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro” (147). Esta supervivencia ligada al archivo, pues, resulta transitiva. Sin embargo, Groys también insiste en que hay un deslizamiento en las prácticas artísticas hacia estrategias menos historicistas, cada vez más alejadas de la intención de “reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales en realidad ellos buscan escapar” (148). Al contrario, identifica una proliferación de obras que impulsan procesos de recontextualización, y de ese modo refuerzan el potencial utópico del archivo. Pensándolo en este sentido, efectivamente, el trabajo de Gerber pone en primer plano ese potencial utópico, introduciendo su propia intervención, copia, transmutación o calco, como una suerte de ajuste que recontextualiza desde el presente las obras que rescata, lanzando ambas, su propia obra y el referente “original” hacia el futuro (la operación entraña una cuestionamiento fundamental a la noción de originalidad o de obra inicial).

En suma, no es casual que *La máquina distópica* oficie de oráculo o sistema de adivinación. La desestabilización del original y de la copia es contingente a la desestabilización del mundo, a una imbricación de los órdenes de la historia humana y de la historia natural, también de la historia tecnológica. La función del arte es hacer visible y “asume por lo tanto una responsabilidad estética de una manera muy explícita” (Groys: 2014: 67). Por eso, aunque las dos obras de Gerber resulten, como ya señalé, profundamente pesimistas en cuanto al mundo que producen, es interesante que paradójicamente escapen del plano del archivo melancólico y del arte ligado a lo mortuorio y al sepulcro. En su performatividad declaran su vitalismo, como si en la utopía del arte y en la progresión

creativa y tecnológica se desgarrara, pese a todo, una temporalidad y proyecciones posibles, o imaginables.

Bibliografía

- Andermann, Jens, 2018, *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*, Metales pesados, Santiago de Chile.
- Ballesteros, Ricardo de la Fuente, 2009, “En torno al orientalismo de Tablada: el haiku”, *Literatura Mexicana*, t. xx, núm. 1, pp. 57-77.
- Bourriaud, Nicolas, 2009, *Formes de vie. L’art moderne et l’invention de soi*, Denoel, Francia.
- Chakrabarty, Dipesh, 2009, “Clima e historia: cuatro tesis”, *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, núm. 31, pp. 51-99.
- Felguérez, Manuel y Mayer Sasson, 1983, *La máquina estética*, México, UNAM.
- Goldsmith, Kenneth, 2015, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Caja negra, Buenos Aires.
- Groys, Borys, 2014, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja negra, Buenos Aires.
- Latour, Bruno, 2007, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Stiegler, Bernard, 2002, *La técnica y el tiempo. El Pecado de Epímeteo*, tomo I, Hiru, Hondarribia (Gipuzkoa).
- Tablada, José Juan, 2008, *Un día... poemas sintéticos*, edición facsimilar, Rodolfo Mata (intro.), Conaculta, México.

Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna¹

Trans-Andean journey and memories of migration: Southern Cone's geographic imaginarium in Alejandra Costamagna's *El sistema del tacto*

M. Teresa Johansson
Universidad Alberto Hurtado, Chile
mtjohans@uahurtado.cl

Resumen: Este artículo interpreta los vínculos entre espacio y memoria en la novela *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna a partir de la configuración de una geografía afectiva del Cono Sur, un imaginario de provincia argentina y un archivo familiar de la migración. La emergencia de un imaginario territorial que incluye el cruce trasandino, el recorrido por la pampa y la ciudad provinciana de Campana proyecta distintas formas de vida social transformadas en el tiempo. Estos imaginarios se elaboran tanto desde una figura de infancia que despliega una percepción particular del paisaje natural como desde una subjetividad que en el presente narrativo retorna para constatar la caducidad de las formas de vivir y habitar del siglo xx. La novela integra aspectos espaciales, materiales y lingüísticos en la conformación de distintas experiencias, imágenes y percepciones del entorno.

¹ Este artículo tuvo una primera versión como ponencia “Geografía afectiva del Cono Sur y memoria en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna” presentada en el Congreso Orbis Tertius, La Plata, 2019.

Palabras claves: geografía del Cono Sur, provincia argentina, espacio, caducidad, memoria.

Abstract: This article interprets the relations between space and memory in the novel *El sistema del tacto* (2018) by Alejandra Costamagna based on the configuration of an affective geography of the Southern Cone, an imaginary of the Argentine province and a family archive of migration. The emergence of a territorial imaginary that includes the andean crossing, the journey through the pampa and the provincial city of Campana project different forms of social life transformed in time. These imaginaries are elaborated both from a childhood figure that displays a particular perception of the natural landscape and from a subjectivity that in the present narrative returns to verify the expiration of the ways of living and inhabiting the 20th century. The novel integrates spatial, material and linguistic aspects in the conformation of different experiences, images and perceptions of the environment.

Keywords: Geography of the Southern Cone, Province, Space, Expiration, Memory.

Recibido: 13 de mayo de 2019

Aceptado: 20 de junio de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.474>

Las escrituras latinoamericanas sobre las experiencias de viajes y de residencia bajo condiciones de extranjería o bien de relativa no pertenencia, han generado particulares imaginarios espaciales y geográficos del continente americano y han proyectado dimensiones subjetivas en torno a los desplazamientos y sus motivaciones estéticas y políticas. Estas narrativas han mantenido distintas líneas de continuidad histórica desde la fundación de los estados nacionales hasta la actualidad. Entre las más relevantes, podemos anotar aquellas que se centran en la invención del territorio geográfico y de sus ciudades. Motivadas por la urgencia de realzar los proyectos emancipadores, estas narrativas de viajes del siglo xix y también del siglo xx, han contribuido a la invención de imaginarios nacionales

y continentales. Ahora bien, entre la diversidad de narrativas que han sido partícipes de las invenciones geográficas del continente, también es posible anotar los relatos de las trayectorias migratorias cuya finalidad ha sido el poblamiento del continente a través de viajes trasatlánticos. Por otra parte, como es sabido, los viajes con trayectorias metropolitanas o periféricas también han sido involuntarios y forzados, generados por los desplazamientos obligados y los exilios bajo acuciantes contextos políticos.

Alrededor de estas problemáticas, la crítica ha leído las relaciones entre las distintas experiencias de viajes, los géneros autorreferenciales y la ficción novelística a lo largo de más de dos siglos de escrituras literarias en América latina. Se trata sin duda de una tendencia que, si bien ha cambiado en sus formas, es una dominante literaria que afirma su constante aparición y sus nuevas emergencias en el contexto de globalización contemporánea en el que se debaten los procesos migratorios y las resistencias territoriales ante un entorno devastado por el capitalismo.

Siguiendo estas tendencias, este ensayo indaga en el modo en que la novela *El sistema de tacto* propone una narrativa sobre la experiencia de los viajes migratorios que lleva a cabo desplazamientos de los imaginarios espaciales y geográficos del continente a partir de un ensamble entre procesos de memoria y formas de percepción y apropiación del entorno. Desde perspectivas espaciales, que siguen orientaciones geocríticas y ecológicas, esta interpretación explora el modo en que la novela de Costamagna realiza una invención geográfica del territorio del Cono sur y la ciudad de provincia argentina junto a una particular articulación entre los viajes migratorios trasatlánticos y trasandinos que exponen sentidos contemporáneos de la migración y el fin de formas de vida del siglo xx. Siguiendo esta orientación, la novela forma parte de una tendencia más global de la narrativa contemporánea que ha sido descrita por Constanza Ceresa en los siguientes términos:

El espacio de la provincia se ha transformado en el espacio predilecto de la imaginación literaria chilena y argentina de las últimas dos décadas. Ya sea a través de personajes urbanos que llegan a un pueblo desconocido o regresan al propio, de relatos sobre la cotidianeidad local, o narraciones de viajes que conectan ambos espacios, estas obras literarias posan los sentidos en la geografía física y humana de estos espacios en un diálogo crítico tanto con las políticas económicas del presente como con las cosmovisiones del imaginario nacional en torno al territorio (2018: 14)

Acorde a estas problemáticas, el presente ensayo explora las siguientes preguntas: ¿cómo se configuran los espacios geográficos, naturales, urbanos y familiares por los que transita el viaje americano?, ¿cómo se reinventa el recurrente motivo del cruce trasandino, la pampa argentina y el río Paraná desde una orientación que atiende a la interdependencia entre el sujeto, el entorno, la memoria, y el mundo de las cosas que lo afectan? Por otra parte, ¿cómo leer la condición perecedera del siglo xx en el viaje de migración periférica y en la detención temporal de la ciudad de provincia argentina? Y, finalmente, ¿cómo interpretar la hibridez en la lengua y la escritura generada por la experiencia de las migraciones?

Autoficción, materialidad y temporalidades

La novela *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna relata la historia de un viaje desde Chile a Campana, ciudad de provincia argentina a orillas del Paraná. El viaje es realizado por Ania, una mujer chilena, hija de padre argentino, quien debe asistir al funeral del primo de su padre, Agustín, el último sobreviviente de la familia de inmigrantes italianos que llegara desde el Piamonte en la primera mitad del siglo xx. En la narración, el relato de los días de permanencia de Ania en Campana, durante los cuales se constata

el fin de la estirpe familiar, se ensambla con la voz de Agustín quien narra distintos segmentos de la infancia de la sobrina chilena cuando esta viajaba a visitar a sus abuelos durante la temporada estival. En esos veranos, la niña permanecía largas horas con su tía abuela inmigrante italiana, Nélide, la madre de Agustín, y con su prima Claudia, habitando una casa familiar en una ciudad de provincia llena de objetos, libros y jardines de naturaleza urbana.

En *El sistema del tacto*, el viaje entre Chile y Argentina, que se realiza periódicamente tras la migración paterna —debido a motivos veladamente políticos en los contextos de persecución ideológica de fines de los sesenta—, replica en una pequeña escala la historia de migración familiar desde Italia a la Argentina y expande las temáticas del desplazamiento en el espacio y en el tiempo al ensamblarlas con complejos procesos de memoria. Así, las operaciones de memoria se multiplican, disgregan y asumen distintas modalidades de enunciación. A lo largo de la novela, la voz narrativa impersonal alterna con el recuerdo infantil y se tensiona con el monólogo de Agustín, un punto de vista oblicuo y espectral sobre el pasado de la protagonista.

A partir de estos procedimientos, Alejandra Costamagna elabora desde una nueva perspectiva el vínculo entre padre e hija asociado al motivo del viaje. Se trata de un motivo recurrente en la escritura de la autora, de hecho, la novela presenta una relación intertextual con uno de los cuentos del libro *Animales Domésticos* que narra la historia de un viaje en automóvil de una niña con su padre desde Chile a Argentina acompañada por su mascota. Cabe señalar, por otra parte, que el tópico de las relaciones conflictivas entre padres e hijas en la narrativa de Costamagna ha sido vastamente interpretado por la crítica literaria, la que ha subrayado la potencialidad de su ligazón con problemáticas postdictatoriales elaboradas a través de un sostenido trabajo en torno a la memoria

intergeneracional.² En esta elaboración, Costamagna ha formado parte de una amplia gama de autores que ha privilegiado la figura literaria y la posición enunciativa del sujeto infantil junto a distintas operaciones autoficcionales. Así lo subraya Lorena Amaro, al referirse a un importante corpus narrativo del Cono Sur:

En oposición a la sedimentación de formas “tradicionales” o hegemónicas, se experimenta con formas autoficcionales y autobiográficas, provocando torsiones dentro del realismo a las que contribuye la introducción de la perspectiva infantil. Este tipo de foco narrativo propende a la desestabilización de los relatos, los vuelve precarios y parciales, aunque en su fragmentariedad constituyen igualmente un aporte a la reconstrucción de nuestra memoria elidida (2013: 112).

Los elementos autoficcionales de esta novela sobre la historia familiar de la migración paterna han sido subrayados por la autora y son un núcleo originario que permite ensamblar elementos referenciales y ficcionales mediante una diversidad de procedimientos discursivos que originan un “libro fronterizo”.³ Así, la novela in-

² Tal como expone Bieke Willem en referencia a la novelística de la autora: “La figura central es la de la hija. Es una figura doblemente silenciada, no sólo por la sociedad patriarcal-dictatorial contra la cual escribieron sus antecesoras, sino también por la propia madre. El padre, en cambio, se representa frecuentemente como un aliado e incluso como un amante, a pesar de (o precisamente por el hecho de) estar en la mayoría de los casos ausente”(211)

³ “—Yo tiendo a pensar que es un libro fronterizo, pero que podemos llamar novela —dice Costamagna, mientras revisa los archivos personales que dieron vida a esta historia, un relato en el que bucea en su genealogía familiar, específicamente en el lado paterno, en aquellos italianos que llegaron a Argentina en 1910, aunque se obsesiona con un personaje, su tía abuela Nélide, que llegó a Campana después de la Segunda Guerra Mundial. Esos materiales biográficos los traslada a la ficción y así construye la historia de Ania, una chilena que debe

tegra una diversidad de materialidades lingüísticas y visuales que son parte de un acervo familiar de registros de imágenes y documentos. En este se encuentran las fotografías de un álbum familiar entre Argentina e Italia, que incluye los veranos en Mar del Plata, las de la correspondencia de Nélide, el cuaderno de dactilografía y los extractos del Manual para inmigrantes. Al incluir estas materialidades de distinta factura y proveniencia, la novela se hibrida, integra imágenes y tipografías distintas para hacer aparecer la temporalidad de técnicas de escritura en desuso, tales como las cartas manuscritas o la máquina de escribir.⁴ Estas materialidades documentales que han sido incorporadas como un archivo a la textura de la novela se relacionan directamente con un mundo de objetos del siglo xx integrado al espacio vivido y recorrido. En este sentido, en el desarrollo narrativo, una serie de objetos físicos, cosas y

cruzar la cordillera para despedirse de Agustín, su moribundo tío argentino – primo de su padre –, el último eslabón de una genealogía que la tuvo, una buena parte de su infancia, viajando todos los veranos a Campana, donde compartía con Agustín y con la madre de él, Nélide, que es el centro de esta novela, aunque su vida se narre sólo a pedazos, como un rumor” (Alejandra Costamagna: “Esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy”, entrevista de Diego Zúñiga, 3 de Febrero del 2019. Disponible en: <http://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>

⁴ En este sentido, los objetos tienen inscrita una vida social que desencadena los procesos de memoria. La arqueóloga Jimena Lobo Guerrero Arenas lo plantea en los siguientes términos: “Objects which can be analyzed from the perspective of possessing ‘social lives’ and ‘cultural biographies’ (Appadurai, 1988; Kopytoff, 1988) are also linked to memory. They can help individuals to recall, explain, reflect, display, conceal, construct and reconstruct their experiential worlds and how they relate to them. Moreover, although many objects might appear as mundane, if not trivial, it is precisely in the details of their commonplace nature that it is possible to perceive and capture stories used to reconstruct and interpret the past; not least because individuals establish many different connections with objects which in turn constitute and reconstitute their ever-changing social being” (71).

artefactos en el interior de la casa familiar de la provincia cumplen con la función de ser agentes que precipitan las operaciones de la memoria al provocar una superposición de imágenes pretéritas y actuales.

A partir de los procedimientos discursivos y visuales antes señalados y de la inclusión de distintas materialidades, esta novela sobre trayectos migratorios se distancia de un itinerario de viajes. En su lugar, hace presente un ensamble de fragmentos de los desplazamientos y de las residencias que aparecen en relaciones de coexistencia, simultaneidad e interdependencia. Mediante esta operación de escritura se conforma una cartografía de espacios geográficos distantes bajo las temporalidades ensambladas del presente y de la memoria. De manera colateral, la novela integra los procesos de caducidad y finitud de un siglo en extinción cuyas formas de vida y de desplazamiento, arraigados en diversos imaginarios espaciales, se han vuelto obsoletos o bien perviven en estado de crisis.

Espacio y memoria

En las últimas décadas, la relación entre memoria y espacio ha resultado de interés tanto para la literatura como para los estudios de geografía. Tal como proponen Alderman y Hoelscher, las nuevas aproximaciones a los estudios sobre el espacio que integran las dimensiones de la memoria social han influenciado tanto a las ciencias sociales como a las humanidades, al superponer “the shared dimension of remembering, and the equally social nature of how space is produced. Both have triggered extremely vibrant and sweeping work that has challenged basic understandings of space and time” (2004, 348). Esta perspectiva integra las nociones de espacio, lugar y paisaje a los procesos de la memoria y al mismo tiempo, permite proyectar la dimensión espacial hacia las

temporalidades del pasado y del presente mediante mecanismos de coexistencia y yuxtaposición.

Por otra parte, cabe señalar que las nuevas interpretaciones eco-críticas y geocríticas sobre los espacios comprenden el territorio en relación con sus sentidos materiales y medioambientales. Estas perspectivas cuestionan las alteraciones producidas por el progreso tecnológico y ponen de manifiesto su impacto sobre el ecosistema natural en el actual contexto de capitalismo global. Asimismo, privilegian aproximaciones afectivas que permiten interpretar las relaciones de interdependencia entre el sujeto y el entorno, el mundo social y natural (Thrift, Morton, entre otros).

En este sentido, el imaginario espacial propuesto por la novela configura una geografía y una cartografía en las que la experiencia biográfica y afectiva está ligada al viaje que atraviesa el territorio del Cono Sur. El relato del viaje trasandino reescribe imaginarios espaciales de larga data en la literatura chilena y argentina, a saber: la cordillera de los Andes, la pampa, el río Paraná y la ciudad de provincia.

Viaje trasandino e imaginarios nacionales en una figuración menor

Los espacios de la pampa argentina y de la cordillera de los Andes han sido clave en la creación de los imaginarios nacionales argentinos y chilenos y una pieza fundamental en las operaciones de la escritura literaria tendientes a la apropiación simbólica y material de vastas zonas geográficas (Andermann, 2000). Sin embargo, no se trata de imaginarios espaciales estáticos, por el contrario, estos expresan importantes transformaciones a lo largo de la historia. Señala Fermín Rodríguez que al concluir el siglo XIX, la mirada sobre el territorio desértico y abierto de la pampa dio paso a un nuevo imaginario, el del espacio fértil para la ganadería y la agri-

cultura que se preparaba para recibir a los inmigrantes europeos.⁵ Por su parte, Maíz sostiene que desde mediados del siglo XIX “la cordillera de los Andes, que había sido un espacio articulador de relaciones sociales, abierta para la circulación de bienes y de personas, comenzó a aparecer como el referente natural del límite de Chile y Argentina” (2007, 132). Más allá de estas variaciones, en la mayoría de los casos estos han sido espacios recorridos y cruzados por figuras masculinas: próceres, gauchos, arrieros, maquinistas, camioneros, que son parte de una impronta estatista, productiva y nacionalista que ha imperado en estos territorios.

La pampa argentina: recorrido de la memoria de infancia

El sistema del tacto presenta un imaginario del recorrido por la pampa argentina y del cruce de la cordillera desde una figura tangencial y poco transitada por la historia literaria, a saber: una niña extranjera que retorna para visitar a sus abuelos inmigrantes italianos. Así, la experiencia del viaje es construida por fragmentos y

⁵ Fermín Rodríguez describe la imagen del desierto durante el siglo XIX: “Como si la tierra tomara de los mapas su falta de relieves y de accidentes, la llanura del Río de la Plata era una tábula rasa que estaba ahí, duplicando los blancos de los atlas, haciendo vacío en el vacío, fuera del tiempo” (23). Al término de su ensayo, anuncia las transformaciones del cambio de siglo cuando la exploración del territorio, sumada a la aplicación de nuevas técnicas de representación del suelo, transformaron el desierto en un espacio fértil, apto para la colonización y el cultivo (405). Se prepara así una política migratoria que recibirá a una parte importante del campesinado europeo, las estancias surgen como el principal polo productivo de la nación. Se origina la vida rural argentina que se desarrolla mediante la exportación de granos, carne y lana. Esta nueva imagen de la pampa atraerá a los inmigrantes del campesinado europeo. “Ferrocarriles, alambrados, chacras, pueblos, nuevos espacios para invertir y civilizar, créditos hipotecarios a largo plazo, promesas de movilidad social, eran las imágenes con las que los gobiernos provinciales y las empresas privadas de colonización intentaban atraer a trabajadores rurales europeos” (407).

percepciones de un cuerpo inerte que recorre en automóvil un territorio atravesado por la imagen de la carretera.⁶ Esta nueva figura sobre el territorio, la “chilenita”, tensiona el gran relato identitario de la pampa construido por la literatura argentina como una matriz del espacio nacional. Al mismo tiempo, pone en evidencia su caducidad en tanto este relato pasa a ser un residuo discursivo del siglo XIX y XX, subvertido en el siglo XXI, desde un lugar menor y desplazado.

La novela propone un relato de viaje que atiende a una perspectiva afectiva que se disloca entre la voz infantil, el relato impersonal y la memoria de Agustín. En el espejo de narradores que articula la novela, la versión de Agustín sobre el viaje de la sobrina aparece en un presente continuo y habitual:

La niña, en cambio, va y viene todos los años de Chile a Argentina, de Argentina a Chile por tierra. Ha escuchado tantas veces el relato de la chilena y de su padre. Que la llanura buscando rieles de un tren que no aparece mientras avanzan hacia el horizonte, que los remolinos como espejismos, que las paradas en medio de la ruta para orinar o estirar las piernas, que las montañas allá al fondo, que la subida, ¿cuánto falta, papá?, que el túnel más largo del mundo [...] que el viento como un animal furioso en la cumbre (14).

⁶ La siguiente cita corresponde a un ensayo de Macarena Urzúa en el que analiza la película chilena *De jueves a domingo*. Los aspectos que se destacan en relación con el viaje, el paisaje, y el recorrido en auto por la carretera, serían extrapolables a la novela de Costamagna “El espacio del viaje y el rol del paisaje, juntos con la mirada infantil, crean un mapa afectivo de ese recorrido, es decir, una ‘cartografía emocional’ como lo plantea Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion*, que sería una extensión de la relación de lo sensible con el paisaje. En este espacio la carretera adquiere relevancia en la narración y puede percibirse como un espacio liminal, entre un lugar y otro, pero también entre un antes y un después en la vida de quienes la atraviesan” (170).

En el imaginario espacial que la novela construye, la pampa se presenta como un paisaje mirado desde el interior de un auto (una citroneta) que transita al lado de la vía férrea abandonada. Este paisaje superpone imágenes tradicionales de la pampa argentina, en sus condiciones de paisaje vacío y de paisaje surcado. Cabe recordar que la primera representación del territorio argentino propia del siglo XIX creó la noción de vacío mediante las figuras retóricas de un mar verde, un desierto o un océano (Rodríguez, 2010), y la segunda representación, ya en el siglo XX, transformó el paisaje en una pampa “estriada”, con árboles, seres humanos y producciones agrícolas (Baglieri, 2017). Ambas representaciones de la pampa son recuperadas tangencialmente en la novela por una mirada infantil que reinscribe tanto la imagen del desierto a través de la presencia de los “espejismos”, como del paisaje estriado a través de una certera imagen de la línea férrea.⁷ Si bien la narración no construye una escena agrícola de campos habitados por seres humanos y omite asimismo el clásico motivo de las vacas pastando, sí interpreta otras continuidades entre el territorio y el mundo viviente al configurar la pampa como un espacio para la vida de las mariposas. La escena refiere el gesto infantil de cuidado y liberación de las mariposas atascadas en el auto por el trayecto en la carretera: “Mientras el padre echaba bencina y hacía trámites, Ania se encucillaba frente a las rejillas delanteras de los vehículos para rescatar a los insectos aprisionados. Las más afectadas siempre eran las mariposas” (31).⁸

⁷ “En otras palabras, en la pampa, como pura “extensión”, todo es igual, como cuadra a un paisaje “liso” y sin accidentes. Se puede agregar también que los espacios “lisos” y “estriados” corresponden, respectivamente, a los espacios “nómades” y “sedentarios” (Baglieri, 2017: 20).

⁸ Al respecto, cabe referir el derrotero histórico del paisaje rioplatense en su relación con la escritura literaria, planteado por Graciela Silvestri: “La problemática principal en el Río de la Plata, en parte por el momento de su emergencia, arti-

Esta escena guarda una actitud compasiva hacia la naturaleza en la delicada labor del rescate de los insectos y, al mismo tiempo, anticipa a la cuasi extinción de las mariposas en el presente, producto de la industria química de pesticidas en los campos de soja exponiendo un momento previo a la crisis ecológica en ciernes. No obstante esta escena mínima y sutil, en este relato de viaje no hay aparición nostálgica de la naturaleza ni hay apología de lo sublime, sino sólo percepción de un paisaje de la pampa en el que se realizan actos mundanos asociados a emociones infantiles que no tenían lugar en los imaginarios nacionales tradicionales.

El cruce de la cordillera de los Andes y la intervención sobre el territorio

Guiado por una condición de carácter transnacional, el relato de viaje de *El sistema del tacto* no sólo refiere el imaginario territorial de la Argentina sino que también recrea el motivo chileno del cruce de la cordillera: “que la bandera con la estrella blanca sobre el fondo azul y el rojo sangre a un costado, que las curvas montañosas, que la bajada, que al fin su casa” (14-15). En la memoria de Agustín, la imagen de la cordillera se presenta como un ícono na-

cula fuertemente en sus inicios palabra escrita, sensibilidad naturalista y significados políticos; esta articulación permanece aunque cambia su sentido a través de estos dos siglos. Puede considerarse un primer momento de condensación de las figuras retóricas para observar este paisaje, que coincide con las letras románticas; un segundo momento, entre 1860 y fin de siglo, en el que el naturalismo predominante otorga al tema una inflexión particular; la renovación de la figura paisaje se produce de la mano de una reacción espiritualista e introvertida que, aunque ya palpable hacia fines de siglo XIX, consolida sus formas entre 1925 y 1950, articulando naturaleza y repertorio lingüístico moderno. Posteriormente, el tópico del paisaje disminuye su eficacia, en la medida en que una de sus características definitorias, la representación estética del mundo, pierde valor, aunque permanece largamente en las convenciones sociales” (Silvestri, 2002: 2).

cional al fundirse con la bandera en un ensamble entre el paisaje, el territorio y la historia chilena que une lo material y lo simbólico. Por su parte, el cruce de la cordillera se ficcionaliza bajo tres trayectos que van cambiando a causa de los avances tecnológicos que transforman el territorio y desestabilizan las imágenes de la frontera.⁹ El primer trayecto rodea las montañas hasta llegar a las cumbres para atravesar por el paso fronterizo del Cristo Redentor. El segundo recorre el túnel cordillerano adentrándose en el interior de la montaña, en su “cavidad horadada”, ambos corresponden a la experiencia del viaje de la niña con su padre en la citroneta. Finalmente, el tercer recorrido es la última escena del libro. En él una perspectiva desde las alturas recorre los relieves y cimas del macizo cordillerano, invisibles desde la llanura. Desde esta óptica aérea la visión entra en otras relaciones sinestésicas con lo percibido: “Una luz de terciopelo, que vuelve más nítidos los pequeños valles, los montículos, las cumbres, la nieve expandida en las alturas. Si ajusta bien la mirada, puede tocar los cerros con los ojos. La máquina se sacude. Ella sabe que la montaña está dispuesta a recibirla con sus cuencas abiertas” (181). La actual forma del cruce cordillerano no sólo desdibuja las fronteras nacionales sino que también construye una perspectiva aérea en la que el cuerpo de la viajera queda fusionado con las cumbres montañosas en una nueva percepción del entorno geológico.

⁹ Para un estudio histórico visual sobre la iconografía de la cordillera en la constitución del paisaje latinoamericano y sus fines nacionalistas en Chile, véase el ensayo de Catalina Valdés (2014) “Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX” en *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos*. Borsdorf, Axel et al. Santiago de Chile, Instituto de Geografía-Pontificia Universidad Católica de Chile / Instituto Interdisciplinario para Estudios de la Montaña (IGF)-Academia de Ciencias Austriaca.

Las perspectivas del trayecto de la infancia y la adultez se ensamblan en imágenes de un paisaje cordillerano que expone el avance tecnológico capitalista del cambio de siglo y la caducidad de los trayectos del cruce cordillerano experimentados durante el siglo xx. Al rememorar un tiempo en que “la máquina aún no había perforado la garganta de la montaña” (30), las temporalidades que se despliegan en el relato inscriben en la biografía del viaje de la niña chilena, el cambio en la conformación geológica del territorio de la frontera. Finalmente, el viaje en avión viene a desplazar los modos anteriores de recorrer el cruce cordillerano dejándolos obsoletos, es decir, sólo como parte de un archivo de la memoria de infancia del siglo xx.

La ribera del Río Paraná y la ciudad de provincia: crisis ecológica y caducidad del siglo xx

El viaje de Ania a la ciudad provinciana de Campana implica adentrarse en un espacio local: “Del centro a un bus local que se interna en la provincia” (39). En el presente narrativo, se realiza un recorrido por la ciudad emplazada en la ribera del Paraná: “más allá divisa la orilla del Río”. Campana es descrito como “ese pueblo a medio oxidar” en el que se hibridan elementos de naturaleza con procesos precarios de industrialización y descomposición medioambientales. “El olor a plástico quemado brota de las chimeneas de la fábrica y se mezcla con los soplos del Paraná” (57). El río forma parte del escenario apocalíptico en el cual la degradación, la caducidad y la finitud ya han tenido lugar. Desde la llegada de Ania a Campana se hace evidente una crisis ambiental que afecta la respiración y el olfato, por tanto ya no es posible disociar el paisaje natural de aquel que sufre la intervención y el desecho de la industria: “A medida que se acerca al río, el humo aumenta su densidad, es cada vez más corpulento. Pero Ania no repara en el olor a quemado, ni en

el canto agónico de las cigarras calcinadas en las quemas de basura nocturna” (108). La descomposición de un entorno natural y la quema de basura como una práctica colectiva, producen un nuevo escenario en el que la toxicidad del aire contaminado ha irrumpido en la ciudad de provincia. La crisis ecológica transforma la percepción del espacio y se torna en otro elemento de su decadencia.

La ciudad de provincia que bordea el Río Paraná pasa a ser entonces un espacio distópico en el que la protagonista recorre umbrales entre distintos estados de realidad: “Abruptamente, unas nubes gordas taponean el cielo y a los pocos minutos, como en un eclipse minúsculo, vuelve la luz entre la humareda” (108). La sincronía de un ciclo natural y de un ciclo intervenido por la quema de basura conforman una supraentidad que funciona como un agente que desestabiliza la percepción del entorno y de sí.

La ciudad de Campana expone un imaginario urbanístico conformado por una arquitectura de viviendas, plazas y edificaciones en decaimiento que resguarda un pasado inmovilizado que alberga una genealogía sociopolítica de las provincias argentinas del siglo xx. En su caminar por las calles San Martín y 9 de Julio, la protagonista se dirige hacia la estación de trenes donde se encuentra con los restos de lo que alguna vez fue una ciudad en movimiento: “El andén está vacío, abandonado”. Se alegoriza así el final de una forma de vida con valores sociales del siglo xx erigida sobre un proyecto urbanístico y arquitectónico que fuera emblema de las narrativas del estado moderno desarrollista asociado a las clases medias habitantes de las urbes. Se trata de un modo de sociedad que dio origen a una última generación antes del despoblamiento de la ciudad y de la crisis radical del estado nacional argentino. La referencia a la escuela pública es elocuente al respecto: “En algún momento se ve frente a la escuela pública, está cerrada, parece muerta” (89). Este microespacio degradado y abandonado en el presente representa el fin de un proyecto de ciudadanía del siglo

xx que en el Río de la Plata incluía una importante presencia de migración europea: “En la plaza, justo al lado del jacarandá en su máxima floración, hay un monumento a los inmigrantes” (89).

Este recorrido singular por la ciudad no sólo da cuenta del decaimiento de los sentidos históricos y políticos que erigieron la provincia argentina, sino también de la extinción de una naturaleza urbana en convivencia con la vida social, una particular integración entre lo urbano y lo natural que en la novela se configura bajo las imágenes de los árboles y los pájaros. En el plano de Campana, la céntrica calle 9 de julio concentra tanto el comercio como el emplazamiento de casas con terrenos fértiles y árboles frutales. La memoria de Ania es activada por el encuentro con el árbol del naranjo: “recordar por contraste los nidos que descubrían con Claudia en el naranjo de la calle 9 de Julio”. El naranjo metaforiza una particular convivencia vital entre lo vegetal y lo social que se proyectaba en un modelo de ciudad habitada por una naturaleza urbana que en el presente aparece descuidada, carente de las fuerzas vitales y productivas. Esa forma de vida ha llegado a su fin pues tanto el paisaje natural como los modos de vida provincianos están sumidos en el decaimiento y en la destrucción: “En la calle mira las ramas del naranjo por si encuentra algún nido solitario, pero los pájaros están demasiado lejos o ya no empollan ahí. Tampoco hay frutos en las ramas ni en el suelo. Un árbol estéril, una ciudad que se vacía” (179).

En este sentido, el recorrido por la ciudad es también un desplazarse por una arquitectura en decadencia en la que se constata la senectud y la pérdida de los habitantes mientras en la plaza sólo quedan ancianos. De tal manera, los signos de vejez se hacen solidarios con la caducidad de la provincia como un microespacio de un habitar social y una forma de vida obsoleta.

No se trata entonces de una mirada nostálgica sobre la ciudad de provincia en la que se emplaza la antigua casa familiar, sino más

bien de un estado degradado de las cosas alejadas de la vitalidad de los seres humanos: “Las casas ahora están deshabitadas, comidas por la humedad. Moradas huachas, ya sin cuerpo que las habita” (56). Además de la humedad, un tipo particular de naturaleza emerge de la ruina y del estado de descuido: “El patio que unía las dos casas fue poblándose de una vegetación salvaje. El suelo un nido de hojas y uvas reventadas” (56). La imagen pone en relieve el estado malogrado de lo que antes fuera una naturaleza de casa quinta, un terreno para los frutales en un jardín cuidado. En su lugar queda ahora una naturaleza salvaje e informe, en la que se entremezcla el fruto comestible con las hojas caídas como un desecho orgánico.

Lenguajes del viaje migratorio en el Cono Sur

Tras el recorrido de la protagonista por distintas geografías, espacios y materialidades que expresan la caducidad y lo percedero en torno a la ciudad de Campana y al viaje del Cono Sur, es posible concluir este ensayo respondiendo a la siguiente pregunta: ¿cómo se expresa una subjetividad constituida en la experiencia del viaje migratorio?

La ficcionalización de la geografía del Cono Sur elaborada en la novela de Alejandra Costamagna no sólo aparece diversificada en sus recorridos por el territorio sino que también se ensambla con una lengua supranacional que integra formas dialectales con ciertos usos de español estándar. La novela inventa así una geografía lingüística del Cono Sur, bajo la fórmula de hibridación de vocablos y de giros de lenguaje que corresponderían alternativamente a chilenismos o a usos rioplatenses. A lo anterior, se agrega la presencia de formas de la lengua española utilizadas por los inmigrantes italianos llegados a la Argentina durante el siglo xx. A nivel léxico, esta alternación dialectal es referida como una experiencia de in-

fancia sobre los usos y los valores de las palabras. Por lo tanto, el recuerdo del viaje trasandino es también una memoria sobre la variación lingüística a lo largo de una ruta que ensambla territorio y lengua más allá de las fronteras nacionales. Tal como sostiene Abril Trigo: “El discurso del migrante yuxtapone lenguas y sociolectos diversos en una dinámica expansiva que dispersa el lenguaje, contaminándolo con tiempos y espacios otros, con experiencias otras que lo atraviesan en múltiples direcciones, mientras reivindica la múltiple vigencia del aquí-ahora y del entonces-allá” (274).

A partir de lo anterior, se puede señalar que la novela crea un espacio para el lenguaje transnacional que no sólo desmonta una identidad nacional chilena, sino también deconstruye la lengua literaria rioplatense. Del mismo modo en que la novela expone operaciones de traslación sobre los imaginarios espaciales nacionales también interviene en las lenguas nacionales desestabilizando sus fronteras y generando zonas supradialectales.

El proceso de memoria, la puesta en crisis de los imaginarios nacionales y la apertura discursiva hacia modalidades transnacionales configuran una presencia tenue y tangencial ante lo que ha caducado. Una presencia situada en un precario lugar de entre medio, en una incierta dislocación espacial, temporal y subjetiva que no obstante su indeterminación, proyecta la elaboración de una memoria del siglo xx y un lenguaje de la migración. Así la exploración geográfica y espacial en torno a la memoria integra capas de territorios, objetos y seres humanos en declive, obsolescencia o degradación, pero también una lengua modificada. De esta exploración emana una narrativa híbrida, una experiencia de lo transitorio y un sujeto en estado de apertura. Esta nueva subjetividad que emerge de la voz de la protagonista, de la memoria sustitutiva de Agustín y de una discursividad impersonal, si bien conserva arraigos en formas de conciencia y percepción propias del siglo xx

integra otro tipo de aperturas y enfatiza su interdependencia con el entorno y el medio ambiente en profunda transformación.

Conclusiones

Este ensayo ha propuesto que *El sistema del tacto* elabora una narrativa de viaje en la cual se ensamblan experiencias migratorias de distinta escala, a saber: las migraciones periféricas de velado carácter político y la gran narrativa de la migración europea hacia Argentina durante el siglo xx. En su factura, la novela realiza una particular intervención sobre procedimientos autoficcionales e híbrida tendencias documentales y ficcionales mediante una intervención sobre distintas materialidades. Así, logra superponer una diversidad de voces y materialidades que conforman una particular narrativa de viajes, distanciada del itinerario, y próxima a una experimentación con distintas temporalidades de la memoria.

En *El sistema del tacto*, el recuerdo y la experiencia del espacio recorrido y vivido se constituye como un tipo particular de paisaje, en tanto apropiación representacional de la naturaleza o el entorno (Anderman, 2008), atravesado por múltiples dimensiones yuxtapuestas y sincrónicas. En este sentido, la trama de los viajes sobre el territorio articula un desplazamiento espacial y temporal que integra las percepciones del presente con las operaciones de la memoria mientras se atraviesan espacios transitados en flujos de ida y retorno hacia lugares de residencia o breves estadías. En estas operaciones se despliegan imaginarios espaciales en relaciones de interdependencia con objetos materiales, evocaciones de sensaciones y percepciones del entorno.

El mapa territorial propuesto por la novela configura una geografía del Cono Sur que incluye el cruce transadino, el recorrido por la pampa y la ciudad provinciana de Campana a orillas del río Paraná. Este imaginario espacial emerge de un contrapunto entre

una figura de infancia que despliega una percepción particular del entorno natural y social y una figura de adultez que experimenta una nueva percepción en la que se visibiliza la crisis ecológica contemporánea. Así, la novela crea un imaginario territorial del Cono Sur a través del relato de formas de desplazamiento y modos de habitar signados por la finitud y la caducidad. En este sentido, esta novela, si bien está escrita por una autora chilena, se inserta de manera novedosa en una tradición de literatura argentina al interior de la cual propone nuevas conformaciones de los imaginarios espaciales tradicionales que encuentran expresión en una lengua abierta a rasgos supradialectales y trasnacionales.

Bibliografía

- Amaro, Lorena, 2013, "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente", *Literatura y Lingüística*, núm. 29, pp. 109-129.
- Anderman, Jens, 2008, "Paisaje: imagen, entorno, ensamble", *Orbis Tertius*, pp. XIII.
- Baglieri, Aníbal, 2017, "Los espacios abierto de la Pampa Argentina", *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 16, pp. 15-45.
- Ceresa, Constanza y Scorer, James, 2018, "Delirio y estancamiento: nuevas configuraciones del pueblo provincial en dos novelas chilenas y argentinas contemporáneas", *Estudios Filológicos*, núm. 62, pp. 13-29.
- Hoelscher, Steven & Alderman, Derek H., 2004, "Memory and place: geographies of a critical relationship", *Social & Cultural Geography*, vol. 3, núm 5, septiembre, pp. 347-355.

- Lobo Guerrero, Jimena, 2014, "Changing Perspectives: The Archives of Memory and Material Culture", *Archaeological Review from Cambridge*, vol. 21, núm. 2. pp. 69-87.
- Maíz, Claudio, 2007, "La cordillera de los Andes: de muro a portal. visiones del otro a través del espacio", *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 37, pp. 113-156.
- Rodríguez, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Silvestri, Graciela, 2002, "La pampa y el río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense", *Revista internacional d'Art*, núm. 2, pp. 75-96.
- Trigo, Abril, 2000, "Migrancia: memoria: modernidá", *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Mabel Moraña (ed.), Cuarto Propio, Santiago, pp. 273-291.
- Urzúa, Macarena, 2014, "Desde mi ventana, el desierto en los ojos de la infancia: De jueves a domingo de Dominga Sotomayor", *Taller de Letras*, núm. 55, pp. 169-183.
- Valdés, Catalina, 2017, "El mapa del cruce de los Andes. Iconografía e historiografía", contribución al catálogo de la exposición "El Cruce de los Andes", Roberto Amigo (curador), Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, Argentina.

José Manuel Mateo, *Tiempo de Revueltas. Cuatro: nota roja y sentido trágico [La firma de José Revueltas]*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios/Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

El libro de José Manuel Mateo es el cuarto de una serie titulada *Tiempo de Revueltas*. Los tres libros anteriores son también de su autoría. Se trata de un reconocido especialista en la obra de José Revueltas, galardonado con el VIII Premio Internacional de Ensayo, concedido por Siglo XXI Editores. Este libro se concentra en los tres textos de nota roja que José Revueltas firmó en el periódico *El Popular* en 1942. La primera parte es un estudio muy bien informado de José Manuel Mateo; la segunda parte está compuesta por las tres notas rojas de José Revueltas; por último tenemos un apartado titulado “Apostillas”, en el que se ofrecen definiciones de los diversos términos y referencias que aparecen en las notas.

El estudio de José Manuel Mateo se titula “Pienso muy lejos: nota roja y sentido trágico en ma-

nos de José Revueltas”. Lo primero que interesa al autor es esclarecer el tema de las notas rojas escritas por Revueltas. Varios críticos revueltianos coinciden en que la faceta periodística del escritor, en este género criminal, ha sido poco explorada. Sugieren también que su labor fue más abundante de lo que parece. Sin embargo, José Manuel Mateo prefiere enfocarse en lo que está documentado, es decir, en las tres notas firmadas por Revueltas en el periódico *El Popular*, lo que constituye hasta ahora, con evidencia, el trabajo periodístico de Revueltas en este género. Claro que (lo sabe Mateo) queda la posibilidad de mostrar mediante un examen estilístico la marca revueltiana en algunas otras notas publicadas de forma anónima en dicho periódico. Esto es posible porque, según Mateo, Revueltas además de ser un reportero era sobre todo un editor (38). Esto significa que podía trabajar con los datos recabados por otras personas y darles un estilo y forma personal.

Lo que distingue a las notas de Revueltas, según el investigador, es el punto de enfoque. Por ejemplo, en su nota sobre Gregorio Cárdenas Hernández, el célebre asesino de mujeres, Revueltas se concentra

en las “cuestiones menos atractivas del suceso” (42), es decir, en las discusiones públicas que este fenómeno generó entre psicólogos especialistas, que tenían oportunidad de exponer sus teorías ante un hecho de carácter insólito. No el suceso sino los efectos del suceso (y también la psicología de los asesinos) era lo que interesaba a Revueltas. En esta nota, titulada “Día a día aparece más clara la naturaleza psico-patológica de G. Cárdenas Hernández”, publicada el 4 de octubre de 1942, Revueltas llama la atención sobre la discusión académica un poco para mostrar los prejuicios de los científicos mexicanos ante un psicólogo español que pronunció su hipótesis sobre el caso. Mateo señala que esa discusión facultativa transformó el tema en una serie de acusaciones xenófobas. La nota de Revueltas se aleja del morbo sanguinario de la nota roja para convertirse en una crónica de las disputas metodológicas de los que, en ese momento, tenían la voz autorizada para descifrar la psicología de un asesino serial.

La segunda nota, publicada el 6 de octubre de 1942, titulada “Mi hijo será el último en juzgarme. Patético Relato de sus Crímenes hace

la Filicida”, podríamos decir que es la más revueltiana. Sobre esta nota José Manuel Mateo hace una valiosa observación: en relación con la nota de Gregorio Cárdenas, esta nota sobre una madre que mata a sus dos hijas funciona de contraste, pues si la otra se convirtió en una discusión académica, ésta no tiene explicación o, al menos, no puede explicarse de la misma manera (53). En este sentido estamos en el mundo de Revueltas, oscuro y patético, trágico y cruel. La asesina, Ricarda, madre de dos hijas menores, tiene la conformación psicológica de los personajes de Revueltas. Al ser interrogada por un juez, lo que llama la atención a Revueltas es la miseria y dureza de esa mujer, por eso reproduce sus palabras: “Ricarda no miente, no inventa coartadas, no trata de exculparse” (82). La forma de esta nota es casi enteramente un diálogo entre el juez y la mujer, que a su vez, simbólicamente, es un enfrentamiento entre una concepción letrada de la justicia y un dolor innombrable. “Ni a usted ni a nadie les puedo hacer comprender, porque ni usted ni nadie han sentido lo que yo” (81), dice Ricarda. Mateo se detiene en unas palabras escalofriantes de la asesina, las cuales

son el núcleo trágico de esta nota, el núcleo que también podríamos llamar “revueltiano”. La mujer que asesinó a sus dos hijas esconde un motivo más oscuro que el de la pobreza y el hambre. En la nota se lee la voz de la mujer: “Pienso muy lejos —dice textualmente Ricarda—, no en lo que me va a pasar mañana, sino [en] el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté” (82). Mateo enfatiza esta “conciencia trágica del tiempo” (61) y su tonalidad desolada como elementos que interesan particularmente a Revueltas. Este énfasis se enriquece con una exposición de la tradición trágica de los griegos. Dentro de la línea de madres que matan a sus hijos, Ricarda (según Mateo) representa una excepción: no son varones a los que mata, sino mujeres. Esta excepción no la separa de la tradición trágica. Para Mateo, Ricarda tiene una conciencia trágica, muy parecida a la de Edipo, “por su capacidad de saber y por la conciencia de que sabe” (69).

La tercera nota, titulada “Gregorio Cárdenas Hernández. Motivo de una Acalorada Disputa de Médicos Especialistas”, publicada el 21 de octubre de 1942, es una extensión de la primera nota,

concentrada en la discusión entre neurólogos en torno al caso escandaloso de Gregorio Cárdenas. José Manuel Mateo señala un rasgo en el estilo de las notas de Revueltas: “En estas notas no hay *unidad interna*, porque ni siquiera el interés de Revueltas se mantiene en torno a Gregorio Cárdenas sino que se desplaza hacia el doctor Lafora y la asamblea que lo juzga” (60). Justo esta particularidad es la que domina en la tercera nota. El caso del multihomicida se ha convertido en un linchamiento público contra un psicólogo español (Lafora) que ha vertido sus hipótesis sobre las causas criminales del asesino. La nota se transforma en una crónica con abundantes descripciones. Es la crónica de un juicio, no contra Cárdenas sino contra el médico que lo analiza. Mientras Lafora explica su metodología y el resultado de sus investigaciones, el resto de los médicos reunidos lo desacredita y no muestra empacho en manifestar su indignación por ser un español y no un mexicano quien opine sobre el caso. La nota con tales características podría condescender en un texto superficial. No lo es. Lo que ahí expone Revueltas es el flujo de conocimientos psicopatológicos y criminalísticos que

circulaba en el México de los años cuarenta. La discusión va entre si Cárdenas es epiléptico o esquizofrénico y si una de las dos es la razón de su comportamiento asesino. No hay conclusiones porque la discusión se interrumpe ante la solicitud de unos de los médicos de que Lafora no participe en el simposio. En realidad las conclusiones no importan. Lo que importa es la exposición de Revueltas sobre una entusiasmada inquietud por parte de los científicos mexicanos para explicar un caso inaudito. Lo que sí cuenta con una admirable conclusión es el texto de José Manuel

Mateo. El autor señala que los tres textos “están marcados por la mujer como sujeto de la violencia: las mujeres víctimas del homicida masculino, las niñas víctimas de la madre, la madre *asesina* porque es víctima de la miseria y el abandono masculino... incluso el doctor Lafora queda inscrito en este círculo de violencia contra lo femenino cuando se le acusa de adivinación, práctica asociada a las brujas” (59).

JORGE ALBERTO RAMÍREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA-IZTAPALAPA

Karl-Otto Apel, *Paradigmas de Filosofía Primera*, Andrés Crelier y Miguel Mailluquet (trads.), Buenos Aires, Prometeo, 2013.

Karl Otto Apel Nació en 1922 en Düsseldorf y falleció en Niedernhausen año 2017. Fue un filósofo alemán y uno de los teóricos de la escuela de Frankfurt considerado un representante crítico de la hermenéutica a partir del lenguaje y la comunicación. Sus principales libros son: *Transformación de la filosofía* (Apel, 2007) y *Teoría de la verdad y ética del discurso* (Apel, 1995); el primero, pertenece a su primer etapa de pensamiento, la primer edición es del año 1973, el segundo, constituye la segunda etapa de pensamiento, pero existe una tercer etapa no descrita por autores que lo han estudiado. Esta tercer etapa se encuentra en el libro *Paradigmas sobre filosofía primera* (Apel, 2013), uno de los últimos libros que publicó en vida, el cual apareció por vez primera en idioma Alemán en el año 2011 y, después, fue traducido al español. Esta obra compila varios artículos y conferencias ubicadas en orden, con la finalidad de defender la filosofía dialógica del autor como paradigma actual de filosofía. Lla-

ma la atención la frase de Andrés Crelier en la introducción al libro *que lo ha dejado completamente solo* (12), refiriéndose a Karl-Otto Apel: “¿Qué aisló la filosofía del autor alemán, de la filosofía europea?” Éste es un tema central del libro.

El libro *Paradigmas de Filosofía Primera* se divide en dos apartados, el primero enfocado en describir los paradigmas de la filosofía primera en la modernidad y posmodernidad europeas, esta última en defensa de paradigmas que promueven posibilidades de validez, *es decir*, de la modernidad rescata y describe los paradigmas nacidos desde Rene Descartes hasta Edmund Husserl, donde se planteó criterios de verdad universal mediante la razón; de la posmodernidad, frente al relativismo generalizado, rescató los paradigmas de respuesta ante ese relativismo, donde se presentan posibilidades de validez intersubjetiva, esto desde Edmund Husserl hasta Hans-Georg Gadamer. Todo lo anterior, es realizado con un análisis profundo de las teorías y autores, mencionando las críticas, desmarcándose en algunos casos, en otros describiendo las aportaciones que

retoma en la segunda parte para sostener su postura.

Por otro lado, Karl-Otto Apel presentó mediante los filósofos modernos y pos-modernos (que buscan posibilidades de validez) tres paradigmas de filosofía dialógica:

1. Rene Descartes hasta Edmund Husserl: ese cambio que da origen a la modernidad (planteado como origen filosófico en cuanto a la idea), nació con Rene Descartes y su duda metódica, *la cual*, desde los seguidores Cartesianos y la crítica a Descartes, construye una nueva formulación de la duda metódica (aunque en la primer parte sólo desarrolló Bosquejos que se complementarían en la segunda parte del libro) como duda indefinida que toma en cuenta certezas propias de principios aprendidos mediante el lenguaje intersubjetivo (y no desde la conciencia personal cartesiana).

Con lo anterior pasa a la descripción de Immanuel Kant, del cual rescató la trascendentalidad, *la cual*, nuevamente con los neokantianos y los críticos de Immanuel Kant (como Georg Wilhelm Friedrich Hegel, del cual critica lo ideológico-divino), re-construye el concepto. Dice que Kant mencio-

nó este tema en uno de sus libros, pero que no desarrolló la idea, como sí lo hará él. Además, éste es el punto que según Andrés Crelier lo dejó solo (que aquí se afirma como el tercer Karl-Otto Apel), porque la validez de la trascendentalidad en la actualidad es negada por los autores. Karl-Otto Apel mencionó que cualquier filosofía tendiente a intentar creer en el acceso a lo real, o a criterios de verdad como tal, es inconsciente de la interpretación presentada, *por ello*, la trascendentalidad debe ser rescatada y perfeccionada mediante el lenguaje intersubjetivo en una comunidad ideal de investigadores, sobre todo porque es ilimitada, *es decir*, la realidad trasciende al sujeto, pero ésta debe ser interpretada con la argumentación lógica, producto de signos y de forma intersubjetiva (volveremos al punto, que es tratado a profundidad y como finalidad de la segunda parte del libro). Edmund Husserl es el último de la modernidad y el primer pos-moderno que busca posibilidades de validez.

2. Desde Edmund Husserl hasta Hans-Georg Gadamer y de forma paralela la filosofía analítica: aplica el mismo método, seguidores y críticos, explica como Hus-

serl es el último moderno, porque con la fenomenología mantiene una individualidad pero abrió, sin darse cuenta, la posibilidad de una interpretación del mundo real de forma intersubjetiva; mientras Heidegger se presentó como posibilidades de esta segunda etapa de la filosofía dialógica para Habermas y Gadamer (posmodernos que pretenden posibilidades de validez en la relatividad). Esta segunda etapa es acompañada por seguidores de Peirce, pero que confundieron la parte semiótica y optaron por una pragmática argumentativa, dejando a un lado la posibilidad de una comunidad de investigadores siempre abierta, pero que busca criterios de validez de verdad. Éste sería el segundo paradigma dialógico.

3. La etapa propia, desde Charles Sanders Peirce hasta Karl-Otto Apel, rescatando lo mejor de la filosofía europea y Norteamericana (modernidad-posmodernidad): en esta etapa realiza el bosquejo de la filosofía de Peirce y cómo éste constituye la base, no sólo para la pragmática norteamericana, sino para la filosofía dialógica propia.

La primer parte sirvió para plantear los paradigmas existentes dialógicos con un análisis de estas

tres etapas. La segunda parte del libro de Karl-Otto Apel presenta su paradigma propio.

Segunda parte del libro Paradigmas de filosofía primera

Esta segunda parte presenta el análisis del tercer paradigma. Inició el recorrido de la primer parte a manera de resumen, tomó bosquejos y rescató cada parte del pensamiento que, para él, resulta importante reconstruir; el primero es de Rene Descartes, del cual toma, la *Duda Cartesiana*, dudar de todo, ir mediante el lenguaje argumentativo intersubjetivo, consiguiendo posibilidades de validez de verdad, donde ya esa duda de todo va completándose en una comunidad de investigadores intersubjetiva abierta (esto mediante Vico, con su ciencia nueva, y Peirce, con su semiótica). Después de Kant rescató la trascendentalidad, pero una intersubjetiva, pues éste da los inicios para la interpretación mediante el argumento lógico, pero se olvidó después por el desarrollo de esa argumentación. El rescate según Karl-Otto Apel es el primer paso hacia el nuevo paradigma de la filosofía dialógica mediante la intersubjetividad, el lenguaje y la

reflexión. Aunado a lo anterior, con Husserl, Tarski y Peirce, se inicia el paradigma dialógico de lo semiótico-transcendental. Lo anterior se puede ilustrar así:

El paradigma dialógico
argumentativo



Semiótico-transcendental

Es decir, dentro del paradigma dialógico argumentativo, estaría la semiótica (desde Peirce) trascendental (Kant) propia de Karl-Otto Apel. El paradigma que lo deja apartado de la filosofía europea sería: la verdad es mediada por la realidad científica (la cual puede tener verdades a partir de una comunidad ilimitada de investigadores y abierta) o por la realidad humana (la cual depende de la cultura, pero se forma intersubjetivamente por un conceso también de investigadores ilimitado y abierto), produce signos (parecido a las notas en Xavier Zubiri) que son interpretados por un sujeto entre otros sujetos, los cuales de forma intersubjetiva y en busca de la verdad dialogan de forma lógica y argumentativa, pero además, están

mediados por una cultura. Así surgió un juego de lenguaje (Tarski) que es producto de la cultura, su transmisión y las reglas intersubjetivas puestas. Esa búsqueda de la verdad es imposible, pero existe la posibilidad de indagar mediante la razón intersubjetiva ilimitada de investigadores siempre abierta, que además tienen como intención resolver los problemas sociales, pues esa comunidad otorga posibilidad de validez.

El último Karl-Otto Apel acepta la realidad humana como un producto de la verdad, pero dice que es imposible acceder a ella, *por ello* resulta necesaria la comunidad de comunicación ilimitada de investigadores y abierta; *es decir*, interterminada (Descartes). Así usó la duda Cartesiana, la trascendentalidad Kantiana, pero sobre todo la semiótica de Peirce y un juego de lenguaje argumentativo de Tarski. La diferencia entre el segundo y el último Karl-Otto Apel radicó en que la argumentación es abierta y con intención de realidad, a diferencia de Habermas —y sobre todo de Gadamer— Karl-Otto Apel acepta la semiótica desde lo real, pero afirma que sigue siendo más importante que la propia realidad el discurso argumentativo

de la comunidad ilimitada de investigadores abierta, porque otorga elementos de validez a la filosofía actual, elementos que radican en la razón argumentativa y la voluntad de la comunidad de acceder a la verdad mediante el diálogo abierto y constructor de posibilidades para que todos los puntos participen.

El primer Karl-Otto Apel es creador de la comunidad ideal de comunicación argumentativa, junto con el segundo Habermas (que cambió su postura en cuanto a su comunidad ideal, por una argumentativa y pragmática norteamericana), basado en Peirce, con el reconocimiento de la semiótica y la argumentación, dice que la pragmática consistiría que en comunidad y mediante la razón kantiana se puede dar validez a la filosofía.

El segundo Karl-Otto Apel sostiene la comunidad argumentativa, pero incluye la parte B de esa comunidad, es decir, los argumentos con la razón Kantiana dan origen a la validez filosófica, porque la comunidad dialoga con esos argumentos y crea instituciones políticas, económicas (a partir de John Rawls) y jurídicas donde incluye a esa parte B, que son los argumentos que crean institucio-

nes para anexas las pretensiones de los oprimidos del mundo (75 % de la población en 1989). Así, quien puede participar en la comunidad de comunicación argumentativa, incluye por una racionalidad lógica a los excluidos.

El Tercer Karl-Otto Apel se quedó solo en el desarrollo de su filosofía. Habermas lo siguió en su comunidad argumentativa, pero no en la semiótica transcendental desde la realidad. Se defiende el diálogo argumentativo como validez de la filosofía (quizá Adela Cortina tampoco lo siguió), es decir, el libro *Paradigmas de filosofía primera* constituye el tercer y último Karl-Otto Apel, que expuso una realidad transcendental hacia el ser interprete, que interpreta semióticamente (símbolos según su cultura, reglas de argumentación y conocimiento) y luego dialoga con una comunidad llena de incommensurables investigadores que argumentan lógicamente, que además es abierta, porque existe una duda, que no es metódica como la cartesiana sino que se establece como criterio de verdad, siempre y cuando no se expresen-demuestren con nuevos argumentos desde los signos de la realidad. Este tercer Karl-Otto Apel que no renun-

ció a la filosofía dialógica como criterio de verdad, pero admitió la transcendentalidad Kantiana de lo real, construyó una pragmática-transcendental que incluyó dentro de la filosofía primera y que además tiene como rama del conocer hermenéutico la semiótica-transcendental (los investigadores buscan resolver los problemas con argumentos). El rescate de la transcendentalidad Kantiana desde lo real, en palabras de Andrés Crelier, lo ha dejado prácticamente solo,

acercándose a la Metafísica Madura de Xavier Zubiri y la filosofía iberoamericana. Sin renunciar a su postura se configuró una tercera etapa de pensamiento en el autor alemán, exponiendo así los límites de la filosofía moderna-posmoderna europea.

MAURICIO IVÁN VARGAS MENDOZA
GOBIERNO DEL ESTADO DE
AGUASCALIENTES
UNIVERSIDAD BRITÁNICA, MÉXICO

Sobre los autores

Elvira Aballí Morell

Elvira Aballí Morell es graduada de Filología Hispánica de la Universidad de la Habana, Cuba. Actualmente aspira a su doctorado en el Departamento de Español y Portugués, en la Universidad de Vanderbilt. Su principal campo de estudio es la literatura afro-hispánica. Ella es una de los editores de la Revista Cultural Furman²¹⁷ y la editora asistente de la Afro-Hispanic Review. Ella ha organizado y participado en diferentes paneles en el área de los Estudios Culturales. La tesis de Elvira Aballí Morell se enfocará en literatura afro-cubana contemporánea. Sus intereses investigativos están orientados a la intersección entre música, literatura y cine en los escritores de Latinoamérica y de la diáspora en los Estados Unidos.

Fernando Arredondo

Doctor por la Universidad de Granada (España). Es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada (España). Departamento de Literatura española Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Sus últimos tres artículos publicados son: “Dios en la poesía de Joaquín Antonio Peñalosa y en las mujeres mexicanas de la mitad del siglo xx”, en *Cálamo Faspe (Federación de asociaciones de profesores de español)*. Pendiente de publicación en número de 2018; “Elementos precolombinos e hispánicos sincretizados como valores culturales en la poesía de Joaquín Antonio Peñalosa,” en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, núm. 17, 2016, 109-122. ISSN:

1989-3302; “La semiótica de lo sencillo en la obra de Joaquín Antonio Peñalosa”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº25, 2016, 385-412. ISSN: 1133-3634.

Sebastián Pineda Buitrago

Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor de Literatura y Filosofía. Coordinador de la Maestría en Literatura Aplicada. Sus últimas publicaciones son: “Literatura y poder: García Márquez en México (1961-2014)”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 65 (2017/2), pp. 11-33; “Órbitas en pugna. José Ortega y Gasset-Alfonso Reyes. Epistolario (1915-1955)”, en *Revista de Estudios Orteguianos*, números 32 y 33 (enero/mayo, 2016), pp. 55-88. ISSN: 1777-0079; “La crítica de «Europa» en Francisco Javier Clavijero: hacia la invención de «México»”, en *Eikasía. Revista de filosofía* (mayo-junio, 2018), pp. 547-559.

Antonio Cajero

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es profesor investigador de El Colegio de San Luis desde agosto de 2009. Entre 2002 y 2004, fungió como Teaching Assistant en el Romance Languages Department de la Universidad de Harvard. Ha colaborado en revistas y diarios mexicanos (*Este País*, *La Jornada*, *La Colmena*). Ha publicado, también, en revistas académicas nacionales e internacionales (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Semiosis*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Variaciones Borges*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*). Ha participado como conferencista y ponente en diversos foros. Investiga sobre literatura mexicana del siglo xx, en particular, y latinoamericana, en general, principalmente desde la crítica de textos. Libros recientes: en colaboración con Celene García, Gilberto Owen en *El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)* [2009]; edición crítica de Gilberto Owen, *Perseo vencido* (2010); Gilberto Owen en *Estampa. Textos olvidados y otros testimonios* (2011). *Palimpsestos del joven Borges: escritura y rescrituras de Fervor de Buenos Aires* (2013); *Corregir con el ejemplo. Sobre escritura universitaria* (2013); edición crítica y estudio de José Revueltas, *El luto humano* (2014); editor de

Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica (2016); Escritura en movimiento. Escritores mexicanos ante la crítica textual (2016) y El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges (2017). Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II.

Felipe Ríos Baeza

(Santiago de Chile, 1981) es escritor y Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas, se ha desempeñado como docente, ha publicado artículos y capítulos de libros, y ha participado en numerosos congresos internacionales y nacionales en esas líneas de investigación.

Es autor de los libros académicos El texto desbordado. Aproximaciones teóricas contemporáneas al fenómeno literario y artístico (2019, en prensa); Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen II. Espacios, tiempos y personajes «marginales» en su obra (Tirant lo Blanch-Universidad Anáhuac, 2016); El desvarío ilustrado. Ensayos de narrativa hispanoamericana contemporánea (Universidad Iberoamericana, 2014); Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura (Tirant lo Blanch, 2013) y del volumen colectivo Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria (Afinita, 2013). Además, fue coordinador y editor de los libros Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia (Ediciones de Educación y Cultura, 2015); Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira (Afinita, 2014); Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción (Eón, 2012); Juan Villoro: Rondas al vigía (Eón, 2011); Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular (Eón, 2010) y Con/versiones en la literatura hispanoamericana (BUAP, 2009). Como escritor, ha publicado la novela Clowns (3 Norte, 2016) y el volumen de cuentos Satori (Rialta, 2018).

Ha realizado labores académicas de docencia e investigación en la Universidad Iberoamericana, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde además se desempeñó como Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado. Actualmente,

es profesor-investigador de Investigaciones y Estudios Superiores de la Universidad Anáhuac Querétaro, además de ser parte del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

Juan Berdeja

Doctor en Literatura hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Maestro en Humanidades, línea Teoría literaria, por la UAM- Iztapalapa. Licenciado en Letras hispánicas por la UAM-Iztapalapa. Perteneció al Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea y al grupo de estudio El ensayo en diálogo, ambos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con 22 publicaciones en revistas arbitradas en México, Colombia, EE.UU., Francia, España y con capítulos en libros sobre crítica y teoría literarias. Sus intereses de investigación son la literatura mexicana, la hermenéutica, la relación literatura-silencio en las letras hispanoamericanas, y los nexos que la novela y el cuento tienen con el ensayo. Actualmente es profesor investigador titular en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2017.

Ana Alejandra Robles Ruiz

Es Doctora en Humanidades, Maestra en Humanidades y Licenciada en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Sonora. Se desempeña como docente-investigadora de tiempo completo en la Línea de Discursos Literarios, Artísticos y Culturales en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA) de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto enmarcado en la línea de investigación “Literatura, cuerpo, erotismo y sexualidades”. Cuenta con publicaciones de artículos como “Utopía Gay: Construcción de identidades” en la Revista de Literatura Hispanoamericana del Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia, escrita en coautoría con la Dra. Patricia

Guerrero. Ha sido docente en universidades como la Universidad Estatal de Sonora (UES) y la Universidad de Sonora (UNISON).

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

Doctorada en Ciencias Sociales por El Colegio de Sonora. Profesora de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Miembro del SNI. Autora de libros como *La Perfidia de los Indios...las bondades del Gobierno. Imaginarios sociales en discursos oficiales sobre la deportación yaqui*. Hermosillo: El Colegio de México. 2014; capítulos de libro como “Elementos del imaginario social acerca de los yaquis en la Biografía de José María Leyva -Cajeme- escrita por Ramón Corral” en *Religión, nación y territorio en los imaginarios sociales indígenas de Sonora, 1767-1940* (Hermosillo: El Colegio de Sonora/Universidad de Sonora.2011), “Diálogo, argumentación y construcción de perspectivas” (Hermosillo: Universidad de Sonora. 2015), “La construcción de las sexualidades y el sentido de lo erótico en Sin Dios y sin Diablo” (Cd de México: UACM/UMNSH/UdeG, 2017), “Habi-bi: Dialéctica cultura-subjetividad en la construcción de las identidades” (Universidad de Sonora: 2018) (coautoría con Edith Araoz). Trabaja con dos líneas de investigación: “Construcciones de sentido: Discursos y estudios culturales” y “Desarrollo de habilidades de lectura y escritura en la universidad”.

Iván Gabriel Dalmau

Doctor en Ciencias Sociales (UBA, Argentina). Becario Posdoctoral (CONICET, Argentina). Docente e investigador en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM, Argentina) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina). Ha realizado estancias de investigación como invitado en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM, Estado Español) y en la Universidad de Granada (UGR, Estado Español).

Mario Teodoro Ramírez Cobián

Profesor Emérito de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, adscrito al Instituto de Investigaciones Filosóficas Luis Villoro, del que fue fundador. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores

nivel III. Presidente de la Asociación Filosófica de México, A.C. en 2012-2014. Autor de varios libros sobre Merleau-Ponty, Luis Villoro y otros temas. Introdutor en Hispanoamérica de la nueva corriente filosófica del realismo especulativo con su antología: *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México: ed. siglo XXI, 2016.

Julia Miranda

Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura y Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En la misma facultad es Profesora Titular interina en Análisis del Texto, del Profesorado y Licenciatura en Letras. Ha dictado cursos y conferencias de grado y posgrado en universidades extranjeras como profesora invitada. Es miembro de la Comisión Académica y docente de la Maestría en Estudios Culturales, del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la UNR. Es docente del Doctorado en Psicología de la UNR. Es miembro del Programa en Estudios Culturales del CEI, UNR. Es investigadora por la UNR del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades CONICET-UNR en la línea de investigación de Estudios Culturales Latinoamericanos. Es miembro del Centro de Estudios Comparativos y del Centro de Estudios en Literatura argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Obtuvo la Beca Predoctoral MAEC-AECID (España), del Fondo Nacional de las Artes y de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Ha compilado, anotado y prologado *La muerte en Madrid, Las puertas del fuego y 8 documentos de hoy de Raúl González Tuñón*, (Beatriz Viterbo/Centro Cultural Parque España, 2011) y publicó *Frenética armonía. Vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española* (Beatriz Viterbo/Centro Cultural Parque España, 2016). Ha publicado libros en colaboración, capítulos de libros y artículos sobre las interacciones entre literatura latinoamericana, cultura y política.

Betina Keizman

Es Licenciada en Literatura Latinoamericana por la UBA y Doctora en Letras por la UNAM. Junto a Constanza Vergara, ha editado el libro *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*,

producto de un proyecto de investigación sobre la intermedialidad cine-literatura entre los años 1915 y 1940. Actualmente, conduce una investigación sobre formas de vida, comunidad y poéticas en las narrativas recientes en Chile, México y Argentina. Es académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Entre otros artículos, ha publicado: “Las dinámicas de lo viviente: repetición, supervivencia y vidas potenciales”, “Mujeres que no van al cine”, “Las vidas que transcurren (una lectura de la performance “Campo de Mayo” de Félix Bruzzone)” “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”, “Transmigraciones y desaparición del trabajo en dos novelas latinoamericanas recientes” y “Acción, fotogenia y dinamismo: Salvador Reyes, escritor del mar”. Es autora de los libros de ficción *Zaira* y *el profesor* (Beatriz Viterbo, 1999), *El museo de los niños* (Progreso, 2007), *Los restos* (Alquimia, 2014) y *Recurso de amparo* (La Pollera, 2018).

María Teresa Johansson

Es Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile y académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente, coordina el Programa de Memoria y Derechos Humanos Universidad Alberto. Hurtado/California University. En los últimos años, ha participado en calidad de co-investigadora de los siguientes proyectos: FONDECYT “Post-narrativas de la violencia: representaciones y desplazamientos de la memoria y la ficción en la literatura peruana (2000-2015)” (2015-2019) y “A genealogy of the devices of registration and denunciation of human rights violations under the Chilean military dictatorship 1973-2013”, CONICYT-Newton grant (2015-2018). Ha escrito artículos y capítulos de libros sobre temas de memoria, narrativas postdictatoriales, campo cultural de los sesenta, testimonio y prisión política en Chile, Argentina y Uruguay. Entre sus artículos recientes están: : “Geografías de la otra orilla: La uruguaya de Pedro Mairal y XXY de Lucía Puenzo” (Estudios Filológicos, 2019); “Literatura uruguaya de los sesenta: vanguardia estética y narrativas imaginísticas (Taller de Letras, 2016); “*Estéticas elementales*: Liscano, Pucurull, Tiscornia. Notas sobre la resistencia en el Penal de Libertad (Uruguay 1972-1985)”

(Helix, 2017); “Desafección, duelo y carácter indeleble en el testimonio El furgón de los locos de Carlos *Liscano* (Taller de Letras, 2018)”; “Figuras de la locura en las retóricas testimoniales uruguayas: aproximaciones al régimen penal, la conciencia enunciativa y los lenguajes literarios (Alter/nativas, 2018)”. Es coeditora junto a Lucero de Vivanco del libro Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina (Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019).

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

Coordinadora Editorial

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

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. 24 se imprimió en el mes de julio de 2019 en los talleres de la Imprenta Universitaria, ubicados en Blvd. Raúl Bañleres s/n, Silao, Guanajuato, México. Tel. / Fax (472) 723 91 83 y 723 91 85. El tiraje fue de 500 ejemplares.