

julio-diciembre 2020

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 13, núm. 26, julio-diciembre 2020

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 Sepulveda Eriz
(Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.)

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

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

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

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

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

Área de Filosofía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coordinador del dossier: Francisco Estévez Regidor
www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 13, núm. 26, julio-diciembre de 2020, 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 junio de 2020 con un tiraje de 500 ejemplares. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección scielo-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

| | |
|---|-----|
| Lo bello, lo sublime y lo siniestro en “Fragmento de un diario”, de Amparo Dávila Claudia Cabrera Espinosa | 7 |
| Nueve cuentos acerca de mujeres en situación de acoso, hostigamiento y feminicidio Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza | 33 |
| Porfirio Barba Jacob: la ira sostenida Lilia Solórzano Esqueda | 55 |
| “Yo soy aquel...” o la construcción del artista en el poema autorretrato modernista Esnedy Aidé Zuluaga Hernández | 81 |
| El beso en la <i>Musa Erato</i> de Quevedo Pablo Sol Mora | 103 |
| Todos y ninguno. Crónica urbana y reciclaje en la obra de Antonio Muñoz Molina Teresa Georgina González Arce | 131 |
| La conformación sígnica del texto musical bajo la perspectiva de filósofos y críticos del arte Jesús Eduardo Ramírez Paredes | 155 |
| La transformación del concepto de persona a la luz de la doctrina de la soberanía de Carl Schmitt Rafael Augusto Campos García-Calderón | 183 |

DOSSIER:

POSIBILIDAD Y FUTURO DE LA CRÍTICA LITERARIA

Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras:
Mariana Enriquez y Liliana Colanzi
Alejandra Amatto 207

Función de la crítica inmediata 231
Josep Maria Nadal Suau

Reescritura en la era digital: Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora 255
Juan José Mendoza, Mariano Ernesto Mosquera y Andrés Olaizola

Por un sentido de la crítica literaria 295
Francisco Estévez Regidor

RESEÑAS

Alfonso Reyes en una nuez. 313
Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras Completas,
de Adolfo Castañón
Carolina Moreno Echeverry

Walter Benjamin. Una constelación crítica de la modernidad, de Crescenciano Graves 317
Carlos Oliva Mendoza

Los autores 321

Lo bello, lo sublime y lo siniestro en “Fragmento de un diario”, de Amparo Dávila

The beautiful, the sublime and the sinister in “Fragmento de un diario”, by Amparo Dávila

Claudia Cabrera Espinosa
Universidad Nacional Autónoma de México, México
claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Resumen: La obra de la escritora mexicana Amparo Dávila (1928) ha sido leída y estudiada de manera intermitente durante los últimos sesenta años. Gracias a la edición del Fondo de Cultura Económica de sus *Cuentos reunidos*, de 2009, la autora zacatecana ha obtenido nuevos lectores. Asimismo, durante la última década, la crítica nacional e internacional se ha interesado nuevamente por su narrativa. No obstante, poco se ha explorado el vínculo entre sus relatos y la filosofía. Este trabajo propone establecer un diálogo entre “Fragmento de un diario”, uno de los cuentos que conforman *Tiempo destrozado* (1959), y la filosofía de Platón, Longino, Immanuel Kant y Eugenio Trías en torno a lo bello, lo sublime y lo siniestro, considerando también las aportaciones de Sigmund Freud acerca de lo ominoso.

Palabras clave: bello, sublime, siniestro, literatura mexicana, Amparo Dávila.

Abstract: The work of Mexican writer Amparo Dávila (b. 1928) has been read and studied intermittently over the past sixty years. Thanks to the publication of her *Cuentos reunidos* (2009) by Fondo de Cultura Económica, the author from the State of Zacatecas, has obtained new readers, as national and international critics have once again taken an interest in her narrative. However, little has been done to explore the link between her stories and philosophy. This work proposes to establish a dialogue between "Fragment of a Diary", one of the tales included in *Tiempo destrozado* (1959), and the philosophy of Plato, Longino, Immanuel Kant and Eugenio Trías about the beautiful, the sublime, and the sinister, also considering Sigmund Freud's contributions about the uncanny.

Keywords: Beautiful, Sublime, Sinister, Mexican literature, Amparo Dávila.

Recibido: 22 de agosto de 2019

Aceptado: 30 de febrero de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.498>

“Fragmento de un diario” es el primer cuento del primer libro de Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*, publicado en 1959 por el Fondo de Cultura Económica como parte de la colección Letras Mexicanas. Fue publicado por primera vez en la revista *Letras Potosinas*, en 1958, bajo el título “Fragmentos del diario de un masoquista” (Sardiñas, 2018: 174). Es, asimismo, el relato que abre la edición de los *Cuentos reunidos* de la autora zacatecana publicados por la misma editorial, en 2009. Se trata, como veremos, del texto de una escritora que no teme mostrar los instintos y las obsesiones del ser humano y que se atreve a llevar a sus personajes a situaciones límite. Así, estos se convierten en virtuosos de las artes que han inventado ellos mismos, juegan a convertirse en super-

hombres y logran aislarse de una sociedad que no comparte y que no entendería sus predilecciones.

El narrador de este cuento incursiona, de manera metódica y meticulosa, en un proceso que busca dominar para alcanzar el grado máximo de su arte: el dolor. En este trabajo abordaremos el cuento desde una perspectiva estética con base en las aportaciones sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro de Platón, Longino, Immanuel Kant y Eugenio Trías, con el fin de destacar algunos de los rasgos particulares de la narrativa de la autora, los cuales se manifestarán, en mayor o menor medida, en su obra posterior. A manera de epílogo, trataremos el tema del asesinato que se adivina en el final abierto de la narración con base en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas De Quincey.

Regina Cardoso señala en la Introducción de *Bordar en el abismo* (2009: 13), un conjunto de ensayos dedicados a la obra de Amparo Dávila, lo siguiente: “Las características de algunos de sus cuentos más conocidos han llevado a la crítica a encasillar su narrativa en el ámbito de lo fantástico, sin tomar en cuenta que otros textos de ella no necesariamente caben en este apartado”. Al deslindar buena parte de su obra de esta tradición, Cardoso emplea el término de “realidad irreal” para describir las creaciones de la autora, y la define como aquella que “no se cuestiona, y [...] establece una forma distinta de relacionarse con el mundo que nos rodea” (2009: 13). Efectivamente, en “Fragmento de un diario” existe una transgresión al plano realista de la narración, pero ésta no es de orden sobrenatural, como sería necesario que ocurriera siguiendo los cánones de lo fantástico. Se trata de una transgresión producida por el comportamiento excéntrico del protagonista, el cual sobrepasa los límites de la normalidad según las convenciones de la sociedad. En este sentido, es más adecuado inscribir el relato, al igual que muchos otros de la autora, en el ámbito de lo extraño, en el que si bien ocurren sucesos desconcertantes que podríamos

calificar de anormales, estos no resultan imposibles y no forman parte de lo fantástico.

José Luis Martínez Suárez, por su parte, sostiene: "Lo perturbador de estos cuentos radica en la sutil irrupción de lo anormal o en el moroso –mas no sorpresivo– planteamiento de la transgresión o la falta, cuyo efecto final en el lector es –como en los cuentos propiamente fantásticos– una invitación abierta a la conjetura, a la ambigüedad" (1991: 73). "Fragmento de un diario" presenta la perturbadora ambigüedad de la que habla el investigador en el final abierto, el cual no permite saber a ciencia cierta si el protagonista matará o no a su vecina. Pero el lector no se plantea en ningún momento la duda de si los sucesos que se le narran son reales, ya que éstos no representan ningún portento, más allá de su extravagancia; es decir, no nos encontramos en el ámbito de lo sobrenatural, pero sí en el de lo ominoso.

Otra de las peculiaridades de la obra de Amparo Dávila que suele destacarse es su preocupación por la problemática femenina y por la opresión patriarcal. En *Tiempo destrozado* se incluyen dos textos muy ilustrativos de esta temática: "El huésped" y "La celda", en los que las protagonistas viven y padecen bajo el yugo de un personaje masculino. En "Fragmento de un diario", por su parte, el personaje principal y narrador es un hombre que sufre profundamente, sin embargo, resulta revelador que al final la verdadera víctima de la historia es una mujer, su vecina, a quien él decide matar para que no obstaculice la evolución de su arte del dolor.

La aparición de la violencia en el desenlace de los relatos es otro elemento recurrente en este primer volumen de la autora, sobre lo que Sardiñas (2018: 117) escribe: "Puesto que lo común a todas esas microhistorias secuenciales parece ser el final asfixiante, al borde de la muerte, el tiempo destrozado podría ser ese lapso vital que se frustra". Esta aseveración se confirma en cuentos como "El huésped", en el que las mujeres de la casa deciden encerrar al

temido visitante en su habitación y esperar su muerte, o “Final de una lucha”, en donde el personaje pelea hasta la muerte contra su doble, a quien logra vencer. Igualmente, en “Fragmento de un diario” el personaje toma de la decisión de cometer un crimen al final del relato, sin embargo, en este caso la finalidad no es terminar con su sufrimiento, sino exacerbarlo aún más, o bien, sentir el placer que le provocará alcanzar el grado máximo de dolor al asesinar a la mujer que ama. En un principio, el masoquista aparece como una víctima de su circunstancia y de un trastorno incierto, pero más adelante se revela como victimario de una mujer inocente.

El cuento que nos ocupa, como lo adelanta el título, está narrado a manera de diario, en primera persona y en pretérito. El protagonista, cuyo nombre desconocemos, refiere a lo largo de diecisiete entradas –del ocho de julio al nueve de agosto–, los escasos sucesos que conforman lo que, desde la perspectiva de un observador externo, podría calificarse como una existencia monótona. Todos los días, tras llevar a cabo sus tareas domésticas, sale a la escalera del edificio en el que vive y se dispone a sufrir de manera metódica, graduando el dolor del 1 al 10. Sin embargo, aparentemente, él permanece sentado en la escalera, con la mirada triste, sin hacer nada.

Las únicas interacciones del personaje registradas en el diario son con el señor Rojas, quien en una de las entradas llega acompañado de una mujer; con el dueño del edificio, quien aparece cuando se inunda el departamento del protagonista y lo regaña sin que el otro se inmute, y una vecina que se interesa por él después de que cae desmayado tras haber alcanzado un alto grado de dolor. Es la presencia de esta última la que trastoca los planes del personaje de seguir cultivando su arte pacífica y meticulosamente. Ella se preocupa por él al ver los vendajes que lleva en el cuerpo y su lamentable estado, y comete el error de establecer contacto físico en un acto de empatía. Después de esto, él no puede dejar de pensar

en ella, lo que pone en peligro el desarrollo de su arte, y lo lleva a concluir que no tiene más remedio que matarla. Así, su dulce recuerdo le roerá las entrañas toda la vida y él alcanzará la perfección de su arte. Finalmente, en la última entrada del diario imagina que lee en los periódicos del día siguiente: "Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera..." (Dávila, 2009: 18), de donde puede deducirse que está resuelto a asesinarla.

Sobre la práctica del dolor del personaje, cuya causa nunca se revela, Berenice Romano escribe:

[...] puede entenderse como un método inventado por el joven para aprender a convivir con su sufrimiento. Hacer de esta tarea un 'oficio' con una intrincada labor es parte de la caracterización de un personaje excedido, caricaturizado quizá, pero buen representante de la galería de personajes que, entre el dolor físico y el padecimiento mental, recrean el resto de las historias de *Tiempo destrozado* (2009: 109).

En muchas de las narraciones de Dávila se desconoce el origen del sufrimiento de los personajes; sin embargo, este dolor indeterminado propicia el desarrollo de una serie de tramas perturbadoras que lindan con lo irreal. Para Maricarmen Pitol (1996: 286), en varios de los relatos de Dávila la fuente de las dolencias suele radicar en sucesos ocurridos durante la infancia: "el mundo de una niñez nunca superada, siempre anhelada, pero cuyo retorno es un abismo de infinito dolor". No obstante, en "Fragmento de un diario" desconocemos la vida del protagonista previa a la narración. Solo sabemos lo que él mismo narra, lo cual se limita a lo que está dentro de su reducido campo visual. Por ello, en este trabajo no nos centraremos en su historia, sino en la estética que construye a través de su práctica y en los resultados que obtiene al realizar su arte.

Lo bello

Antiguamente, lo bello estaba ligado al sentimiento de placer, mientras que lo sublime se relacionaba con el temor, lo terrible y la angustia. Lo bello implicaba armonía y justa proporción, mientras que la fealdad y la maldad se relacionaban con la desproporción, la infinitud y el caos. No obstante, en el siglo XVIII Kant desarrolló una concepción de lo bello aunado a lo sublime –sentimientos que provocan emociones placenteras– que no se reduce a lo contemplativo y a lo estético, sino que lo considera una disposición del ser humano. Así, el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos conceptuados negativamente, faltos de forma, desmesurados y caóticos, siempre y cuando conmuevan; mientras que lo bello, derivado de la contemplación de objetos agradables, encanta.

Lo bello en “Fragmento de un diario” no resulta evidente en una primera aproximación, sobre todo si nos atenemos a la concepción de belleza clásica, es decir, aquella que se gestó en la filosofía griega entre los siglos V y VI a. C. y que expresaba tanto las ideas de bondad y divinidad como las de nobleza y valor. Resulta igualmente difícil sugerir que el protagonista del cuento sea un hombre bello, pues desconocemos sus características físicas y su edad. Se sabe, no obstante, que, siguiendo la idea platónica del amor por lo bello, el personaje se enamora de una “bella joven”, su vecina, y que su belleza se convierte en una carencia y un deseo para él.

Dado que quien ama lo bello aspira a poseerlo para alcanzar la dicha, siguiendo las ideas expuestas en *El banquete*, lo natural sería que nuestro protagonista tuviera la voluntad para satisfacer su deseo, puesto que “no hay necesidad de preguntar por qué el que quiere ser feliz quiere serlo” (Platón, 2010: 740), sin embargo, esto es precisamente lo que él procura evitar a toda costa. El personaje busca el placer, pero no un placer inmediato, voluptuoso, sino

que, mediante una técnica compleja, busca alcanzarlo a través de la sublimación del dolor. Y para ello necesita eliminar todo lo que le proporcione un goce efímero.

Sobre el enamoramiento del narrador del relato, Berenice Romano señala que se trata de un "sufrimiento que se motiva precisamente por un amor no correspondido y que, parece ser para la autora, la forma más patética del dolor, esa en la que el sufrimiento se exhibe" (2009: 108). El personaje, sin embargo, sufre desde la primera entrada del diario, es decir, antes de que interactúe con la mujer de la que se enamora, por lo que existe un dolor *a priori* cuya causa se desconoce. Asimismo, aun cuando comienza a relacionarse con la vecina y ésta empieza a ocupar sus pensamientos, parece estar más enamorado de sí mismo y del convertir en un arte su enorme capacidad de sufrimiento.

De acuerdo con Kant, lo bello abunda en la mujer, mientras que en el hombre suele encontrarse lo sublime. Por ello, este último siente hacia el sexo opuesto una fascinación que "en realidad recubre al instinto sexual" (2011: 38). Efectivamente, el protagonista del relato, en busca de la sublimidad, encuentra lo bello en la figura de la mujer y se siente atraído sexualmente hacia ella, pero se contiene porque sabe que su arte debe renunciar a los placeres mundanos: "Si yo fuera un individuo común y corriente [...] me acostaría con ella y sería el náufrago de su ternura. Pero yo me debo al dolor. Al dolor que ejercito día tras día hasta lograr su perfección" (Dávila, 2009: 17). En este punto, es sabido que el narrador no es un hombre ordinario, por lo que no cabe esperar una reacción habitual a los estímulos de su entorno. Para él, el sentimiento de lo estético no está restringido a lo bello y a un proceder que vaya en concordancia con él, por lo que prefiere alejarse de los placeres mundanos siguiendo los preceptos del filósofo de Königsberg en cuanto a que "El dominio de las pasiones en nombre de principios es sublime" (2011: 12). Así, el narrador contiene sus

instintos en busca de un sentimiento más elevado. Las siguientes líneas de *La República* de Platón nos parecen ilustrativas sobre lo que el personaje de “Fragmento de un diario” pretende evitar mediante un comportamiento ascético:

Aquellos [...] para quienes el pensamiento y la virtud son cosas desconocidas, y que andan siempre en festines y otras cosas del mismo género, se ven arrastrados [...] a lo bajo, para volver enseguida a lo que está en medio y en este vaivén, sin poder rebasar este punto, pasan su vida. Jamás han levantado sus ojos ni dirigido sus pasos a lo verdaderamente alto, ni se han llenado realmente de lo real, ni han gustado del placer firme y puro, sino que, a manera de bestias, miran siempre hacia abajo con el cuerpo agachado hacia tierra y hacia sus mesas como bestias de ganado que se hartan y acoplan (2011: 338).

A pesar de los esfuerzos del personaje por alejarse de lo bello, quizás presintiendo que, como señala Eugenio Trías: “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos” (1992: 43), sucumbe a la tentación de exhibir su arte y, por tanto, de deberse a un público, características que, según Kant, forman parte de dicho sentimiento. Entre el tipo de comportamientos que para el filósofo alemán constituyen lo bello se encuentra el deseo de ser observados y de “cautivar con una actitud premeditada” (2011: 10). En “Fragmento de un diario”, el personaje no se inclina hacia la seducción o la coquetería, pero se regocija al pensar cómo lo ven quienes se cruzan con él en la escalera. A pesar de que busca alcanzar la sublimidad de su arte, no puede evitar cierta inclinación hacia lo bello, representado aquí como una búsqueda de la aprobación y la admiración de quienes lo rodean.

Aparentemente, la actividad del narrador es individual e introspectiva pues se encuentra aislado de su entorno. No tiene inte-

racciones más que con un par de vecinos y su casero, y en ningún fragmento del diario se narra que salga del edificio; sin embargo, poco a poco, se irá revelando su necesidad de un público. El primero que lo observa es Rojas, a quien llama la atención su afligido semblante. El protagonista afirma haberse dado cuenta del vivo interés que despierta en él. Aunque califica su actividad como una "meditación intelectual", es decir, como un acto personal y solitario, está consciente del efecto que su apariencia provoca, y esto constituye parte importante de su quehacer artístico. Las primeras líneas del relato, correspondientes al lunes 7 de julio, no están escritas en primera persona, como se esperaría en la lectura de cualquier diario, sino que refieren la reacción de una tercera persona al observar al protagonista: "Mi vecino el señor Rojas pareció sorprendido al encontrarme sentado en la escalera. Seguramente lo que llamó su atención fue la mirada, notoriamente triste" (Dávila, 2009: 13).

Algunas veces, el narrador se queja de que la presencia de otras personas interrumpe cruelmente su actividad, sin embargo, siempre vuelve a las escaleras en vez de realizarla en un lugar privado, lo que nos habla del sinsentido de su arte al carecer de alguien que pueda contemplarla. El sábado 26 de julio relata que mientras sufría, hecho un nudo —lo que demuestra su conciencia corporal—, salieron a mirarlo los gatos de sus vecinos, y agrega: "Estaban asombrados de que el hombre tuviera tal capacidad para el dolor". En estas líneas se refleja, además de la necesidad del personaje de que alguien aprecie su arte, lo distorsionado de su percepción de la realidad y la alta estima que tiene de la sensibilidad de los animales hacia el género humano. Ese día el protagonista afirma haber alcanzado el décimo grado de su escala, el paroxismo del dolor, el cual, al igual que el del placer, como él mismo señala: "envuelve y obnubila los sentidos". Estas líneas reafirman, además, el paralelismo que existe en el relato entre el placer y el dolor.

La última entrada de julio, muestra la conciencia del autor del diario sobre la impresión que causa en su público: “Estoy tan sombrío, tan flaco y tan macilento, que a veces cuando algún desconocido sube la escalera, enloquece al verme. Yo estoy satisfecho con el aspecto logrado. Es fiel testimonio de mi arte, de su casi perfección” (Dávila, 2009: 15). Esta declaración ilustra, por un lado, que su ejercicio no es únicamente de tipo introspectivo y, por otro, cómo la megalomanía se desarrolla en el interior del personaje, quien cree que su imagen es capaz de provocar la locura en sus observadores.

Lo sublime

El sentimiento de lo sublime se distingue del de lo bello, entre otras cosas, en que no solo obedece a una estética agradable o atractiva para el espectador; lo sublime busca, además, despertar sensaciones más humanas, más profundas, más desgarradoras. En palabras de Trías: “El sentimiento de lo sublime se alumbrá, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto” (1992: 25) y constituye una angustiada amenaza. Lo sublime representa, entonces, una contradicción y un conflicto interno en el individuo; encarna el goce que producen el miedo, la angustia o el sufrimiento y, asimismo, involucra tanto a la sensibilidad como a la razón.

Longino, a quien se atribuye la autoría del tratado de *Lo sublime*, afirma: “Las cosas sublimes, en efecto, no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar” (1972: 39). De este modo, lo sublime no busca únicamente provocar una impresión positiva en el receptor, sino despertar en él un sentimiento más trascendente. Como agrega el

filósofo griego: "nada hay tan sublime y magnífico como una noble emoción, donde es oportuna, brotando como bajo la acción de un delirio y de un soplo de inspiración divina, y animando como quien dice los discursos con el espíritu de Febo" (60).

Para lograr este cometido, Longino se plantea la existencia de una *techne* o arte de lo sublime o de lo profundo, puesto que no coincide con quienes creen que lo sublime es congénito. Para él se trata, en cambio, de un ejercicio en el que se debe trabajar, una disciplina que debe aprenderse mediante la práctica y el esfuerzo. En "Fragmento de un diario" se aprecia, en concordancia con la *techne* —técnica— necesaria a la que se refiere Longino para alcanzar lo sublime, una metodología bien estructurada y razonada en la manera en que el protagonista cultiva el arte del dolor. La exposición de ésta comienza desde la segunda entrada, fechada el jueves 10 de julio, día en que el personaje se da prisa en terminar sus tareas domésticas con el fin de "disponer de más tiempo para elaborar los programas y escoger los temas para mi ejercicio. Es bastante arduo el aprendizaje del dolor, gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio" (Dávila, 2009: 13). A lo largo del diario, el narrador describe detalladamente el proceso que lleva a cabo para alcanzar su objetivo, el cual es llamado "arte", "ejercicio", "aprendizaje", "práctica". Se narra, del mismo modo, cómo decide graduar el dolor para darle categoría y límite. El jueves 17 de julio, por ejemplo, describe su actividad como: "Aquella dolorosa meditación, producto de una larga y difícil disciplina" (Dávila, 2009: 14). Y, más adelante, comprueba que no basta con buscar siempre ir en ascenso, puesto que el conocimiento y la perfección requieren elasticidad, "un sabio manejo de sus categorías y matices" (14). Para el 26 de julio, el protagonista declara haberse convertido en un virtuoso del dolor y, aunque luego lamentará su soberbia, se reconoce como un artista en vías de encontrar la perfección.

Sobre el camino para alcanzar lo sublime a partir de un conflicto interno, Trías señala que el sujeto “se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante” (1992: 25). De esta manera, el placer que provoca una sensación nacida del desasosiego o de la congoja se convierte en una emoción más intensa que aquella surgida de la tranquilidad o de una sensación agradable. Asimismo, el filósofo español expone los pasos mediante los cuales el individuo encuentra lo sublime:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como una amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable. Pero esa angustia y ese vértigo, doloroso, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión segunda, superpuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral (1992: 23-24).

Trasladando estas líneas a “Fragmento de un diario”, lo primero que el protagonista percibe es un dolor que ya existe desde el comienzo del relato y cuya causa —¿la soledad?, ¿un vacío existencial?, ¿desamor?— como se mencionó, es desconocida. Sin embargo, el personaje sufre desde el principio y ha decidido dedicarse a cultivar este oficio. Inicialmente, su sentimiento es “informe, desordenado y caótico”; es un dolor que lo sobrepasa, pero poco a poco encontrará la manera de ordenar ese caos desbordante. Como en

cualquier disciplina en la que se incursiona, el personaje da traspies que luego intentará reparar: "He caído en un error imperdonable, fuera de oficio, inaudito y funesto" (Dávila, 2009: 15). Y esto lo lleva a reflexionar sobre su propia insignificancia: "Quizá sea castigo a mi soberbia, pues empezaba a sentirme seguro, a soñar que manejaba el oficio con maestría" (16). Finalmente, supera aquella sensación de derrota, continúa su práctica con mayor tenacidad y logra sentir una superioridad moral al imaginar que va a asesinar a la mujer que ama: "¡Oh, inefable tortura, perfección de mi arte!" (18).

Longino también refiere las distintas etapas por las que atraviesa el sujeto primerizo en busca de lo sublime y señala los errores que puede cometer. El narrador de "Fragmento de un diario", por ejemplo, tras haber conseguido éxitos considerables –altos grados de sufrimiento–, llega a un estado de paroxismo que le provoca un gran malestar físico, una especie de catarsis que se manifiesta en el desmayo del personaje y en su caída por la escalera. Para el filósofo griego, los excesos en los que caen los artistas no son sino falta de pericia, como se deduce de las siguientes líneas: "asimismo que los grandes talentos dejados a sí mismos y sin ciencia, sin apoyo y sin lastre, y abandonados a su solo impulso y a su ignorante audacia, son los peligrosos; pues así como muchas veces les falta el aguijón, así también muchas veces les falta el freno" (1972: 42). El narrador de "Fragmento de un diario", con tenacidad y una técnica meticulosa, buscará perfeccionar su oficio empleando distintos métodos –el dolor físico, el asesinato– hasta llegar a sublimarlo.

A pesar de que el camino hacia lo sublime es una práctica y un aprendizaje, los filósofos coinciden en que es conveniente que quien pretende alcanzarlo muestre cierta predisposición de espíritu. Como afirma Longino: "es preciso [...] pese a que se trate de algo que es un don recibido mucho más que un bien adquirido, educar, en la cuantía en que ello sea posible, las almas para lo

grande y elevado y hacer que ellas estén siempre como preñadas de sentimientos nobles” (1972: 61). Kant reflexiona sobre las distintas disposiciones de espíritu del ser humano con base en los sentimientos que predominan en él y en su carácter moral, y resulta revelador que, en efecto, existen tipos de individuos cuya alma resulta más propensa para alcanzar lo sublime. Dentro de su clasificación –basada en los tipos de temperamentos que distinguían los médicos de la antigüedad– se encuentran los flemáticos, los coléricos, los sanguíneos y los melancólicos y, según el filósofo, son estos últimos quienes poseen un espíritu más receptivo para los sentimientos sublimes. Éste es, sin duda, el carácter que manifiesta el protagonista del cuento que nos ocupa. Es decir, aquel cuyos sentimientos, “intensificados más allá de cierto grado o dirigidos por determinadas causas hacia una dirección errónea” (2011: 19), lo llevarían fácilmente a la melancolía. Este temperamento, como apunta Kant, tiene una gran sensibilidad para lo sublime y la belleza; sin embargo: “La perversión de su manera de sentir y la ausencia de una razón serena hacen que caiga en lo extravagante” (2011: 19). Asimismo, su constancia hace que someta a principios sus pasiones, y corre el riesgo de convertirse en un fantaseador o un maniaco. El carácter del narrador de “Fragmento de un diario” es fiel a la descripción del filósofo alemán sobre este tipo de personas. Es sumamente sensible, se muestra siempre taciturno y procura la intensificación de sus sentimientos mediante un proceso escrupuloso y tenaz. Muestra un comportamiento excéntrico al instalarse cada día a sufrir en la escalera, y finalmente cae en lo extravagante y se convierte en un maniaco y en un asesino.

Esta caracterización es relevante porque ilustra ciertos rasgos del carácter del protagonista del relato de Amparo Dávila que ayudan a comprender su comportamiento en relación a la búsqueda de lo sublime. El tipo de hombre melancólico es descrito como alguien cuyo bienestar se manifiesta más como una satisfacción

que como una alegría, justamente lo que ocurre con el narrador de "Fragmento de un diario", quien ve perdida la esperanza de encontrarse dichoso y busca, en cambio, el placer de un sentimiento profundo, sin importarle que se trate del sufrimiento.

Lo siniestro

Eugenio Trías afirma, siguiendo el pensamiento kantiano, que "el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar" (Trías, 1992: 11). En esta línea, y habiendo deslindado el sentido de lo estético de la belleza en cuanto a proporción, bondad y nobleza, resulta pertinente la existencia de un arte que busque la sublimación de un sentimiento sin importar su naturaleza, en este caso, el dolor. Kant asevera, por su parte, que una de las virtudes del arte es, precisamente, la de describir como bellos los objetos o situaciones que en la naturaleza resultan feos o desagradables, tales como las enfermedades o la guerra. Dentro del marco de esta concepción estética se inscribe "Fragmento de un diario", relato que trata de una manera artística la soledad, el sufrimiento y el desamor, pero no solo eso, sino también trastornos mentales como la psicosis, la misantropía y los deseos de matar.

Tras el cambio en la concepción de lo bello, desde el canon de la belleza clásica hasta aquella que también considera lo sublime, Trías señala que el camino hacia la divinidad será oscuro y lleno de peligros e inquietudes, por lo que se pregunta si "¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela?" (1992: 28). Y, presintiendo la respuesta, agrega: "La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro" (1992: 29). Éste es precisamente el afán

del narrador, quien en todo momento demuestra tenacidad y una falta de escrúpulos para alcanzar su objetivo.

De acuerdo con Freud, el término de lo “siniestro” –*das Unheimliche*– en el ámbito de la ficción –también traducido como lo “ominoso”– se relaciona con “lo espantable, angustiante, espeluznante” (2008: 9). Opone lo *Unheimliche* a lo *Heimliche* –lo familiar, lo conocido–, por lo que lo siniestro sería entonces lo extraño o lo desconocido, que puede tornarse inhóspito y hostil. En cuanto a “Fragmento de un diario”, por ejemplo, podemos afirmar que el dolor es algo natural y que se trata de un sentimiento que todos experimentamos, sin embargo, el dedicarse a cultivarlo y graduarlo sentados en una escalera lo convierte en algo extravagante, lo que hace que se vuelva una actividad siniestra, *unheimliche*.

Schelling, por su parte, afirma: “Se denomina *Unheimliche* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (*Apud.* Freud, 2008: 17). De este modo, los deseos del personaje del cuento de Amparo Dávila también forman parte de su intimidad, de lo *Heimliche*, pero en el momento en el que se convierten en una intención real que conlleva la realización de un crimen, indudablemente, revelan un carácter siniestro. En la misma línea, Trías señala: “se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo” (1992: 35). En “Fragmento de un diario”, esta realización absoluta se presenta cuando el personaje decide anteponer sus propósitos a la atracción que le produce la belleza –la sonrisa y la voz– de la mujer que ocupa sus pensamientos y eliminarla para poder entregarse a su arte y alcanzar la cumbre del dolor.

Para que se produzca lo siniestro, entonces, es necesaria la existencia de un deseo previo, un pensamiento, algo íntimo –*heimlich*–

y prohibido que únicamente el sujeto conoce. Sin embargo, en el comportamiento de quien incuba el deseo puede presentirse y temerse que esa idea escondida se convierta en una intención y se haga realidad. Trías apunta: "una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística" (1992: 75). A lo largo de las entradas de "Fragmento de un diario" se nos dan indicios de lo siniestro del carácter del personaje, sin embargo, su aparente fragilidad, su desamparo y su sufrimiento despiertan un sentimiento de empatía tanto en los demás personajes de la historia como en el lector. Para ellos, la presencia del protagonista en la escalera es algo habitual, algo a lo que están acostumbrados, parte de lo *Heimlich*. Por ello, al no verlo un día en su rincón acostumbrado, el señor Rojas va al departamento del narrador para ver si se encuentra bien y a llevarle frutas y tabaco. No obstante, justamente esta familiaridad y esta cercanía acentuarán el carácter de lo siniestro cuando éste sea revelado.

Para el lector, sin embargo, existen señales que permiten vislumbrar lo *Unheimlich* del espíritu del protagonista de la narración. En la segunda entrada del relato el personaje escribe sobre sí mismo: "El diario ejercicio del dolor da la mirada del perro abandonado, y el color de los aparecidos" (Dávila, 2009: 13). La mención de los aparecidos, simuladamente inocua, puede ser un indicio para el lector sobre la perturbación del personaje y de los acontecimientos que pretenderá llevar a cabo más adelante. En la entrada del 21 de julio, después de que se inunda su departamento, el protagonista interactúa con el dueño del edificio, quien grita y le dice "cosas tremendas". Entonces, el narrador declara estar acostumbrado a "sufrir injusticias, necedades y mal trato" y se refiere a su interlocutor como "un simple aprendiz de mons-

truo” (Dávila, 2009: 14). Después de eso refiere que el hombre lloró, sin lograr conmovederlo, y que él se dedicó a cortarse las uñas con cuidado y sin prisa. En esta entrada del diario hay varios elementos que anticipan la excentricidad del personaje, característica que Kant ya vinculaba a lo siniestro: “La cualidad de lo sublime terrible, cuando se hace completamente contraria a la naturaleza, cae en lo extravagante” (2011: 11). El personaje alude al casero como a un aprendiz de monstruo. En tres páginas ha revelado que su pensamiento está poblado de aparecidos y monstruos, los cuales, aunque mencionados de forma casual, van conformando un ámbito que se irá revelando como siniestro. Asimismo, muestra una actitud totalmente insensible y antinatural cuando el dueño del edificio le grita, primero, y llora, después. No reacciona ante sus insultos y se dispone a cortarse las uñas cuando el otro rompe en llanto, comportamiento a todas luces *unheimlich*, aunque hasta este momento inofensivo. Más adelante, la noche en que los gatos lo observan sufrir, escribe: “Sus ojos eran como teas que se encendían y se apagaban” (Dávila, 2009: 15). Esta imagen de pequeñas luces intermitentes en la oscuridad también favorece la creación de un ambiente lóbrego.

Más adelante, en la entrada del 3 de agosto, tras lamentar haberse distraído de su práctica por el paso de una mujer, admite haber “caído en un error imperdonable, fuera de oficio, inaudito y funesto” (Dávila, 2009: 15), líneas que anticipan una desgracia. Finalmente, otro de los elementos que conforman la atmósfera siniestra del relato es la sangre derramada por el personaje tras su caída en la escalera: “Aquí, bajo los vendajes, está la sangre coagulada. Las carnes abiertas” (16); “Me arranqué las vendas y la sangre dejó su huella en la alfombra. También sangro interiormente” (16).

Además de las imágenes ya mencionadas, el espacio en donde se desarrolla el cuento también contribuye a la creación de un

entorno siniestro. El protagonista elige una escalera para sufrir, la cual es, de acuerdo con Margarita Tapia, "un símbolo ascensional que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo ser. Pero la escalera reviste un aspecto negativo: es el descenso, la caída, el retorno a la tierra e incluso al mundo subterráneo" (2009: 55). Lidia García Cárdenas, por su parte, establece un paralelismo entre los espacios de los cuentos de *Tiempo destrozado* y los círculos del infierno de la *Divina Comedia*. Al abordar el cuento que nos ocupa, retoma las ideas de Mircea Eliade y señala que la escalera representa "la comunicación entre cielo, tierra e infierno (o entre virtud, pasividad y pecado)" (2010: 171). Dada la afición Dávila por el libro de Dante, el cual leía de muy joven en una edición con ilustraciones de Doré (Bravo, 2008: 143), no resulta descabellado establecer una relación entre el descenso en la comedia dantesca y este relato de la zacatecana.

En ambas aseveraciones encontramos que la escalera tiene tanto un sentido positivo —la ascensión— como uno negativo —el descenso—, característica que refleja la oposición entre lo sublime y lo siniestro en el relato. Por un lado, el personaje busca la elevación de su arte y alcanzar el virtuosismo y la sublimidad; por otro, decide cometer un crimen, lo que, siguiendo la idea de la *Divina Comedia* que propone Lidia García, lo haría descender al séptimo círculo del infierno. A lo largo del cuento, el personaje sube y baja en los grados de dolor, de acuerdo con su concentración, la interrupción ocasionada por estímulos externos y la disposición de su espíritu. Estos saltos en la graduación suelen tener correspondencia con las personas que suben o bajan por la escalera y se reflejan en el ascenso o el descenso de su virtuosismo. Tras sentirse atraído hacia lo bello, representado por el sexo femenino, el personaje se aleja de lo sublime, se derrumba en su propia escala del dolor y debe recomenzar desde cero. Así, en las primeras dos entradas de agosto confiesa haber caído en "un error imperdonable" que, como luego

se verá, se refiere a una interacción con la vecina; en la entrada siguiente, haciendo un profundo esfuerzo por redimirse, sufre en exceso y termina cayéndose por la escalera, lo que le permite incorporar el dolor físico –las heridas reales– al grado 5° de su ejercicio. Pero luego vuelve a sucumbir ante lo bello y vuelve a arrepentirse, y entra en una serie de subidas y bajadas que se relacionan con sus espectadores y con su vaivén entre lo bello, lo sublime y lo siniestro.

Ciertos elementos mencionados –apariciones, monstruos, luces en la oscuridad, sangre, la escalera– constituyen un universo ficcional que permite anticipar un acontecimiento infausto. Sin embargo, hasta este momento lo siniestro se encuentra de forma velada en la fantasía del protagonista, como un deseo aún no manifiesto, aunque temido. Sobre estas situaciones, Trías apunta: “En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (1992: 35-36). Lo siniestro efectivo, entonces, no se presentará en el relato hasta la última entrada del diario, en la que el narrador manifiesta su intención de cometer un asesinato.

Epílogo y conclusiones

En *El asesinato considerado como unas de las bellas artes*, Thomas de Quincey describe un artefacto que llama su atención: “hay un diseño inacabado de Thurtell para asesinar a un hombre con un par de pesas de gimnasia que mucho admiro. Se trata de un simple esbozo que nunca ejecutó aunque, a mi entender, es muy superior a su obra más conocida” (2007: 48). Posteriormente, comenta la aflicción que causó a los aficionados el hecho de que el proyecto quedara sin aplicación. Finalmente, afirma: “Con frecuencia los fragmentos y primeros esbozos trazados a grandes rasgos por ar-

tistas originales poseen un brillo que desaparece cuando es preciso ocuparse de los detalles" (2007: 48). Del mismo modo en que el diseño inacabado de Thurtell se convirtió en su mejor obra, la intención de cometer un asesinato es el mejor final de "Fragmento de un diario", elemento que convierte al relato en un gran expositor de lo siniestro.

En el libro del británico no se defiende a quienes cometen asesinatos, al contrario, se afirma que esta es una manera incorrecta de comportarse, sin embargo, una vez que éstos se han llevado a cabo, cabe la posibilidad de analizarlos con el fin de apreciar su lado estético y la maestría de quienes los ha ejecutado. De Quincey afirma: "El asesinato [...] puede tomarse por su lado moral [...] y, lo confieso, ese es su lado malo, o bien cabe tratarlo estéticamente, como dicen los alemanes, es decir, en relación con el buen gusto" (2007: 20). Para el escritor británico, es posible obtener satisfacción de hechos terribles y reprobables si estos producen algo meritorio, puesto que no hay mal que por bien no venga.

Así, el protagonista de "Fragmento de un diario" obedece las máximas de De Quincey para elegir a su víctima. Se inclina, por ejemplo, por una buena persona, pues de otro modo ella misma podría analizar la posibilidad de cometer un asesinato. Asimismo, escoge a alguien conocido, que no tendrá ninguna sospecha llegado el momento –un desconocido podría alarmarse–. Finalmente, cuida su propio aspecto y la imagen que proyecta hacia su público, y es meticuloso al practicar su arte.

Sobre la indumentaria apropiada para asesinar, De Quincey señala que, al igual que ciertos pintores flamencos se vestían de punta en blanco para practicar su oficio, Williams, un célebre asesino londinense a quien dedica buena parte de su libro, realizó una de sus grandes matanzas en medias de seda negra y escarpines, pues "de ninguna manera hubiese consentido en degradar su posición de artista con un traje de mañana" (2007: 78).

Tras haber estudiado “Fragmento de un diario” desde una perspectiva estética que incluye sus aspectos bellos, sublimes y siniestros, solo queda admitir que la intención del narrador por asesinar a la mujer que se interpone entre él y su práctica es el colofón perfecto del camino de un artista que pretende alcanzar la cima de su disciplina. Como afirma De Quincey: “La finalidad última del asesinato considerado como una de las bellas artes es, precisamente, la misma que Aristóteles asigna a la tragedia, o sea, ‘purificar el corazón mediante la compasión y el terror’” (2007: 49). La decisión del protagonista sitúa el cuento dentro de la línea que Amparo Dávila traza en *Tiempo destrozado* y sigue en su producción literaria ulterior, en la que persiste la imposibilidad de construir relaciones afortunadas. El acometimiento de un crimen será, igualmente, uno de los elementos recurrentes en la prosa de la zacatecana tanto en este primer volumen como en sus libros posteriores.

En cuanto a la parte estética del relato, podemos concluir que el arte del protagonista involucra lo bello, encarnado en la mujer de la que se enamora, en su necesidad de un público que reafirme su práctica y en la pretensión de cautivar con una actitud premeditada. Lo sublime se hace presente cuando el narrador logra dominar sus pasiones y busca despertar emociones profundas que surgen entre el placer y el dolor. Se trata de un estado contradictorio, ya que el resultado del goce que produce el sufrimiento involucra tanto a la sensibilidad como a la razón; por ello, es imprescindible la existencia de un método o técnica, que construye con eficacia a lo largo de toda la narración, con el fin de alcanzar el éxtasis. Lo siniestro, por su parte, que revela lo que debía permanecer oculto, aparece desde el principio del relato, dado lo ominoso que resulta graduar sistemáticamente el dolor, sin embargo, es al final cuando se despliega con mayor contundencia, en el momento en que el protagonista descubre sus intenciones de terminar con la vida de su amada.

En conjunto, estos tres aspectos de "Fragmento de un diario" conforman un relato que deja al descubierto la fragilidad y la perversidad de la naturaleza humana cuando se ve acechada por una angustia y un desequilibrio cuyo origen, en este caso, el lector ignora; desconocimiento que acentúa el carácter desasosegante de la narración. Este cuento es, sin duda, una magnífica muestra de la narrativa de Amparo Dávila, cuyos personajes, sumergidos en el sufrimiento y la autodestrucción, tejen historias inquietantes y solo encuentran una salida mediante la construcción de su propia realidad.

Bibliografía

- Bravo Alatríste, Paula Kitzia, 2008, "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo", *Tema y Variaciones de la Literatura*, núm. 30, junio, pp. 133-155.
- Dávila, Amparo, 2009, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, México.
- De Quincey, Thomas, 2007, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Catherine Seelig (trad.), Lectorum, México.
- Freud, Sigmund, 2008, "Lo siniestro", en *El hombre de la arena*, E. T. A. Hoffmann, L. López Ballesteros y José J. de Olañeta Torres (trad.), Barcelona, pp. 9-25.
- García Cárdenas, Lidia, 2010, "El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*", en *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, Ociel Flores y Gloria Vergara (eds.), Conacyt-UAM Azcapotzalco, México, pp. 149-199.
- Kant, Immanuel, 2011, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Dulce María Granja Castro (trad.), Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Longino, 1972, *De lo sublime*, Francisco Samaranch (trad.), Aguilar, Buenos Aires.
- Martínez Suárez, José Luis, 1991, “La narrativa de Amparo Dávila”, en *Cuento de nunca acabar*, Alfredo Pavón (ed., pról. y notas), Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, pp. 65-77.
- Pitol, Maricarmen, 1996, “Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez (eds.), El Colegio de México, México, pp. 285-297.
- Platón, 2010, *El banquete*, en *Platón I*, Marcos Martínez Hernández (trad.), Gredos, Madrid.
- _____, 2011, *La República*, Antonio Gómez Robledo (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Romano, Berenice, 2009, “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), Universidad Autónoma Metropolitana/Tecnológico de Monterrey, México, pp. 109-121.
- Sardiñas, José Miguel, 2019, “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”, *Revista de El Colegio de San Luis*, año IX, núm. 20, pp. 169-190.
- Tapia, Margarita, 2009, “El sentido del dolor en ‘Fragmento de un diario’”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), Universidad Autónoma Metropolitana/Tecnológico de Monterrey, México, pp. 51-67.
- Trías, Eugenio, 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.

Nueve cuentos acerca de mujeres en situación de acoso, hostigamiento y feminicidio

Nine stories talking about sexual harassment and femicide.

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
Universidad Autónoma de Tlaxcala
ccuecuecha@yahoo.com.mx

[...] *el tema teórico, ético y jurídico de los feminicidios es semejante al gran tema del Holocausto y sus dilemas: ambos crímenes son patrimonio, aprendizaje y lección que pertenece a la humanidad toda. Ni se encuentran sus perpetradores fuera de un horizonte de humanidad común, ni están sus víctimas dotadas de una cualidad esencial e idiosincrática que las distinga de todos los otros pueblos masacrados de la historia. Las condiciones históricas que nos transforman en monstruos o cómplices de los monstruos nos acecha a todos. La amenaza de la “monstruificación” pende sobre todos, sin excepción, así como la amenaza de la victimización. Basta establecer una frontera*

*rigurosa y precisa entre un “nosotros” y un
“los otros” y el proceso estará en marcha”.*

RITA LAURA SEGATO (2016: 52)

Resumen

En México, la violencia de género es una realidad constante y alarmante, prueba de ello son los numerosos casos de asesinatos contra las mujeres por el solo hecho de serlo. El feminicidio, como máxima expresión de la violencia de género que ejerce el patriarcado en contra de las mujeres con la finalidad de someterlas a su ley, es precedido por una serie de actos atroces que solo revelan el odio y desprecio hacia lo femenino. En este artículo se analizan nueve cuentos de autoras mexicanas, cuyas protagonistas reafirman la triste realidad de vivir en un país donde prevalece el orden patriarcal y subyace la ley masculina que las devora y desecha como objetos sin valor. No obstante, concluimos que para cambiar paulatinamente este orden, requerimos educarnos todos –hombres y mujeres- en la equidad de género, en la construcción de nuevas masculinidades libres de violencia y en el respeto al otro.

Palabras clave: violencia de género, feminicidio, patriarcado, equidad, masculinidades

Abstract

In Mexico, gender violence has become a growing and alarming issue. A direct evidence of this is crime involving the violent and deliberate killing of a woman on the mere fact of being a woman. Femicide, as the highest level of gender violence against women from a patriarchy system having as purpose women subjugation, is preceded by a series of atrocious treatments revealing hate and scorn for women. In this article, we will analyze nine stories written by Mexican women, whose protagonists denounce the sad reality of a country where a patriarchy

system is widespread concealing women as useless objects. Nevertheless, we conclude we all need to change this little by little. We must educate ourselves –women and men– following gender equity principles, new male conceptions free from violence, based on respect for others.

Keywords: Gender violence, Femicide, Patriarchy, Gender equity, New male conceptions.

Recibido: 3 de septiembre de 2019

Aceptado: 12 de marzo de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.502>

En la última década, los asesinatos contra las mujeres han aumentado de manera alarmante en México.¹ Los diarios, la televisión, radio y las redes sociales reportan cada día los numerosos casos de secuestro, desapariciones forzadas y violaciones de mujeres y niñas. Son aterradoras las noticias que anuncian el hallazgo de cuerpos de mujeres con señales de tortura o descuartizados, muchas veces contenidos en bolsas negras para la basura o arrojados en terrenos baldíos o desagües. El mensaje es claro: vivimos en una sociedad patriarcal que odia, desprecia y mata a las mujeres por el simple hecho de serlo. Además, la mayoría de los casos no son esclarecidos, por lo que no hay castigo para los culpables y reina un clima de impunidad e inseguridad para las mujeres que habitan este país. Para ellas, el peligro está en todos lados: en el hogar, en el campus de la universidad, en el trabajo, en el café o en un taxi. El miedo es justificado porque México no es un lugar seguro para los millones de mujeres que lo pueblan.

¹ Como lo menciona Sergio González Rodríguez: “México es el segundo país con más crímenes en contra de las mujeres después de Brasil” (2015).

La literatura no escapa a esta realidad. Comprometidas con su entorno social, las letras de nuestro país dan cuenta de la situación que viven las mujeres en México. Por eso, el libro *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios* (2015), compilado por Sergio Rodríguez González, reúne nueve cuentos escritos por narradoras mexicanas jóvenes, que por experiencia conocen el miedo que vive una mujer. Los nueve relatos detallan desde una voz narradora de mujer el acoso, hostigamiento y secuestro, así como la violación, desaparición y muerte que sufren las protagonistas que transitan en los espacios más peligrosos de México: Ciudad Juárez, Michoacán, Guerrero, Guadalajara y Ciudad de México, por citar algunos de los estados del país en donde se registra más violencia en contra de las mujeres (sin que con esto queramos decir que en los demás estados no exista la violencia contra ellas); en estos espacios geográficos, las mujeres son violentadas por una sociedad patriarcal que las depreda. Las protagonistas provienen de distintos estratos sociales y económicos, así como de edades, lo que demuestra que no solo corren riesgo las jóvenes o las niñas, sino también las de edad madura. El hecho es mostrar que se les asesina por ser mujeres y que ningún espacio, ya sea público o privado, es seguro.

Para Jane Caputi y Diana Russell (1992) la violencia contra las mujeres es un terrorismo sexual que contempla todas las formas de coacción que emplea el patriarcado para inhibir la libertad femenina y presionar a las mujeres a permanecer en el lugar asignado a su género en este orden dominado por hombres o patriarcado,²

² El patriarcado es un sistema político, una institución que legitima la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres, constituyendo así una estructura que opera como mecanismo de dominación ejercido sobre ellas, basándose en una fundamentación biologicista. Esta ideología, por un lado, se construye tomando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres como inherentes y naturales. Y por el otro, mantiene y agudiza estas diferencias postulando una estructura dicotómica de la realidad y del pensamiento. El patriarcado establece

el cual entienden como la institución que se sustenta en el control del cuerpo y la capacidad punitiva de las mujeres.

El objetivo de este trabajo es describir en los nueve cuentos las diversas formas de violencia o terrorismo sexual que padecen las mujeres mexicanas como consecuencia de habitar en un espacio masculino, siguiendo las aportaciones teóricas del feminismo y de Rita Segato acerca del feminicidio.

Violencia y feminicidio

La violencia está ligada con el poder, con el género que ha ostentado el poder durante siglos; lo masculino es sinónimo de poder. Las manifestaciones de violencia contra las mujeres son formas de retener y reproducir el poder. Es decir, la violencia se encuentra

vinculada a la desigual distribución del poder y a las relaciones asimétricas que se establecen entre varones y mujeres en nuestra sociedad, que perpetúan la desvalorización de lo femenino y su (consecuente) subordinación a lo masculino. Lo que diferencia a este tipo de violencia de otras formas de agresión y coerción es que el factor de riesgo o de vulnerabilidad es el solo hecho de ser mujer (Rico, 1994).

La violencia de género puede adoptar diversas formas, lo que permite clasificar el delito, de acuerdo con la relación en que ésta se enmarca y el ejercicio de poder que supone, en las siguientes

una estructura de poder que está presente en diversas instituciones sociales con el fin de mantener los principios del patriarcado; instituciones como la escuela, el sistema penitenciario, el derecho, la religión, la economía y la cultura. Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia, “Una Crítica Feminista al Derecho a partir de la noción de Biopoder De Foucault”. *Páginas de Filosofía*, Año XIII, Nº 16 (2012), pp. 60-75.

categorías: violación sexual e incesto, asedio sexual en el trabajo y en las instituciones de educación, violencia sexual contra mujeres detenidas o presas, actos de violencia contra las mujeres desarraigadas, tráfico de mujeres y violencia doméstica (Rico, 1994).

Ahora bien, la máxima expresión de la violencia contra las mujeres es el feminicidio –de su traducción del inglés *femicide*–,³ Diana Russel y Jill Radford indican: “pensamos que el feminicidio es la palabra que mejor describe los asesinatos de mujeres por parte de los hombres, motivados por el desprecio, el odio, el placer o el sentido de propiedad sobre ellas” (Fernández, 2012: 50).⁴

Marcela Lagarde coincide con el concepto de Russel y añade desde la visión antropológica que:

[Feminicidio] es el genocidio contra las mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de

³ En la década de los noventa, feministas anglosajonas introdujeron el concepto. Aunque *femicide*, argumenta Diana Russell, “ha estado en uso desde hace más de dos siglos y apareció por primera vez en la literatura en *A Satirical Vliuw of London* (Inglaterra, 1801) para denominar el asesinato de una mujer” (Atencio, 2011: 2).

⁴ El patriarcado es un sistema político, una institución que legitima la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres, constituyendo así una estructura que opera como mecanismo de dominación ejercido sobre ellas, basándose en una fundamentación biologicista. Esta ideología, por un lado, se construye tomando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres como inherentes y naturales. Y por el otro, mantiene y agudiza estas diferencias postulando una estructura dicotómica de la realidad y del pensamiento. El patriarcado establece una estructura de poder que está presente en diversas instituciones sociales con el fin de mantener los principios del patriarcado; instituciones como la escuela, el sistema penitenciario, el derecho, la religión, la economía y la cultura. Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia, “Una Crítica Feminista al Derecho a partir de la noción de Biopoder De Foucault”. Páginas de Filosofía, Año XIII, N° 16 (2012), pp. 60-75.

las mujeres. Todos tienen en común que las mujeres son usables, prescindibles, maltratables y desechables. Y desde luego, todas coinciden en su infinita crueldad y son, de hecho, crímenes de odio contra las mujeres (*Apud.* Fernández, 2012: 49).

Jane Caputi y Diana Russel precisan todas las formas de violencia a las que son susceptibles las mujeres hasta llegar al asesinato:

El feminicidio representa el extremo de un *continuum* de terror anti femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como la violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra familiar, golpizas físicas y emocionales. Acoso sexual (por teléfono, en las calles, las oficinas y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, anfibulaciones), operaciones ginecológicas desnecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción en nombre del embellecimiento). Siempre que estas formas de terrorismo resulten en muerte, ellas se transforman en feminicidios (*Apud.* Fernández, 2012).

En los diarios aparecen de forma cotidiana todas estas formas de terrorismo sexual como una cortina de humo que invisibiliza o normaliza un ambiente patriarcal que atribuye menor valor a las vidas de las mujeres, por lo que hay una mayor propensión a justificar los crímenes que padecen.

Los feminicidios, como ya hemos mencionado, son crímenes de odio contra las mujeres, son crímenes del patriarcado, es decir, crímenes del poder, cuyo objetivo es la retención y reproducción del poder (Segato, 2006: 4). Por tanto, el feminicidio –siguiendo a Segato– es la consecuencia de la infracción femenina a las dos leyes del patriarcado: la norma del control o posesión sobre el cuerpo

femenino y la norma de la superioridad masculina. Según estos dos principios, la reacción de odio se desata cuando las mujeres ejercen autonomía en el uso de su cuerpo descatando reglas de fidelidad o de celibato. Agregaríamos también cuando las mujeres usan atuendos que atentan contra el recato patriarcal o asisten a bares y antros a altas horas de la noche contraviniendo la norma misógina que excluye a las mujeres de esos espacios. Asimismo, otra consecuencia es cuando las mujeres acceden a posiciones de autoridad o poder económico o político, tradicionalmente dominado por los hombres.

Podemos entender entonces que la violencia contra la mujer y su expresión más alta, el feminicidio, son formas de control, de escarmiento, para someter a las otras mujeres por medio del ejemplo, pues el victimario se torna en una especie de paladín de la moral patriarcal que realiza una acción punitiva. Para Laura Rita Segato, el patriarcado reclama el control y competición sobre y con la víctima, así como la acción dirigida a la conservación y reproducción del poder patriarcal.

En este mismo orden de ideas, Ana María Fernández señala que debemos comprender el feminicidio en su dimensión social y política, “en el contexto más amplio de las relaciones de dominio y control masculino sobre las mujeres, relaciones naturalizadas en la cultura patriarcal, en sus múltiples mecanismos de violentar, silenciar y permitir su impunidad” (2012: 48).

En efecto, la impunidad, en la mayoría de los casos de feminicidio, es una constante que Rita Segato considera debe ser interpretada no como consecuencia del feminicidio, sino como productora y reproductora del silencio. La fraternidad o cofradía masculina que devora a las mujeres, sella su pacto de silencio “con la complicidad colectivamente compartida de las ejecuciones horribles de un pacto de silencio capaz de garantizar la lealtad inviolable de cofradías mafiosas [entiéndase, las instituciones policíacas, los ma-

gistrados y jueces] un pacto de sangre en la sangre de las víctimas” (2016: 43).

Para Segato, la impunidad de los crímenes de mujeres confirma la alianza de la fraternidad masculina, la cual entiende como una red que articula miembros de la élite económica, de la administración pública y de la justicia locales, provinciales y federales que es capaz de neutralizar la fuerza de la ley que no consigue actuar de forma eficaz.⁵

De esta forma, el patriarcado es una estructura que se convierte en un Segundo Estado que subyace al Estado oficial:

La estrategia clásica del poder soberano para reproducirse es divulgar e incluso espectacularizar el hecho de que está más allá de la ley [...]. Con el importante agregado de que la asociación mafiosa parece actuar en red tentacular con sujetos insertados a la administración oficial en varios niveles, revelándose como un Segundo Estado que controla y da forma a la vida social por debajo del manto de la ley (Segato, 2016: 44).

⁵ Rita Segato propone un modelo que explica la forma de proceder del sistema patriarcal en relación a los feminicidios: un eje vertical para vincular el poder con la sujeción, o sea, del perpetrador con su víctima; y un eje horizontal que vincula al perpetrador con sus pares, en una relación que trabaja para mantenerse simétrica. En el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez se adapta perfectamente: en el eje horizontal, el eje de la hermandad, de la cofradía, de las corporaciones, involucrada en los negocios ilegales de la región. La mujer es presa del eje horizontal. En este sentido, no es la víctima a quien se dirigen en su discurso de violencia, sino a sus pares, en una demostración de capacidad de muerte y crueldad probada en la víctima, que los habilita a participar en la hermandad mafiosa. En ella se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima que sella la lealtad de grupo y, con eso, produce y reproduce impunidad (2006: 7).

Con este panorama aterrador para las mujeres, pero esclarecedor de lo que ocurre en los homicidios cruentos contra éstas y la impunidad que los acompaña, ocasiona una atmósfera de temor e inseguridad para todas, como se recrea en los cuentos que a continuación revisaremos.

Un intento de clasificación

Los nueve relatos en estudio abordan distintos tipos o grados de violencia contra las mujeres que van desde el acoso, hasta la violación y la muerte. El miedo o temor es consecuencia de vivir en un contexto violento y consideramos que también tiene gradaciones que van del miedo, al pánico o terror extremo a morir asesinada. Por eso, los relatos que proponemos en este análisis los hemos ordenado en tres categorías: por las consecuencias de un ambiente con violencia, por las diversas formas de violencia contra las mujeres y, finalmente, por la idealización del regreso a la vida de las mujeres asesinadas, como veremos a continuación.

Del miedo al terror de vivir en un ambiente de violencia

En el relato titulado “Sin nombre” de Cristina Rivera Garza (Matamoros, México, 1964), se narra la historia de una mujer de la tercera edad que vive sola en un departamento de una ciudad urbana cualquiera.⁶ Al ver en la televisión la violencia con la que dos ancianas son estranguladas y descuartizadas la hacen sentir miedo. Las noticias en la televisión describen el hallazgo de los cuerpos encontrados y mutilados la hacen sentir insegura de vivir en un

⁶ A partir de este momento los fragmentos del libro en análisis *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*, los citaré solo con el número de página.

edificio, rodeada de desconocidos, esto le provoca miedo y después pavor y terror.

La narradora protagonista, que se entiende es vecina y cuidadora de la anciana, apunta: “En las noticias seguían dando los mismos noticiarios. Las muertas eran ahora dos mujeres sin nombre, como siempre. Dos mujeres mayores. Evité ver las imágenes, pero escuché el recuento de los hechos. Una persecución. Un hacha en el aire. Un silencio. [...] Las bocas abiertas. Sus dientes apostillados. [les cortaron] Las manos. Las cabezas. Las pantorrillas. Las piernas (18 y 19).

“Estación Cora” de Ivone Reyes Chiquete (México, 1977) también aborda el miedo a una sociedad machista que depreda a las mujeres. El relato narra la historia de una pareja, Rubén y Vanesa, que viaja a Nayarit en compañía de la hija de él, Camila, una niña de 10 años. Los tres esperan llegar al pueblo de Cora, donde él trabajó como médico del centro de salud de la localidad. Cora es un pueblo donde la violencia es el común denominador. Violaciones, asesinatos y desapariciones de mujeres acurren cada día, así como las muertes por el tráfico de drogas. En el pueblo reina el caos y los pocos pobladores viven con miedo. Por eso Rita, la mujer de sesenta años que los recibe en el pueblo, los insta a que se marchen, pues en la noche no hay seguridad. En un modesto restaurante, un hombre de ojos torvos y lascivos, mira con insistencia a Vanessa y trata de provocar a Rubén para liarse a golpes con él. Por eso, la pareja decide salir de Cora, pero la noche está por caer.

El ambiente de suspenso y tensión que la escritora logra en el relato es excelente. Aunque también muestra una sociedad machista en la que los hombres se disputan las mujeres como un derecho de posesión que se gana con el triunfador de la riña. En un diálogo entre Rita y Rubén, podemos apreciar el clima de inseguridad del pueblo: “—Tengan cuidado en los retenes en la carretera. Ya no sabe uno si pararse o huir. Si es del ejército, más vale detenerse,

porque si no le disparan a uno a matar. Pero si es falso, hay que acelerarle porque los cabrones se llevan a las mujeres y nadie las vuelve a ver” (73).

“Réflex” de Abril Posas (Guadalajara, México, 1982) es un relato que aborda el miedo y la melancolía que viven los familiares de una mujer desaparecida. El cuento es narrado por la hija de la ausente: “Un martes de hace catorce meses y dos semanas, mi madre desapareció acompañada solo de su cámara y rollos de veinticuatro fotos a color en una bolsa de tela. Ocho meses y un día atrás, todavía hablaba de ella en presente. Hasta que una tarde me puse a repasar las fotos que guardaba en álbumes y portarretratos” (38).

Fermín, primo político de la desaparecida y encargado de la farmacia donde ella revelaba sus fotos fue el último en verla con vida y el primero en ver las fotos que tomó la mujer. El cuento narra la desolación de la familia y la interminable espera. También sugiere quién fue el asesino: Fermín que era su familiar y amigo —como ocurre usualmente en los casos de desaparecidas, sus victimarios son cercanos a ellas—. Asimismo, muestra un sistema de justicia hecho por y para hombres; por tanto, su ineficiencia justifica el crimen e incita a su reproducción porque hay impunidad.

Hostigamiento, secuestro, violación y muerte

Esta clasificación corresponde a los relatos en los que se narra la violencia hacia las mujeres en la forma de hostigamiento, acoso, secuestro, violación y, finalmente, la muerte, con la consecutiva desaparición del cuerpo de las víctimas.

Uno de los cuentos más estremecedores es “Bato” de Orfa Alarcón (Nuevo León, México, 1979). El relato está situado en Michoacán y trata acerca de la historia de Bato, una jovencita de 16 años de complexión gruesa que viste como un chico con pantalones de mezclilla abombados y caídos, y calza tenis. Este aspecto

hace que los jóvenes del barrio donde vive la hostiguen por su orientación sexual. Su forma de vestir contraviene la norma patriarcal de que las mujeres deben usar vestido, zapatillas y esmerarse en su arreglo. Pero Bato es diferente, por lo que una pandilla de tipos rudos la secuestra y, para quitarle su aspecto que ellos llaman de “marimacha”, la violan tumultuariamente y, posteriormente, la asesinan. Dice la narradora personaje del relato:

Bato y yo tenemos la misma cara, pero vidas y cuerpos diferentes. Somos hermanas porque nos tocó serlo, no porque tengamos algo que ver. El Wicho me cortó porque dice que de seguro soy marimacha como mi hermana.

—Pásame al Benny— le digo al Wicho cuando me contesta otra vez.

—Qué, a ti también te gusta la panocha? ¿Quieres que también a ti te lo quitemos a vergazos?— me cuelga (29).

Esta forma de proceder por parte de los pandilleros, muestra las medidas punitivas o correctivas contra Bato, las cuales se pueden considerar una advertencia para las demás. Asimismo, muestra la relación entre pares, cofrades que sellan con semen y sangre la retención y reproducción del poder patriarcal, a la vez que afianza la lealtad de la hermandad masculina (Segato, 2006: 5). La violencia se instaura como un lenguaje patriarcal para Bato, ya que no es permitida su tendencia lesbiana u homosexual, pues para los pandilleros significa desprecio hacia los hombres. La muerte de Bato es la respuesta a la falta a la ley patriarcal de la heterosexualidad obligatoria.

Otro relato más que trata acerca del acoso, la violación y muerte es “Viva” de Raquel Castro (México, 1976). El relato narra la historia de Marisela, una joven de 16 años, cuya hermana desaparecida diez años atrás ocasiona sufrimiento en la madre, quien acu-

de a todos los plantones y marchas que realizan los padres de otras mujeres desaparecidas. Marisela y su madre se mudan a vivir con la hermana de ésta, Leonor, cuyo esposo se ofrece a apoyarlas. Posteriormente, cansada de la depresión de su madre y de acudir a los plantones, Marisela decide quedarse en la casa, sin saber que su tío Rodrigo la acosará y, bajo el efecto de su borrachera, le confesará que asesinó a su hermana, quien insospechadamente se encuentra enterrada en el patio de la casa. Dice Marisela:

La tía Leonor es la que no nos habla. Cuando la policía llegó a escarbar en su jardín dijo que no nos perdonaría nunca, y hasta ahora lo ha cumplido. Yo no sé cuánto sabe ella. Cuánto podría haber sabido, así que no sé si tengo algo que perdonarle o si quería hacerlo.

Ayer enterramos a Sabina. Siento horrible. Siento alivio. Salgo a la escuela, a trabajar, y miro a la gente a la cara. Me llamo Marcela. Me siento viva (159).

Como vemos, el asesino de Sabina estaba en el núcleo familiar⁷ de la víctima y su cuerpo en la misma casa donde vivía con su madre y hermana. Hay que resaltar la actitud cómplice de la tía de la joven secuestrada y esposa del asesino. Una actitud poco solidaria con el género femenino.

“Lapidoserena” de Tania Tagle (México, 1986) relata la historia de una periodista de la ciudad de México que vuela a Ciudad Juárez, Chihuahua, con el propósito de recopilar información que

⁷ Los estudios acerca del feminicidio han realizado clasificaciones o tipologías de los homicidios perpetrados contra las mujeres. En el caso de este cuento, se trata de un feminicidio familiar, de acuerdo con Julia Monárrez (Atencio, 2011). Para conocer más sobre los tipos de feminicidio, consúltese el artículo de Graciela Atencio, “Feminicidio-Femicidio: un paradigma para el análisis de la violencia de género”.

le permita escribir acerca de Susana Chávez, una activista gay, asesinada en 1993, y a quien se le adjudica la frase “ni una muerta más”:

Imagino a Susana a mediados de los noventa, con veintidós o veintitrés años, admitiendo ser gay en una ciudad como ésta [Ciudad Juárez, Chihuahua], donde a la fecha, las manifestaciones públicas de afecto entre homosexuales son motivo de linchamiento. De no haber sido una activista conocida y comprometida [...] que encabezó cientos de protestas en contra del feminicidio en todo el país, hubiera sido sencillo, casi lógico, decir que la mataron por lesbiana (87).

La periodista y narradora de la historia también es gay y encuentra un panorama desalentador para su propósito, ya que –al ser Ciudad Juárez un foco rojo en el tema de asesinatos de mujeres– comprueba la ineficacia de las autoridades policiacas y las instituciones que, por medio de la burocracia, se hace cómplice de los asesinos. Aparecen los nombres de Gladis Janeth Guerrero de doce años, Silvia Rivera Morales de 17 y Sagrario González, también de diecisiete, entre cientos de mujeres que fueron asesinadas con el mismo *modus operandi*: violadas, estranguladas y asesinadas (a estas últimas también les habían cercenado el seno izquierdo). Dice la narradora:

Se debilitó la teoría del asesino solitario y comenzaron a surgir las primeras hipótesis acerca de una organización que ofrecía ritos satánicos y orgías sadomasoquistas a empresarios y políticos en donde se sacrificaba a las muchachas secuestradas. Esto coincidía con el auge de los videos *snuff* en Estados Unidos y muchos periodistas creyeron encontrar una relación que a la fecha no se ha podido comprobar (85).

Como sabemos, las muertas de Juárez se han convertido en el modelo de impunidad que cuestiona la eficacia del sistema de justicia mexicano. Para Segato, se trata de una cofradía masculina que articula miembros de la élite económica, de la administración pública y de la justicia local, provincial y federal, la cual, como comprueban los ya más de veinte años de impunidad, han sido capaces de neutralizar las fuerzas de la ley.

Discriminación y muerte

En este apartado clasifiqué los relatos que abordan el tema de las mujeres que son discriminadas por su ocupación como prostitutas, al punto de que las autoridades justifiquen todo tipo de violencia ejercida en ellas, incluso el feminicidio. Asimismo, se discrimina a las taxistas, oficio que preponderantemente realizan los hombres.

“Las gallas” de Susana Iglesias (Ciudad de México, 1978) es un relato polifónico que es narrado por la voz de prostitutas que sienten el escarnio público a través de groserías e insultos, así como el acoso de las autoridades que las desprecian por su ocupación y, además, les niegan sus derechos a ser tratadas con respeto y dignidad. Cuando son golpeadas brutalmente e incluso asesinadas por las golpizas y/o mutilaciones, las autoridades no resguardan su seguridad, sino que abusan de ellas. Tenemos entonces que son violentadas y discriminadas por ser mujeres y por ser prostitutas. Ellas mismas saben que su oficio es peligroso pues se juegan la vida con cada cliente, saben que las autoridades no investigarán el asesinato de una mujer como ellas:

—Vienes a declarar? Caite primero con dos mil pesos y orita encuentro al culero que te pegó, no te hagas pendeja, seguro quisiste asaltar a un cliente y te madreó tu padrote por pendeja. Acá ya las conocemos a todas, pa’ que no digas que somos iguales que el que

te pegó, te ofrezco una cosa: lo encuentro porque lo encuentro [...] solo dame dos mil pesos y luego lo busco (174).

“Consuelo de tontos” de Iris García Cuevas (Acapulco, México, 1977) narra la violencia y corrupción de la policía del estado de donde es oriunda: Guerrero. El relato aborda la historia de Blanca, una viuda de cuarenta años, cuyo esposo fue asesinado en su taxi. Jamás se esclareció el homicidio que ella presenció. La necesidad económica hace que ella trabaje el taxi de su esposo, pero una noche cualquiera la llaman para un viaje y resulta que la pasajera es asesinada en la calle. Inculpan a la taxista. Además, como la pasajera era hija de una magistrada de justicia, Blanca enfrenta el sistema de corrupción del Comandante de policía y del ejército mexicano:

[...] luego pienso que a las teiboleras también las asesinan. Cuatro, ayer; trabajaban en bares, dos eran estudiantes. Ninguna está segura, pero ocupas ser hija de una caca grande para que se investigue. No digo que esté mal, digo que no es parejo. Y al final a ninguna le sirve lo que se haga. Van a quedarse muertas. La cosa son las vivas, y entre esas vivas yo, que no quiero morirme ni por mujer, ni por halcón, ni por taxista (106).

Como advertimos, en estos cuentos es evidente el ambiente patriarcal que ostenta el poder que se articula en las instituciones como el Estado, la policía, el ejército, por mencionar algunas, las cuales están impregnadas de misoginia y desprecio hacia las mujeres, quienes se ven atrapadas, disminuidas e impotentes en un sistema que las somete y controla.

Un ideal: la vuelta a la vida de las mujeres asesinadas

Esta última clasificación la considero como un ideal de la escritora en el que se trasluce el deseo de justicia y vindicación hacia las víctimas asesinadas, muchas de ellas anónimas, pues solo se han encontrado sus cuerpos con huellas de tortura.

Un relato interesante, en el que se lee entre líneas la pregunta: ¿cómo devolvemos a la vida a las tantas mujeres muertas injustamente, unas con nombre y de otras ni eso se sabe, mujeres cuyas vidas fueron truncadas porque se las arrebataron, es el texto “Soñarán en el jardín” de Gabriela Demián Miravete (México, 1979).

El cuento es narrado en dos planos, el factual y el virtual. En el primer plano, el grupo femenino “Las Argüenderas”⁸ se unen para encontrar apoyos y se pueda crear un espacio virtual en el que se traiga a esta vida a todas esas mujeres asesinadas. De esta forma, sus familiares y toda la gente podrá visitarlas y recordarlas, pero también servirá para educar a los hombres⁹ que asistan a visitar el jardín –a manera de cielo– el respeto hacia las mujeres, hacia todas las mujeres:

El plan de Maricela consistía en obtener recursos para construir un memorial que ella diseñó junto con Las Argüenderas y otras organizaciones que llevaban el registro confiable de las víctimas. Cada una de las mujeres asesinadas, con su cuerpo y sus nombres, serían replicadas en un holograma tridimensional utilizando testimonios y materiales proporcionados por sus familiares, amigos y,

⁸ Hago notar que, según el *Diccionario breve de mexicanismos*, el apelativo argüenderas alude a las mujeres chismosas: “chismoso”, “argüendear: chismosear” (2001: 23). Atributo que culturalmente se le atribuyen peyorativamente a las mujeres.

⁹ En efecto, los estudios de género actuales se enfocan en la educación de los hombres para construir masculinidades libres de todo tipo de violencia.

sobre todo, la información recuperada de sus cuentas personales de correo electrónico y redes sociales, fotografías, videos, cartas y conversaciones. Todo sería útil para recordar de la forma más precisa sus voces, sus movimientos, sus reacciones, para de alguna forma traerlas de nuevo a la vida (127).

Consideraciones finales

Como hemos comprobado a través de estos nueve cuentos, situados en diversos lugares del territorio mexicano, las mujeres viven en una sociedad patriarcal violenta y agresiva que las asesina para someterlas; sin embargo, la crueldad a la que son sometidas en los momentos previos a su muerte hay que resaltarla, subrayarla y enfatizarla porque nos permite advertir el enorme desprecio y odio que existe hacia las mujeres. Al hacerlo, nos damos cuenta que estos actos son crímenes del patriarcado.

Las mujeres de todas las edades y de todas las clases sociales viven en un universo adverso y peligroso. El miedo y el terror de todas ellas contrasta con la indiferencia de las autoridades y de las instituciones que son cómplices por omisión, ya que no esclarecen los crímenes ni los castigan, lo cual no es de extrañar porque las leyes son hechas por los hombres. Laura Rita Segato señala que

toda violencia es política y la violencia contra las mujeres es la forma más normalizada en la sociedad. El feminicidio es el homicidio político de género y contribuyen a él las comunidades y las instituciones que no hacen lo necesario por construir una cultura de igualdad, por reformar la educación y para respetar las leyes nuevas de igualdad (2006).

Los nueve cuentos, narrados desde voces femeninas, muestran el sentir y pensar de las mujeres en un clima de violencia extrema;

son cuentos inspirados en la realidad alarmante y vergonzosa que vivimos cada día en un país que no es seguro porque podemos ser secuestradas y desaparecer, así de simple. O bien, aparecer asesinadas y descuartizadas. La realidad, increíblemente, normalizada es que día a día vemos circular, en los chats y en las redes sociales, solicitudes para compartir la foto de una mujer que fue a trabajar o a estudiar y de la cual no se sabe su paradero. Presentimos que su suerte es incierta, pero sabemos que la imaginación no alcanza a adivinar el horror que está pasando.

Todo esto nos hace preguntarnos ¿qué estamos haciendo para cambiar esta realidad? Considero que no hay una sola respuesta, que la solución es integral porque los hombres deben y tienen que cambiar urgentemente y educarse para construir nuevas masculinidades sin violencia, basadas en la equidad y el respeto al otro.

Los padres de familia tenemos que preguntarnos qué estamos formando a las nuevas generaciones y para ello debemos educarnos en la equidad de género para no reproducir en nuestras hijas e hijos los patrones de conducta patriarcales y misóginos.

Las instituciones tienen que educarse en la equidad de género para que en una primera instancia puedan comprender el problema y, por fin, puedan investigar los incontables (sin ser alarmista, pero el número es incierto) asesinatos que ocurren cada día en el país y sancionar a los culpables, pues no puede existir, en un país que se precie de civilizado, la opción de cobijar la impunidad.

Las mujeres estamos cambiando, pero es importante que todos –hombres y mujeres– reflexionemos y llevemos a cabo la política de la sororidad que propone Marcela Legarde la cual “trata de desmontar la misoginia, acción básica para el empoderamiento de las mujeres y la construcción de la igualdad” (2009).

Bibliografía

Atencio, Graciela, 2011, “Feminicidio-Femicidio: un paradigma para el análisis de la violencia contra las mujeres”, *Feminicidio*, 4 de marzo. Disponible en:

https://feminicidio.net/sites/default/files/seccion_feminicidio_paper_02.pdf

Fernández, Ana María, 2012, “Femicidios: la ferocidad del patriarcado”, *Revista Nomadías*, núm. 16, Noviembre, pp. 47-73. Disponible en: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/24957>

Gómez de Silva, Guido, 2001, *Diccionario Breve de mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*, Fondo de Cultura Económica, México.

González Rodríguez, Sergio, 2015, *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. Ediciones B, México.

Legarde, Marcela, 2009, “La política de la sororidad”, *Mujeres en red. El Periódico Feminista*, 11 de junio. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>

Segato, Rita Laura, 2016, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado”, en *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de sueños, Madrid. Disponible en: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

_____, 2006, “Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente”, Serie Antropología, núm. 401, Brasilia. Disponible en: <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>

Rico, Nieves, 1994, *Violencia de género: un problema de derechos humano*, ONU/CEPAL. Disponible en: <https://repo->

sitorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5855/S9600674_es.pdf?s

Vacca, Lucrecia y Florencia Coppolecchia, 2012, “Una Crítica Feminista al Derecho a partir de la noción de Biopoder De Foucault”, *Páginas de Filosofía*, Año XIII, núm. 16, pp. 60-75.

Porfirio Barba Jacob: la ira sostenida

Porfirio Barba Jacob: sustained anger

Lilia Solórzano Esqueda
Universidad de Guanajuato
liliasolorzano@hotmail.com

Resumen: En este artículo se revisan algunas constantes entre la personalidad del escritor Porfirio Barba Jacob, algunos momentos de su poesía y el tono en los contenidos de su trabajo periodístico. El ánimo acre y furibundo sirve como hilo conductor que permite dar cuenta de su forma de estar en el mundo: airada y rebelde. Y revela, a la distancia, la importancia de ciertos juicios políticos.

Palabras clave: Porfirio Barba Jacob, poesía, artículos periodísticos, rebeldía, ira.

Abstract: This article reviews some constants between the personality of the writer Porfirio Barba Jacob, some moments of his poetry and the tone in the contents of his journalistic work. The acrid and furious spirit serves as a common thread that allows us to account of his way of being in the world: angry and rebellious. And it reveals, in the distance, the importance of certain political judgments.

Keywords: Porfirio Barba Jacob, Poetry, Journalistic texts, Rebellion, Anger.

Recibido: 29 de marzo de 2020

Aceptado: 5 de mayo de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.540>

Anárquico como el humo

Porfirio Barba Jacob, originalmente Miguel Ángel Osorio Benítez, fue un provocador. Desde el momento mismo que eligió ese seudónimo con el que finalmente se le reconocerá, es como si hubiera marcado la impronta de su vida y de su obra. A sus amigos contó que su alias venía de “la creencia que yo he tenido siempre de que mi mentalidad es un poco alejandrina, neoplatónica. El primer apellido lo escogí porque sugiere cierta idea de virilidad, de fuerza, de brío; el segundo, para que haya en la simple enunciación de mi nombre una sugerencia de eso que se llama... ¿cómo?... la escala de luz” (Bonnet, 1998: 11). En su *Historia de los heterodoxos españoles* (2003), Marcelino Menéndez y Pelayo documentó una sentencia del tribunal de la Inquisición en Barcelona, en 1507, de un alucinado apóstata nombrado Barba Jacobo, un italiano que se creía el padre de Dios encarnado y otras sutilezas incómodas. Pareciera que Osorio Benítez conocía esta historia porque le va como anillo al dedo a su personalidad y a los productos de su escritura. Toda su historia indica que tenía una especial predilección por construirse el personaje de sí mismo, legendario, un tanto oscuro y bravucón. Su deseo lo empujaba hacia esos perfiles: ser el sujeto incómodo; es decir, sin ningún modo, que no encuentra ubicación en ningún lugar. Normalmente, pocos quieren estar al lado de alguien así porque se piensa que al mundo normalmente le conviene el orden, como bien lo enuncian los libros fundamentales: se parte de un caos para llegar a un cosmos. La dirección tiene un sentido: se va de un punto sin concierto hacia otro concertado, donde cada

cosa y cada sujeto tenga su ubicación. Ser desubicado no conviene a ningún sistema que, por definición, siempre pugna por la estabilidad, por lo estatuido. Sin embargo, la rebeldía, eso que no se ajusta al orden, ha causado a lo largo de la historia humana los grandes cambios. Si la historia fuera un *continuum* estaríamos como al principio, sin variaciones. Ya se sabe: para algunos la historia es una progresión, para otros una serie de saltos, o instantes, o bien rizomas, o incluso historias paralelas; pero en definitiva es movimiento. En el caso de Barba Jacob, bien puede ser que en un primer momento solamente se tratara de una baladronada, pero al ir adquiriendo sus textos mayor espesor, la elección de los contrastantes apellidos, más el nombre alusivo al filósofo neoplatónico, se convirtió en destino. La conclusión a la que llegó su biógrafo más exhaustivo, Fernando Vallejo (2003), es que los continuos cambios en su nombre correspondieron al deseo de aniquilar simbólica y casi físicamente cada historia de vida que iba quedando atrás, debido a que literalmente tenía que salir huyendo de los países por distintas causas: deudas, conflictos políticos, acusaciones y actitudes varias que podían ser minucias, pero que luego escalaban sin proporción. Si algo le acompañó siempre a este extraño poeta fue la desmesura. “Porfirio Barba Jacob” fue el último de los sobrenombres que utilizó hasta su muerte “el catorce de enero de 1942, confesado por el padre Gabriel Méndez Plancarte” (Guillén, 1983; s. p.).

Margarita Paz Paredes consigna en 1950 que llegó a México “Hace cuarenta y dos años [...] –peregrino insaciado del canto, ciego descubridor de ritmos y de estrellas–” (9), lo cual significaría que arribó en 1908 (algunos, como Jorge Pedraza Salinas en su “Homenaje a Barba Jacob” publicado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en 1976, señalan 1907 como primera fecha de llegada del poeta colombiano a México), principios del siglo xx y umbral de los grandes acontecimientos de nuestro país. La misma Paz Paredes lo retrata como alguien que pasó “luengos años de

frenesí vital que vivió en perpetua rebeldía contra toda norma que osase poner diques a su pasión dionisiaca por la Carne y el Canto, únicos altares en que aprendió a officiar este Gran Sacerdote de la rima” (9). Es cierto que en su poesía podemos encontrar ciertas imágenes inquietantes, muy novedosas otras, y de un intenso lirismo casi todas; pero también su fraseo, los metros, la selección de palabras, las atmósferas y la combinación de metáforas señalan a un poeta deudor en parte de Rubén Darío y otros modernistas; y un poco también de Ramón López Velarde. Por ejemplo, en el poema de hexadecasílabos “Mi vecina Carmen” (Barba, 1998: 43-44) se muestra un personaje lleno de miedo ante la sensación de que la vecina muerta vuelva del más allá, una mujer que le brindó la experiencia de un par de noches amorosas, pero de la cual se hace un retrato que pretende ser turbador: “Carmen, diabólica y santa! Sus grandes ojos extraños, / atrevidos y falaces, humillaron mi candor; / el bálsamo de sus besos ungió mis veintidós años... / ¡Era tan bella y tan rara! Y entre sus bucles castaños / dormí dos noches azules –¡dos noches no más!– de amor...” (43). Elementos como la combinación de la mujer entre lo santo y lo diabólico, que sea ella la fuerza que seduce, la adjetivación de los ojos, insistir en lo “raro”, la forma del cabello en “bucles”, la adjetivación de las noches, corresponden a una de las variaciones ya conocidas de la poética modernista. Es justo decir que éste es un poema de sus producciones primeras; en su obra poética subsecuente tiene momentos sumamente cargados de densidad lírica y misterio muy bien logrados también, pero sigue siendo notable su fidelidad permanente a esa poética que suena a vieja canción: dolida, tremebunda, carcomida por el vicio, donde a veces se redime la sordidez. En su poesía, Barba Jacob se reconoce como dueño de un “torpe destino” (148), habla de sí como “actor en mis tragedias, verdugo de mi honor!” (148), pero apurando “el íntimo deleite de la vida...” (149). Es la suya una poesía de la experiencia, donde

la existencia se expresa como vivencia al máximo, aun cuando ello haya ido unido al deterioro progresivo del organismo. Su vida fue la disonancia misma, un poco por voluntad y otro tanto por las demás causas que se sumaron a su extrema y peculiar manera de estar en el mundo. Quiso apresar “La Vida, la profunda Vida trémula y loca” (92).

Desde su llegada a México, sus compañías más cercanas, según palabras de Fedro Guillén, fueron “el poeta Leopoldo de la Rosa, Heliodoro Valle, Pardo García, Elías Nandino. Por temporadas fue muy amigo de Alfonso Reyes y de González Martínez” (1983: s. p.). Fue cercano de Rafael Loera y Chávez, Manuel M. Ponce, Andrés Henestrosa, Edmundo O’Gorman, Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer. Según Fernando Vallejo, también se pasó algunos buenos ratos, fumando marihuana, con Ramón María del Valle Inclán “Alfredo Kawage me lo contó [a Vallejo]. Que pedagogo por naturaleza, Arenales [Barba Jacob] le enseñó a fumar marihuana al maestro. Pero exagera: ya don Ramón había estado años atrás en México: ¿no sería entonces cuando aprendió? A su regreso a España de esta segunda visita, don Ramón se llevó una silla de obispo rellena de marihuana” (2003). Fedro Guillén cuenta una anécdota curiosa: “[Rafael Arévalo Martínez] Me contó que de unas sesiones en el palacio del Nuncio, calle de Bucareli, entre espiritistas y báquicas, BJ [Barba Jacob] le había hecho una crónica de fantasmas y otras peripecias de las que salió el libro de AM [Arévalo Martínez] Noches en el Palacio de la Nunciatura [sic]. A esas sesiones llegó a asistir López Velarde” (1983: s. p.).

En el mismo texto sigue Fedro Guillén retratando la personalidad de su compatriota: “Hombre de anécdotas, de pompas, Barba Jacob gustaba tomar el pelo a la gente. Era un charlador fenomenal, con una cachimba epónima Y si veía algún hombre tímido cerca se daba maña para dar a entender que estaba fumando ‘canabis’” (1990: 171). En otra ocasión habla de algunas imáge-

nes donde se ha capturado al poeta y periodista como una especie de “hechizado”: “[hemos visto publicaciones] donde el poeta luce colérico, con unicornio y barbas de chivo, obra sin forma que alguien atribuyó al salvadoreño Toño Salazar, dibujo que responde a la imagen funambulesca con las que el poeta se disfrazaba y resulta grata a quienes gustan descubrir pajas en ojos ajenos.” (171). Se le recuerda siempre muy delgado, poseedor de “un aura acorde con su charla, magnetizada”, con un don especial o destacable “como quien condujera los carros del sol...” (171), “semienvuelto en aroma de superstición, toques eléctricos que lo acompañaron en vida y que forman parte de su estampa póstuma...” (172). Elías Nandino lo define como “un hombre ávidamente culto” (2000: 111), con “una úlcera secreta que supuraba poesía, como una especie de isla interior donde el bien y el mal combatían sin descanso y el mal triunfaba con un éxito fragoroso” (112). Vallejo asocia su personalidad con “el humo anárquico de la marihuana” (2003), así de volátil e impreciso. En su libro *Barba Jacob el mensajero* refiere un artículo que Eduardo Avilés mandó desde París a un periódico venezolano para hablar de su viejo amigo, en 1976, y que da una muy buena luz sobre la contrastante figura del poeta y periodista colombiano: “En ciertos salones ya no se recibía al poeta porque, aun sentado modestamente en un rincón, terminaba por convertirse en centro de un grupo de atentos e intrigados oyentes, que crecía y crecía para desesperación del dueño de la casa quien veía, celoso pero impotente, cómo aquel señor desconocido, llevado sin duda por un amigo sin haberle pedido permiso, se robaba la fiesta” (2003).

Luis Antonio de Villena ha sido uno de los más bien escasos autores contemporáneos en mostrar interés por el colombiano. Le editó una antología titulada *Rosas negras*, en 1988; el que se haya reconocido en España la poesía del escritor sudamericano es algo notable, y más todavía que en 2013 se haya ampliado esa selec-

ción por la editorial Renacimiento. De Villena le recuerda también como un “poeta de la intensidad, de la tortura, del eros estéril y de la nostalgia célica, [que] trata de retratar casi siempre al personaje que trabajó con tanto o más cariño que sus propios poemas” (2018).

Esta actitud de desajustado, de ángel rebelde y flamígero puede rastrearse en su poesía desde sus momentos tempranos, es notable en los primeros versos del poema “Oh, noche”: “Mi mal es ir a tientas con alma enardecida / [...] y el peor de mis daños, no comprender la vida” (Barba, 1998: 28). No comprenderla, o comprenderla demasiado bien: “Hay días que somos tan móviles”, “hay días que somos tan fértiles”, “hay días que somos tan sordidos”, “hay días que somos tan lúgubres”, “hay días que somos tan lúbricos”, dice en su “Canción de la vida profunda” (107-108) en la que recorre muchos de los matices del ser humano en su paso por la tierra. “Mi poesía es para hechizados. Aunque se manifiesta generalmente con una apariencia de tranquilidad, está llena de temblores, de relámpagos, de aullidos. Hay que desentrañarla, no en la complejidad de sus pensamientos, sino en la complejidad de sus emociones” (Barba *apud.* Paz Paredes, 1950: 10).

Todas estas autorreferencias que se pueden rastrear en sus versos, más las declaraciones de quienes le conocieron y después de quienes le leyeron, han ido abonando en la construcción del personaje legendario, como individuo, como poeta y también como periodista.

La estrella colérica del periodismo

Los reportajes periodísticos de sus diferentes épocas comúnmente iban tejidos con un hilo de rabia contestataria frente a lo que él consideraba injusticia, traición política, ignorancia dañina y debilidad de carácter de los gobernantes ante los problemas, y aunque

pensaba que el ejercicio periodístico adolecía de profundidad y la mayoría de las veces funcionaba como embaucador de almas, a lo largo de su vida fue una tribuna que le permitió exponer cantidad considerable de temas importantes, sobre todo políticos, de actualidad, pero que a la luz del tiempo transcurrido no desmerecen en información y valentía.

Habría que pensar que, por supuesto, las actitudes y el pensamiento de Barba Jacobo corresponden a su tiempo. Los inicios del siglo xx son un momento mexicano, pero también latinoamericano, de precariedad en la organización política, no solo porque se gesta en nuestro país un movimiento armado que será fundamental en la conformación del Estado nacional sino porque en varias partes del orbe los órdenes constituidos se están pasando a degüello casi literalmente, o por lo menos poniendo bajo la lupa. El mundo es un polvorín.

Dos años después de la muerte de Zapata, en 1921, escribía en *El Demócrata*, periódico dirigido por Rafael Martínez, una loa, un texto que se deshacía en elogios hacia el revolucionario del sur, llamándole “invencible Cayo Sempronio Graco del ideal agrario”, “modesto agricultor indígena”, “patriota suriano inmune al esplendor palaciego”, “caudillo de conciencia honrada” (Barba, 2009: 121) y otras audacias del lenguaje con valor admirativo. Lo asombroso es que apenas ocho años antes, en mayo de 1913, en otro artículo de *El Independiente*, su ira contra Emiliano Zapata era incontenible. Se refiere a él con estas duras palabras:

Este redentor de esclavos desea que haya propiedad para saquearla, que haya propietario para exprimirlo, que haya administrador para estrangularlo, que haya dinero para robarlo. Las haciendas de Morelos son un rico filón para el zapatismo, que sabe, por experiencia de varios años, que el terror se introduce mejor que la llave en las cajas de hierro; que el rifle es más productivo que la azada;

que la bomba es más eficaz que los “vales” para abrir de par en par las puertas de las tiendas de raya (Barba, 2009: 48).

En resumen, en aquella época, Zapata era para él un asesino aprovechado, líder de “hordas [que] asesinan mujeres, que azotan y remuelen cráneos de niños” (47). Sabemos lo difícil que puede resultar para un individuo hacerse un juicio más o menos sensato con los acontecimientos de su horizonte contemporáneo, de su intercambio con los sucesos de ese momento, de su circunstancia y luego de algún tipo de prospección, porque, entre otras cosas, no media la sabia distancia temporal que suele asentar las aguas turbulentas del exceso de emoción, y porque en medio de una tolvenera muy pocos son los que pueden ver. El juicio de Ricardo Arenales, seudónimo en esa época de Barba Jacob, se antoja desmedido y muy poco lúcido, cierto. En sus airados artículos de *El Independiente* (1913) y *Churubusco* (1914) está francamente decidido a agitar banderas a favor de los hacendados y caciques. Él mismo reconoce la mezquindad y engaño con que han sido despojados de sus tierras los campesinos y promete “hacer una vigorosa campaña sobre estas necesidades nacionales” (2009: 48) afirmando que está en contra del latifundismo y en pro de crear instituciones de crédito honorables, escuelas y centros especiales de investigación para el campo, pero siempre bajo la máxima positivista de “orden y progreso”, nada por encima de la ley. Lo que en ese momento no veía es que esa ley solamente se aplicaba con todo rigor a los más débiles del Estado. Hay una miopía en este periodo, difícil de justificar en las convicciones políticas de Barba Jacob en su papel de periodista. Al tiempo de sancionar con acrimonia y acidez a Zapata, enaltece a Alfonso XIII, doliéndose profundamente por el atentado recién cometido hacia el rey y asegurando que el gobierno del español no era tan solo una “perfecta democracia” sino una monarquía bajo la

cual “están aseguradas todas las libertades que constituyen la más alta adquisición del espíritu humano” (2009: 44).

En muchas ocasiones es su prosa tan intensa la que casi nos convence de lo anterior; o también, por ejemplo, de que los denuestos al ejercicio presidencial de Porfirio Díaz y su defenestración serían revaluados por la historia. E igual sucede con la justificación golpista de Victoriano Huerta contra Francisco I. Madero. De aquellos días sangrientos inaugurales del primer intento de democracia del siglo, Barba Jacobo interpreta que la nación no podía soportar tanta muerte y traición pactada con Estados Unidos por conciencia u omisión, tanta zozobra, así que Huerta era necesario para imponer una paz como base para construir, porque señala “el arte de hacer libres a los pueblos no encarna el secreto de hacerlos felices” (2009: 69). En estos años tampoco considera que el respeto a la Constitución sea el remedio infalible para sostener un país. Ni la democracia ni la justicia se adquieren por decreto, parece proclamar. Una cosa es la invocación de un cierto Estado y otra diferente su realización. Dice en su artículo “Los ideales de la Revolución y el ideal de la patria”, escrito en 1914, en el periódico *Churubusco*:

¿Cómo es posible asegurar el cumplimiento de las leyes, cuando es imposible renovar a los ejecutores de esas leyes? –Los campos de Coahuila y Durango no han sido propiamente una escuela de respeto al derecho, al honor y a la vida, para los revolucionarios de don Venustiano Carranza. Y sobre esto no es necesario insistir, porque las sementeras arrasadas, las fábricas en ruina y los postes del telégrafo convertidos en horca, tienen una elocuencia excesivamente dolorosa... (2009: 70).

Barba Jacobo escribió casi sus primeras páginas como articulista en publicaciones de Monterrey “sus aportes incluyen la fundación del periódico *El Porvenir* en 1919, junto con el impresor Jesús

Cantú Leal. Existen evidencias del trabajo del colombiano en la prensa regiomontana por lo menos desde 1909” (Cordero, 2011: 45). Su “Elogio de la ciudad” apareció en la *Revista Contemporánea*, el 20 de enero de 1909. Este elogio es una pieza donde Barba Jacob se acerca mucho más a lo literario; de ahí que eligiera esa forma de composición ya preceptuada y afirmada por la tradición clásica para hacer el encomio de algo en lo que se ha puesto gran interés, en este caso de la ciudad que le acogió en gran medida debido al respaldo del general Bernardo Reyes.

Sobre el desborde de entusiasmo que Barba Jacob ponía en la prensa son muy elocuentes las palabras que el poeta León Aguilera le dedica en ocasión de celebrar los treinta años de *El Imparcial*, diario guatemalteco:

Arenales es un hombre activo: baja al taller frente a las formas y chibaletes, allí adoctrina a los tipógrafos, les enseña a hacer el formato técnico de entonces, las cabezas bien medidas, la matemática de las columnas, los títulos, los bancos del subtítulo, los sangrados de los textos, la presentación llamativa y novedosa. Al par que publica sus aplaudidos poemas, comenta el instante noticioso con ardor. Emprende ediciones especiales que electrizan a los trabajadores y redactores: se desvela junto a las mesas y las planchas, entre el fragor de las estruendosas prensas planas y las Chandler. Parece ser de hierro: con su botella de cognac que apura una tras otra, ordena comidas a los obreros para que las páginas consecutivamente se armen” (Aguilera en Acero-Borbon, 2012: s. p.)

Regresando a su trabajo en el periodismo mexicano, hay que recordar, sin embargo, que el periódico *El Demócrata* de los años veinte, una vez concluido el movimiento armado, era apoyado por el carrancismo. Barba Jacob fue una figura polémica, contradictoria, pero en cierto modo vertical.

Tal vez el fondo que puede explicar algunos de esos vaivenes o dotarlos de cierta coherencia sea lo que más desata su furia también: la desmedida voracidad expansionista de los Estados Unidos. Desde su perspectiva, solo habían causado ruina y devastación en las naciones americanas a donde habían intervenido. Tal fue el caso de Panamá, un país que pasó de ser Departamento de Colombia a suelo libre para la mercadería norteamericana, amparados por una supuesta legalidad y un discurso falseado de respeto a la Constitución y libertad de los pueblos. Barba Jacob no desaprovecha ocasión hasta el final de sus días para denunciar los intereses de Estados Unidos. Su tesis central era:

los americanos desean ante todo que el orden se establezca en América, aunque no se establezca la democracia; que haya facilidades para el trabajo, aunque los códigos supremos queden maltruchos entre las manos de los ‘pacificadores’, que haya seguridad para el cambio de productos, aunque los gobiernos que dan tal seguridad emanen de una revuelta o de un golpe de Estado (Barba, 2009: 59-60).

Algunos años más delante se expresará con comentarios suspicaces dudando de la política de Woodrow Wilson respecto a la usurpación del gobierno mexicano por parte de Victoriano Huerta; claro, porque Barba Jacob era partidario del militar golpista, y gran detractor de Villa. Cuando el rebelde del Norte afirma que un consejo de guerra decidió el fusilamiento del británico William S. Benton, acusado por la gente de haberse apropiado de grandes extensiones de terreno y luego de haberle atacado a él, Barba Jacob interpreta el hecho como una tropelía de Villa. De ahí que la “sombra trágica de Benton” (84) asome en sus escritos en relación con el Centauro del Norte, como una víctima, a la manera de Banquo en el *Hamlet* shakesperiano.

Otra explicación más sólida, conceptual y no exclusiva del caso Barba Jacob con respecto a lo que parecieran veleidades en el pensamiento y las actitudes, la encontraríamos en los postulados del filósofo marxista Antonio Gramsci. En 1916, en el Piamonte, el joven italiano señalaba en el artículo “Los periódicos y los trabajadores” de la gaceta *Avanti!*, publicación del Partido Socialista Italiano, que el periódico burgués era una vía para que la clase dominante filtrara su ideología y convenciera a los obreros, subrepticamente, de trabajar a favor de una clase que, obviamente, no era la suya. Y para colmo, sostenían la empresa editorial con los recursos de los propios obreros expoliados, fuera por la compra de las hojas diarias o mediante una suscripción. La sorpresa de esta paradoja, que dicha así suena a una clara chapuza, en el momento mismo de suceder, en su instante histórico, no era tan transparente. Si se le preguntaba al obrero, según Gramsci, por qué leía tal diario, la justificación inmediata era la necesidad de estar informado sobre lo que acontecía. Para el obrero no resultaba tan evidente una maquinación tramposa de intereses económicos y políticos. Dice el pensador: “Jamás se le ocurrió que las noticias son expuestas con un arte que dirige su pensamiento y manipula su mente de una manera determinada” (Gramsci, 2013: s. p.). Porque, anota en otro artículo titulado “La conferencia y la verdad”:

Estábamos convencidos de que los hechos seguían siendo hechos, aún en tiempos de guerra, y que la cultura y la historia son cosas demasiado respetables para que puedan ser deformadas y queden sometidas a las contingentes necesidades del momento. La verdad siempre debe respetarse sean cuales sean las consecuencias que se extraigan de la misma; y las convicciones, si son viva fe, deben encontrar en sí mismas, en su propia lógica, la justificación de los actos que se considera hay que acometer (Gramsci, 2013; s. p.).

Pero resulta que tal verdad no existe de por sí, ahí, objetiva e inmaculada. Es producto de los procesos sociales, de la interacción de las y los individuos con los otros, de la acción reflexiva, intelectual sobre la realidad y de la acción transformadora producto de ese trabajo intelectual. Pero para darse cuenta de todo esto que sucede ante nosotros y con nosotros es necesario forjarse una conciencia crítica de la historia todos los días. Y esto sí que no es en automático, ni por decreto, se requiere una educación profunda, un conocimiento sobre el pasado que devenga presente y se manifieste en prácticas concretas. Como Gramsci anotaba, “Si es verdad que cada filosofía es la expresión de una sociedad, debería reaccionar sobre la sociedad, determinar ciertos efectos, positivos y negativos: precisamente la medida en que reacciona es la medida de su alcance histórico, de su no ser ‘elucubración’ individual, sino ‘hecho histórico’” (1984: 180), debería ser reconocible en el despliegue de esa sociedad, de su momento histórico.

Lo que hemos visto en la época latinoamericana que Barba Jacobo comenta en sus artículos periodísticos no es la responsabilidad de unos hombres y mujeres hacia otros hombres y mujeres, mucho menos hacia un conjunto de ciudadanos; sino, por un lado, la asunción acrítica de cosas dadas: violencia, discriminación, pobreza, marginalidad, ignorancia; y, por otro lado, la connivencia de grupos de poder con una nítida conciencia de su ganancia. Hay que decir que en muchas ocasiones, según constata Fernando Vallejo, la actuación y escritura de Barba Jacobo —en sus varios nombres y personajes— respondió más al interés que a su pensamiento crítico. En muchos momentos pudo más satisfacer las necesidades inmediatas de casa y sustento que ir por la vertical. Por un lado, Barba Jacobo era un manirroto, por aquí percibía los dineros y por acá los gastaba de inmediato; por otro lado, parecía que frecuentemente se conducía como francotirador de sí mismo.

En ocasiones, las ideas que solamente viven en la cabeza, que solamente se piensan, pueden resultar odiosas. La acción, la praxis como se denominaría desde Carlos Marx en sus conocidas *Tesis sobre Feuerbach* (2014) y donde se consigna la insuficiencia de únicamente interpretar el mundo, es indispensable; hay que dar el paso gigantesco de transformarlo, atreverse a la intervención de la historia porque la realidad misma es cambiante en todo momento, es abierta.

Me parece que éste es el valor sustancial de los escritos periodísticos de Porfirio Barba. De ahí su furia contra todo lo que sonara a truculencia porque, como le gustaba repetir, haciendo eco a una frase de Bolívar, el crimen aprovecha la oscuridad del misterio. Su retórica descansa en ejemplos morales y políticos de la antigüedad romana al igual que William Shakespeare. Conoce muy bien la historia de América Central y del Sur, y los poetas de la tradición hispánica. Menciona lo mismo al personaje simbólico Banquo que a Ibsen, el escéptico, un talante que casa muy bien con los tiempos violentos y precarios de los inicios del siglo xx. Su prosa se inflama, creciendo de tono, al ritmo de la indignación por la avaricia, el peculado, la ignorancia, el desdén, la traición que componen el potaje diario de todos los estados y las naciones por donde ha puesto el pie. Y no porque su ropaje sea el de un santo; por el contrario, parece que su vida está tejida con el pecado y la infracción continuos, por hacerle zancadilla a la interdicción, sobre todo a aquella pintada de corrección moral y misericordia por fuera pero con una entraña mentirosa y vil. Uno de los personajes que más admira es Simón Bolívar, sus dones de estrategia. Le reconoce como hombre de pensamiento y de acción, como un visionario pragmático, un guerrero virtuoso. Le seduce el que hubiera nacido en la opulencia y “cuando descansa en la quietud de la muerte no posee una camisa para que lo amortajen” (Barba, 2009: 130); pero no es la humildad ni candidez, ni el hecho de no poseer ni un peso, por el mero

hecho de la desposesión, que ya en sí es un valor, en desuso pero al fin y al cabo un valor; no es eso lo que se quedó clavado en su espíritu de periodista y poeta beligerante, sino una claridad de horizonte que, no obstante, empecinadamente se dedicó a sabotear.

Su afición, por ejemplo, a la marihuana, “la Dama de los Cabellos Ardientes” como él le llamó, no respondía a una moda ni a una emulación de los *poètes maudits* franceses o de los decadentes mexicanos. Él mismo fue uno de sus súbditos. Pese a echar pestes sobre ella en el artículo “La Dama de Cabellos Ardientes se bebe la vida de sus amantes” publicado en *El Heraldo de México*, el 26 de julio de 1919 (Barba, 2009: 236-240), bajo el seudónimo Califax, tiene párrafos que revelan un conocimiento detallado del estado de los “grifos” –los que fuman la *cannabis*– y también deslizan un cierto afecto nostálgico y pesaroso. “[el fumador] de súbito, lanza una sonora carcajada y se pone a danzar; es que ha tenido la visión de que el mundo se ha vuelto azul; de que se envuelve en mirífico manto de violetas extrañas, y de que navega en la noche como en un mar encantado, dejando tras sí una estela de vívidos diamantes... El iniciado se halla en pleno paraíso...” (238). Más adelante confirma la paradoja luego de declarar que ni el gran poeta Dante Alighieri pudo imaginar un infierno como el que provoca la inhalación de esta “Diosa Verde”, ahí se resbala sin quererlo, o tratando de esconder su emoción, dulzón y admirado amante hacia el “placer efímero e ilusorio de ver la noche como un mar azul, y en ella un barco hecho de luz, que deja una estela de diamantes...” (240). Esto hace pensar en las palabras del Arcipreste de Hita al comienzo de *El libro del buen amor*, donde éste advierte que iba a tratar asuntos no muy virtuosos pero para que supuestamente se valoraran mejor los virtuosos, “la manera del libro entiéndela sutil” (Ruiz, 2000: s. p.).

En el fondo nunca se sabe con certeza cuanta dosis de ironía encierran las palabras. Al poeta colombiano con decidida vocación

por nacionalizarse mexicano le interesa la transgresión, pero nunca como gesto indolente y banal, de rabieta para llamar la atención sobre sí mismo o moda inocua. La transgresión se convierte en una forma de vida porque su profesión de periodista, un buen periodista que ha leído la historia de las naciones emergentes latinoamericanas, su economía y política; y que además es un estudioso de la historia antigua griega, de los poetas y la mitología, todo este conjunto le da una perspectiva a profundidad sobre las circunstancias de su momento. Los eventos no son para él sucesos aislados, sino una concatenación de causas y efectos, de destinos fabricados por las decisiones de políticos y empresarios rapaces. No hay acto que no desencadene consecuencias y no tenga responsables. Se guarda, en lo general, de hacer alianzas políticas; solamente cuando la necesidad apremia, vende su escritura para irla pasando. Tenía filiaciones que fueron mudando conforme el paso del tiempo, también ratificaba que casi todo el mundo maneja una doble moral. Él mismo dosificaba su lado indolente, cínico o grave a discreción. Se dolió mucho del asesinato de Carranza según se puede leer en una carta dirigida a su amigo Rafael López: “Creo que no volveré a conocer nada que me conmueva tan profundamente. Voy a confesar una cosa; he decidido, sobre los despojos de Carranza, pedir inmediatamente mi carta de ciudadanía de mexicano. Este es mi país. El más estético de los pueblos del mundo y el más embriagante” (2009: 13-14).

Sus artículos en *El Pueblo* se caracterizan por un tono mesurado. Considera que como el movimiento armado está entrando en un declive, el país vuelve a retomar las actividades productivas. En “El mensaje de las espigas”, del 8 de mayo de 1918 (2009: 100-102), dibuja un panorama mexicano difícil de concebir frente a la idea que tenemos de un territorio nacional partido y deshecho. Por el contrario, Ricardo Arenales afirma que los informes de varias latitudes son extremadamente positivos con respecto de la siembra

de diversidad de cereales, frijol, maíz, garbanzo; vaya, que el país se ha volcado hacia los campos agrícolas en las manos laboriosas de campesinos libres. Un cuadro que se antoja un tanto desfasado si atendemos a los textos que varios autores se han encargado de historiar con minuciosidad de entomólogos en la época revolucionaria.

1918 le parece un año cargado de abundancia alimentaria y, a sus ojos, se perfila como un símbolo alentador y jubiloso. La gran mayoría hubiéramos querido que fuese así, pero el frentazo con la realidad ha sido duro y muy diferente de las expectativas barabajacobinas. Del mismo periodo y en el mismo periódico habla de las bibliotecas, mofándose de los espantados por el robo y la “barbarie”, por la falta de cuidado de la soldadesca con las alfombras y gobelinos y por “¡Robar a los libros, acaso para entregarlos a usos indignos! ¡La copia minuciosa de antiquísima edición del *Calila y Dimna* cambiada por una botella de mezcal! ¡*El Decamerón* trocado por media docena de enchiladas! ¡Aquello era una ignominia superior a todas las que la historia registra en sus páginas horrendas!” (2009: 106). Tal vez se refiera, entre otros, al tan sonado saqueo de la casa de Coyoacán de José Juan Tablada por parte de las fuerzas zapatistas en 1914. Tablada no fue simpatizante de Francisco I. Madero ni del movimiento armado en general, así que terminó autoexiliándose en Nueva York desde esa fecha. Regresó al país en 1918 correspondiendo a la invitación expresa de Venustiano Carranza, justamente; esa decisión le permitirá desarrollar su posterior carrera diplomática. Ambos poetas, Barba Jacob y Tablada eran partidarios de Porfirio Díaz; y en el caso del primero, ya hemos dicho, lo añoró hasta su muerte.

Resultará un poco extraño entonces que solo después de la muerte de Carranza retome su estilo iracundo y soliviantado, cuando termina sus relaciones con *El Pueblo*, de filiación carrancista y patrocinado por Manuel Aguirre Berlanga, en ese momento

secretario de Gobernación. Varios podrían interpretar que fue una pluma comprada. Podría ser. O bien, que creyó en las ideas constitucionalistas para finiquitar la violencia y establecer un orden de Estado. Eran días de confusión y azoro constante. Diez años antes, Aguirre Berlanga al lado de Ramón López Velarde y otros estudiantes fundaron el Partido Potosino Antireeleccionista que apoyó la candidatura presidencial de Francisco I. Madero.

Barba Jacob nunca militó en la izquierda ni eran santos de su devoción los bolcheviques o los comunistas. Conoció muy bien a Julio Antonio Mella en Cuba, en 1925. Los presentó un amigo común, Martínez Villena; Mella de inmediato le espetó “¿Es usted comunista?”, y Barba contestó “Pertenezco a la senectud de la izquierda”, a partir de esa humorada lo asociaron en el grupo integrado por el poeta delgado y rubio, de enormes ojos sorprendidos, Rubén Martínez Villena, el poeta José Zacarías Tallet, el médico Gustavo Aldereguía Lima, el propio Mella

y un numeroso contingente de obreros, [...] que procederíamos a la organización de la Universidad Popular, que se hallaba en estado de nebulosa.

Me instalé, desde luego, en una vetusta casona –reliquia de La Habana colonial– que debía servir de centro propulsor, y que adquirió entonces el título de “La Cueva Roja”. Y me entregué fervorosamente a la tarea de redactar los estatutos de la fundación (Barba, 2009: 196).

Como no observaba la misma radicalidad que los obreros y demás compañeros le apodaron el “menchevique”. Conoció en aquella época el talante y la verticalidad de Mella que nunca se rindió ante la presión del presidente cubano Gerardo Machado, otro joven periodista que se ganó el respeto y el cariño de la gente a raíz de la huelga de hambre que casi acaba con su vida. Ironías:

salvado del machadismo y asesinado por sus propios compañeros del comité comunista. Escribe Barba Jacob:

Me hallé cerca de él en su lenta y dolorosa convalecencia [después de la huelga de hambre que duró 30 días]. Pero ni un día lo hallé jactancioso ni ufano. Prefería no relatar su hazaña. Pero de tal hazaña, la juventud cubana deducía esta lección moral:

–El primer deber de un hombre es no aceptar jamás la injusticia y la tiranía sin protestar contra ellas... (2009: 202)

El bolcheviquismo que Barba Jacob encontró en México luego de su estancia cubana estaba, según su opinión, representado por un ladrón y farsante, Luis N. Morones, que se hacía rico a costa de los trabajadores. Líder producto de la revolución, para Barba Jacob no es sino una “realidad pequeña, opaca, circunscrita y sin trascendencia posible, en el orden de las ideas. Miradle al ombligo y veréis el cordón que le une al vientre de la causa obrera: ¡un cordón de diamantes! O vedle cruzar esas calles de Dios, en un raudo automóvil que deja a su paso una fétida estela de burguesía” (2009: 150-151). El poeta periodista dice para Morones: “los tres principios fundamentales del bolcheviquismo son dos: ¡Que yo sea el primer líder!” (154). Ese era el tipo de bolcheviquismo practicado en México, contrastante con lo que sucedía en Cuba. Por supuesto que para Barba Jacob en nuestro país no existía esta corriente política, y en los países que existía no era más que una trampa que escondía una modalidad de la tiranía y el autoritarismo. Lo de Mella y sus compañeros cubanos, no le causó simpatía por la corriente política en sí, sino por el sentido de humanidad, la inteligencia y la integridad desplegada por aquéllos.

Barba Jacob fue perseguido y corrido del país en algunas ocasiones. Vivió como Jean-Jacques Rousseau, a salto de mata. Fundaba periódicos en un lado y en otro, medios que al poco tiempo

desaparecían. Escribía acá y acullá. Cuando colaboraba para el capitalino diario *Churubusco*, en 1914, su prosa incendiaria, alejada de la medida como el agua del aceite, molestó tantos intereses que recibió varias amenazas de muerte; y, sin arredrarse, contestó haciendo gala de audacia

Los anónimos que llegan hasta las oficinas de *Churubusco* dirigidos a mi nombre, me hacen saber que estoy definitivamente incluido en la lista negra, y que he de pagar con mi vida el delito de no haber palpitado de entusiasmo ante los triunfos de una Revolución que no es nacional, porque detrás de ella no se columbra otra cosa que las ambiciones y las perfidias del yanqui. [...] Quizá dentro de cuatro, seis u ocho días pudieran flaquearme las piernas o se me trabara la lengua. Hoy no experimento ninguna de esas incómodas debilidades, y por eso me apresuro a hacer esta profesión de fe personal (2009: 93).

A veces se equivocaba en sus juicios, sí; pero la mayor parte de tiempo lograba ver con una lucidez que siempre mantuvo y un cierto don de imaginar perspectivas futuras muy ajustadas a la realidad. Por ejemplo, la ambición desmedida de los norteamericanos sobre todas las regiones debajo de las fronteras del Río Bravo. No hay duda que la historia enseña lecciones importantes a los que quieren ver.

De Plutarco Elías Calles, quien lo expulsó del país, piensa que es el culpable del “cáncer social que hoy devora las entrañas de México” (2009: 174); significa la arbitrariedad y la tiranía. Barba Jacob verá colmada su venganza cuando el propio Elías Calles sea exiliado de la nación.

Los breves textos periodísticos escritos bajo el yugo de la prisa, al ritmo como van sucediéndose los eventos día con día, permiten constatar varias décadas después que el país mexicano y los demás

de Centro y Sudamérica han alimentado un constante y caudaloso río de sangre. Nuestra tierra latinoamericana, desde la ribera del Bravo hasta la Patagonia es una tierra sembrada con fuego y con ira. Aún en nuestros días. Barba Jacobo hace juicios tempranos, pero certeros, sobre la sociedad mexicana en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado. El dictamen cotidiano es demoleedor: la corrupción gubernamental campea con descaro comprando acá y más allá silencio y complicidad, con dinero o con balas. “La historia de este régimen, servirá como clave para comprender dos grandes mentiras de la Revolución: la libertad del pensamiento escrito y la libertad del sufragio... [...] ¿Verdad, señor general Calles?” (2009: 185).

Todo en su escritura habla de rebeldía y provocación. Su expresión escrita trasluce su personalidad. No puede estarse quieto. No sabe estarse quieto. Eso sería una contradicción que, entre todas las que pudo haberse permitido, zanjó con rotundidad. Éste es un país de sangre, toda Latinoamérica es territorio de sangre, y la ira que derrochan los reportajes y notas periodísticas de Barba Jacobo pareciera tener el encargo de documentar los momentos clave en que se fue torciendo el destino de las gentes, de no olvidar nada: ni la afrenta personal, ni la afrenta colectiva; pero no tan solo no olvidar sino recordar con enojo. Los agravios de esa naturaleza no se disipan como niebla. Queda el coraje que toma múltiples rostros. En carta a Alejandro Córdova ponía:

Aludo a esto porque sin duda es una realidad; porque probablemente yo, que me he despreciado tanto, que he despreciado tanto la naturaleza humana, que me he tenido asco y se lo he tenido a los demás en lo material y en lo moral –porque, si vamos a fondo, todos somos grosera materia– tengo algún valor, estoy dignificado por algo que es puro, me siento compelido a alguna acción grande (Vallejo, 2003).

Desde 1936 y hasta 1940 envió pequeñas colaboraciones diarias al vespertino *Últimas noticias*, como parte de una columna a la que llamó *Perifonemas*, es decir, los mensajes importantes que se dan en altoparlante para que todo mundo escuche. Su atención se enfocó ahí en los sucesos internacionales. Son años complicados. Hay conflagraciones por todos lados: la guerra civil española, la consolidación del régimen estalinista en la ex URSS, y la emergencia del nazi-fascismo que desata la segunda guerra mundial. La opinión de Barba Jacob no se inclina hacia regímenes democráticos porque siempre le ha parecido que encierran una chapuza, que generan expectativas que no se cumplen ni de lejos, que son democráticos de pantalla. Esta es la radiografía que nos deja a mediados de 1936:

En un ambiente de terror general, bajo férreas dictaduras personales y de castas o bajo la dictadura del desorden impuesto por las masas de trabajadores en huelga, entre motines, incendios de templos, asaltos, encarcelamientos y excesos de todo linaje, los pueblos de Europa son una afrenta de la civilización. En América, la robustez nativa –como de roble–, la fuerza interna y la sólida organización que existía, han hecho que los Estados Unidos no se revolucionen o se escindan; pero la situación ahí está cargada de dinamita; doce millones de desocupados revelan la magnitud del desastre.

Los países del Centro y del Sur no dejan de dar escándalos; en el curso de los últimos diez años, apenas hay una de nuestras repúblicas donde no se hayan efectuado convulsiones sangrientas. La de Nicaragua, breve y que exigió pocas vidas aunque es bochornosa para la dignidad humana, para la cultura del continente, ha sido la última. Aun naciones que creíamos regularizadas, con instituciones populares en ejercicio, cimentadas sobre bases de legalidad, de justicia y de cordura –Uruguay, Argentina, Chile– han

visto caer y subir gobiernos al vaivén de las rachas de la inquietud y la ambición (2009: 359).

En sus últimos años vivió en un cuartito del Hotel Sevilla de la Ciudad de México; de vuelta de varias batallas, descreído, invadido por la tuberculosis y por la sífilis, pobre y solamente en compañía de su hijo adoptivo Rafael Delgado. En enero de 1942, muere el hombre y comienza una revolcada leyenda del tipo de los poetas malditos que tanto le gusta fraguar a las personas.

—Cuando te mueras harás un viaje como este loco...

—De sueños turbios y versos claros estaba loco.

—Tanto soñar...

—Tanto vagar...

—Tanto pecar...

—El pobre hombre se fue arruinando poquito a poco y al fin a muerto... Ya hiede un poco...

¡Alzad, amigos, alzad y vámosle a sepultar! (Barba, 1998: 166).

Bibliografía

Acero-Borbon, L., 2012, "Periódico *Fierabrás y nada más*, México D.F., 1918-1919", *Vericuetos*, 27 de abril. Disponible en: <http://www.vericuetos.fr/article-porfirio-barba-jacob-periodismo-mexico-suite-4-104169234.html>

Barba Jacob, Porfirio, 1998, *Poesía completa*, Conaculta, México.

_____, 2009, *Escritos mexicanos*, Eduardo García Aguilar (Inv., se-lecc. y pról.), Fondo de Cultura Económica, México.

Bonnet, Piedad, 1998, "Presentación", en Porfirio Barba Jacob, *Poesía completa*, Conaculta, México, pp. 11-18.

- Cordero, Sergio, 2011, “Barba Jacob periodista en México”, *Armas y letras*, vol. 15, núm. 77, octubre-diciembre, pp. 42-46. Disponible en: <http://www.armasyletras.uanl.mx/77/>
- De la Parra, Yolanda, 1986, “La primera guerra mundial y la prensa mexicana”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 10, s. p. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc10/128.html>
- De Villena, Luis Antonio, 2018, “Homenaje a Porfirio Barba-Jacob”, [Entrada de blog], 9 de marzo. Disponible en: <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/homenaje-porfirio-barba-jacob/>
- García Aguilar, Eduardo, 2009, “Orientaciones para violar el sarcófago periodístico de Porfirio Barba Jacob”, en Porfirio Barba Jacob, *Escritos mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-32.
- Guillén, Fedro, 1983, “Apreciaciones de Fedro Guillén sobre Barba Jacob”, *Proceso*, 3 de septiembre. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/136919/apreciaciones-de-fedro-guillen-sobre-barba-jacob>
- _____, 1990, “Barba Jacob, el hechizado”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 36, núm. 141, pp. 169-175. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1990.141.52105>
- Gramsci, Antonio, 1984, *Cuadernos de la cárcel*, t. 3, Era/Instituto Gramsci, México.
- _____, 2013a, “Los periódicos y los trabajadores”, *Avanti!*, Marxists Internet Archive. Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/gramsci/22dic1916.htm>
- _____, 2013b, “La conferencia y la verdad”, *Avanti!*, Marxists Internet Archive. Disponible en: <http://www.sequitur.es/wp-content/uploads/2010/09/bajo-la-mole.pdf>

- Marx, Carlos, 2014, *Tesis sobre Feuerbach*, Proyecto Filosofía en Español, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo. Disponible en: <http://www.filosofia.org/lec/marfeu11.htm>
- Monasta, Attilio, 2001, “Antonio Gramsci (1891-1937)”, en *UNESCO: Oficina Internacional de Educación*. Disponible en: <http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/gramscis.pdf>
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 2003, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/>
- Nandino, Elías, 2000, *Juntando mis pasos*, Aldus, México.
- Paz Paredes, Margarita, 1950, “Porfirio Barba-Jacob, poeta del dolor”, en *Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México*, vol. IV, núm. 47, pp. 9-10.
- Ruiz, Juan AH. (2000). *El libro de buen amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>
- S. f., 1976, *Porfirio Barba Jacob en el recuerdo*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Vallejo, Fernando, 2003, *Barba Jacob el mensajero*, [Ebook], Alfguara/Prisa Ediciones, . Bogotá, Colombia.

“Yo soy aquel...” o la construcción del artista en el poema autorretrato modernista

“Yo soy aquel...” or the construction of the artist in the modernist poem self-portrait

Esnedy Aidé Zuluaga Hernández
Universidad de Antioquia, Colombia
esnedy@gmail.com

Resumen: El auge del poema autorretrato en el modernismo alcanzó con “Yo soy aquel...” de Darío el esplendor del “yo artista”. Bajo este dominio del “yo”, el poeta empieza a incorporar cada vez más elementos de su cotidianidad artística en el texto. Este trabajo explora ese “yo artista” a partir de “Yo soy aquel...” como poema paradigmático del modernismo, que se describe en función de su creación, de su capacidad para proponerse en el centro de la construcción poética, de la figura del artista como ese “otro” que se configura en el poema autorretrato y que logra convertirse en el centro de la composición en la que triunfa el “yo poeta” perpetuado en el poema.

Palabras clave: Rubén Darío, modernismo, poema autorretrato, poesía hispanoamericana, yo lírico.

Abstract: In Modernism, the boom of the self-portrait poem got all the "artist I" splendor with "Yo soy aquel..." by Darío. Under this self-domain, the poet begins to bring in increasingly elements from his artistic daily life to the text. This search explores that "artist I" based on "Yo soy aquel..." as a paradigmatic poem of the Modernism who describes himself according to his creation, about his ability to propose oneself in the heart of the poetic creation and the figure of the artist as that other who takes shape in the self-portrait poem. The one who successes in becoming the composition center in which the "I poet" wins perpetuated on the poem.

Keywords: Rubén Darío, Modernism, Poem self-portrait, Spanish-American poetry, Poetic I lyrical.

Recibido: 1 de junio de 2019

Aceptado: 10 de septiembre de 2019

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.480>

*El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!*

RUBÉN DARÍO, "YO SOY AQUEL..."

En tanto que el poema autorretrato tiene como modelo al poeta, la faceta de artista es una de las caras a las que atiende especialmente esta composición. El autorretrato puede incluir una sola pero a su vez decisiva alusión a su arte o varias alusiones que configuran completamente la composición, dominada por un "yo

poeta”.¹ Hablamos de la concepción del artista y su obra desde la figuración de sí mismo en el poema. Decirse poeta, sentirse poeta, verse poeta, encontrar en el arte el sentido de la existencia y la forma genuina de su expresión. Hablar de la génesis y el éxodo de su experiencia artística han sido algunos de los modos más recurrentes en los que el poeta pone de manifiesto su forma de concebirse como artista y de pensar la poesía desde el interior del texto.

En el modernismo, la figura autoral adquiere una importancia relevante como centro de la creación artística, que deriva en poemas autorretratos en los que el poeta se inventa a sí mismo en el contexto literario del poema. En estos términos, la intención de la autorrepresentación rebasa los límites de la descripción física e interna en la medida que crea una o más figuras autorales en constante interacción con el autor y su obra. Estamos hablando de la representación del “yo” en el autorretrato literario, en el or-

¹ Empleamos el “yo” (entre comillas) para hacer estricta referencia a la creación del sujeto o instancia textual por acción del poeta en el texto: el “yo del poema”. Hacemos la aclaración por la indistinción natural que incluso hoy en pleno siglo XXI puede generar este tipo específico de poemas autorreferenciales a pesar de los trabajos que abundan al respecto, especialmente desde la teoría de la enunciación. Para este tema ver: *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998), coordinado por Fernando Cabo Aguilola y Germán Gullón, especialmente el estudio de Wahnón. Además *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000) de Laura Scarano. Adjetivamos el “yo” con un calificativo determinante en la composición: “yo artista”, “yo poeta” o “yo creador” son los más empleados, porque hacen parte del campo semántico estudiado en este artículo. Aparecen además “yo sufriente”, “yo del presente”, “yo del pasado”, entre otros definibles en el contexto específico de su utilización y que refieren a la caracterización de ese “yo” en el poema. Hay otros calificativos con un contexto histórico muy bien definido como el “yo sincero-sintiente”, que tiene en el romanticismo la máxima expresión y puede entenderse en el modernismo como una categoría estética extremadamente útil en el estudio del poema autorretrato.

den descriptivo, de lo verbal supeditado a la retórica que guarda una estrecha relación con el retrato pictórico. Especialmente en la poesía se proclamó la conquista de una individualidad declarada, la conciencia de sí mismo, el ser de artista que se exploró al máximo en el romanticismo, pero que fue fundado propiamente en el Renacimiento,

cuando las descripciones de seres humanos reales o imaginarios —que la retórica clásica consideraba como figuras de pensamiento, llamadas prosopografía o etopeya según se ocuparan de rasgos físicos o espirituales, respectivamente—, se erigen como un género literario que se concibe a sí mismo como variante verbal del retrato pictórico (González, 2013: 7).

Aunque bajo estas premisas el autorretrato como concepto parece ser un producto del Renacimiento, su práctica, en tanto posición del sujeto que se perfila a sí mismo en una constante indagación por su ser y por revelarse en el texto, es tan antigua como la poesía lírica y su vertiente más íntima. No obstante, es legítimo pensar que el poema como lugar de construcción del “yo artista”, en el espacio de su propia escritura, fue una preocupación modernista que exploró ese “yo” artífice y dueño absoluto del texto, alcanzando su mayor y más fina expresión en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905).

En este contexto, es imprescindible citar por los menos algunos de los primeros trabajos de María A. Salgado para darnos una idea de la importancia del poema autorretrato modernista en su producción académica: “Juan Ramón visto por Juan Ramón” (1981), “Perfil de Concha en sus autorretratos para oyentes” (1984), “Eco y Narciso: imágenes de Porfirio Barba Jacob” (1985), “Mirrors, Portraits, and the Self” (1986) y “El ‘Autorretrato’ de Rosario Castellanos: Reflexiones en torno a la feminidad y el arte de retratarse

en México” (1988). Aunque sus trabajos no se dedican en extenso a discutir el concepto de autorretrato, explora en detalle sus peculiaridades de acuerdo a la época (especialmente en el modernismo) y a las especificidades de cada poeta a partir de la definición que propone y que va modelando a lo largo de su producción.

Salgado afirma, desde sus primeros estudios y ratifica en no pocas ocasiones, que es esencial “que se establezca explícitamente que el autor es el referente externo del yo” (1989: 393). Su definición “acoge solo aquellos textos en los que el autor se identifica explícitamente como el referente histórico de la voz poética” (1995: 213-214). Más allá de la idea de que un poema “pueda ser leído como autorretrato”,² entendemos el énfasis de Salgado y su referencia a un pacto entre el autor y el lector a modo de Philippe Lejeune:³

El término autorretrato (contrario a la autobiografía –la narración de toda una vida) designa, a mi entender, un texto corto (análogo al retrato pictórico) en el que el autor delinea una o varias facetas de su persona, admitiendo explícitamente ser el referente extratextual de la “persona” o protagonista del texto” (1988: 71).

En estos términos, el poema autorretrato liminar de *Cantos*, objeto de estudio en función de la creación de un “yo artista”, tiene por lo menos dos antecedentes importantes en la etapa fundacional del modernismo: “Autobiografía” de Julián del Casal (1863-1893)

² Esta apreciación de Salgado nos recuerda a Paul de Man (1919-1983): “La autobiografía no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (114).

³ Tema estudiado en extenso en su libro *Le pacte autobiographi* (1975), principalmente en el primer capítulo (13-46) que expone los planteamientos generales del pacto.

y “Yo soy un hombre sincero” de José Martí (1853-1895).⁴ Ambos poemas abren *Hojas al viento* (1890) y *Versos sencillos* (1891), respectivamente.

Además es imprescindible mencionar “Adelfos” de Manuel Machado (1874-1947), fechado en París en 1898, que inaugura *Alma* (1902). Siguiendo el mismo modelo, el poeta abre con otros dos autorretratos su libro *El mal poeta* (1909): “Retrato” y “Prólogo-Epílogo”, poemas introductorios a la obra o, mejor, a la imagen del poeta que construye el autor (“Yo poeta decadente” sigue la misma línea). Heredero de esta tradición, su hermano Antonio Machado (1875-1939) abre su libro *Campos de Castilla* (1912) con “Retrato”. Estos trabajos liminares siguen la misma práctica de poema invitación, introductorio a la obra o, en el caso del autorretrato, a la persona, respondiendo al tópico del poeta que el lector tiene en sus manos.

Desde el título del poema del Casal evidenciamos la pretensión autobiográfica de la composición y, aunque realmente es el segundo poema del libro, posterior a “Introducción”, la ubicación en el texto está en concordancia con el sentido preliminar de presentación. Así lo confirman sus primeros versos. Se reconoce en su país “como una afirmación de orgullo nacional del poeta, hecha cuando en su isla natal conspiraba el criollo contra el régimen colonial español, para conquistar la nación independiente que habían logrado ante los demás pueblos latinoamericanos” (Augier, 2007: XXII-XXIII). Este reconocimiento introduce la firmeza de un “yo” que pasa altivo y plácido por la vida: “Nací en Cuba. El sendero de la vida / firme atravesio, con ligero paso” (del Casal, 2007: 6).

⁴ En “Autorretrato y mitificación de José Martí”, Alfonso García Morales estudia el poema liminar de *Versos sencillos* (1891) como autorretrato ejemplar de un “yo heroico” en el que Martí creó su imagen mitificada (2009: 163-174).

Pero más que narrar su vida, del Casal perfila a un hombre de fuerte carácter pesimista,⁵ agobiado por un mundo que nada le ofrece. La soledad y la muerte que acompañaron sus primeros años lo hacen llegar moribundo a una juventud que contempla mediante un desdoblamiento para intensificar a ese “yo sufriente”. Una doble presencia tiene lugar, la del “yo” que se describe agobiado y la de su juventud personificada de “semblante cadavérico”, a la que trata de resucitar el “yo”:

Mi juventud, herida ya de muerte,
empieza a agonizar entre mis brazos,
sin que la puedan reanimar mis besos,
sin que la puedan consolar mis cantos (2007: 6-7).

En estos términos la palabra “cantos” se entiende con el genérico de arte. Frente al sinsentido de una vida atormentada por la soledad y el abandono de los primeros años, que desemboca en una juventud devastada, el “yo” se regocija en el arte como mecanismo de defensa:

Para olvidar entonces las tristezas
que, como nube de voraces pájaros
al fruto de oro entre las verdes ramas,
dejan mi corazón despedazado,

⁵ Ángel Augier señaló que “esa actitud negativa de indudable condición patológica” es producto de una “orfandad prematura” que “influyó decisivamente en su compleja psicología”, sumada a la efervescencia política de la independencia cubana que apenas estaba por concretarse. En este contexto, “Autobiografía” “hace alusión en forma simbólica a la orfandad, punto de partida de su infortunio vitalicio” (Augier, 2007: XXII). Casal y Darío comparten esa experiencia de orfandad. Desde los nueve años Casal quedó a cargo de un internado religioso dado que su madre murió cuando apenas tenía cinco años (Augier, 2007: X-XI). Por otro lado, Darío es abandonado por sus padres y educado por la familia de un tío.

refúgiome del Arte en los misterios
o de la hermosa Aspasia entre los brazos (2007: 6-7).

Aunque el tema del arte apenas está enunciado es el punto de quiebre del poema, el momento que el “yo” retorna de esa oscuridad para encontrarse en su deseo de vivir y no dejarse llevar por sus tristezas. El desencanto cifrado en el abandono y la proximidad a la muerte toman otro sentido: el camino iluminado por el arte que le permite al “yo” ver el porvenir a pesar de todo el desencanto que se teje en el poema. Y es precisamente en esa mención al arte como refugio que la voz da un giro bajo la estructura de nueve estrofas; justo en el centro de la composición está la referencia clave.

De forma análoga en Martí, el asunto del “yo artista”, sin ser un asunto menor, no es el más destacado, aunque ocupa un lugar importante en la composición como en el caso del autorretrato de del Casal. En “Yo soy un hombre sincero” el arte está en el núcleo de la definición del “yo” que echa sus versos del alma para dar cuenta del mundo que pasa ante sus ojos, el que piensa y presencia desde un movimiento que no cesa. El mismo elemento con el que empieza el poema de del Casal, un moverse lentamente como recurso de la memoria que también es empleado por Martí. El “yo” que contempla al mundo parece crearlo en tanto recuerda lo visto. Un canto a la vida del poeta que ha vivido y presencia la experiencia de vivir de los otros con toda atención. Martí da cuenta de ese “doble lugar estético” donde se piensa el poeta modernista:

Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy”
[...]
Yo he visto en la noche oscura

Llover sobre mi cabeza
[...]
Alas nacer vi en los hombros
De las mujeres hermosas:
[...]
He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado (1997:16).

Martí perfila a un hombre andariego, sensible ante los acontecimientos elementales de la vida, preocupado por el acontecer del afuera mediante el que se describe indirectamente a sí mismo. El arte de contar lo define, y por medio de la utilización de octosílabos propios de la copla criolla se emparenta con la expresión artística del trovador, que lo acerca al sentir y al hacer popular al que tanto quiso llegar con su gran sueño de la independencia cubana. Un buen ejemplo del realismo y el naturalismo que también influyeron en el modernismo como lo señaló Max Henríquez Ureña (1886-1968).⁶

En el caso de “Adelfos” la breve referencia al arte aparece en el tercer verso de la quinta cuarteta: “Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido / Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud” (2003: 47). Después de reconocerse en su descendencia árabe el “yo” se

⁶ A mediados del siglo XIX aparecieron en Europa diferentes tendencias literarias que se opusieron a los excesos del romanticismo. En este ambiente de renovación, bajo la influencia de las escuelas francesas y el alejamiento de las fuentes literarias españolas, aparece el modernismo. El parnasianismo y su culto a la forma, el simbolismo y la renovación del verso y el romanticismo, con la expresión individual de un “yo sintiente”, lo determinaron. Y como lo dijo Henríquez Ureña el realismo, el naturalismo y el impresionismo también tuvieron cabida (1962: 12); esto puede rastrearse en la preocupación por la vida cotidiana, la intención de reproducir objetivamente la realidad, el regreso a una naturaleza interiorizada, refinada y mística, además en el hecho de que en muchas ocasiones antes que hablar de las cosas el modernista recurrió a sus múltiples impresiones.

expresa en un tono desencantado y por momentos de profunda insatisfacción. En este orden de ideas su arte, la poesía, a pesar de que ocupa un lugar central en la composición en relación con la ubicación, como en el caso de los dos poemas antes citados, no es un elemento que destaque de manera especial, simplemente se suma a la lista de decepciones. A la voluntad muerta, sin ilusiones, sin ambición y sin amor está la pérdida del “vago afán de arte”.

A diferencia de del Casal y Martí, y aún más de Manuel Machado, en Darío la faceta del poeta domina completamente el texto. El “yo artista” se reconoce en su creación poética, dotado del protagonismo que potencia el lugar privilegiado del poema liminar. “Yo soy aquel...” es una propuesta estructurada sobre la base de un “yo poeta” que se expone como artista y supedita el escenario del poema en el que opera. El arte ya no es solo un consuelo como en del Casal, ahora es la razón de ser, el “yo poeta” es la faceta del retrato que Darío explota y la sinceridad se convierte en un artificio finamente calculado para lograr que ese efecto se le adjudique sin más al poeta de carne y hueso, porque ahora se vuelve decisiva la apariencia de ser, de convencer al lector de lo sincero que es el poeta y de la transparencia de esa voz del poema en la que está el sentimiento vivo de Darío.

Pero en “yo soy aquel...” no solo hay un artista que se reconoce en su obra sino un poeta que, desde el primer verso en una proyección “yo / aquel” en la que funda su presente, se piensa en un espacio donde abundan las referencias a la poesía. El decir de “aquel” señala los dos libros de Darío, los adjetivos calificativos (“azul” y “profana”) construyen la referencia a dos momentos estéticos cumbres de su obra. *Azul...* (1888): la escritura en prosa en la que se reconoció el modernismo bajo una fuerte influencia francesa, la concreción del primer triunfo de un Darío que apenas superaba

los veinte años de edad.⁷ En *Prosas profanas y otros poemas* (1896) alcanzó su plenitud estética en la forma preciosista, cumbre y cierre de esta primera etapa que motivó la conocida crítica de José Enrique Rodó (1871-1917); y que a su vez determinó el carácter de *Cantos* y más especialmente del poema liminar que nos ocupa.

El poeta se presenta ante el lector como escritor consagrado bajo la disyuntiva (“yo” / “aquel”) que apela al reconocimiento de sus libros mediante esta sugerencia fácilmente identificable. El escritor maduro de *Cantos* se ve en el joven Darío de *Azul... y Prosas*. El “yo del presente” se reconoce en el “yo del pasado” desde la referencia de las obras que lo respaldan, los libros publicados son su gran baluarte. De esta forma el poema autorretrato se concentra en la faceta escritural de Darío, la que se propone retratar y la que es motivo de la ambiciosa propuesta literaria. Es la figura del escritor la que exhibe el autorretrato, el “yo poeta” se despliega desde la posibilidad literaria de ser en el poema el artista que Darío es y el que imagina ser. En la alusión poética a sus dos libros de poesía, no a sus otros libros publicados para la fecha, se configura el espacio autobiográfico de ese otro “yo poeta”:

⁷ Darío escribió “Yo soy aquel...” ya consolidado como uno de los poetas más importantes de su época. El poema se publicó primero en la revista *Alma española* en 1904. Considerado un niño prodigio por sus dotes literarias, publicó en Chile, a sus apenas veinte años, su primer libro de poemas titulado *Los abrojos* (1887), seguido de *Azul...* (1888). Este segundo libro que también publicó en Chile mereció la atención de Juan Valera, un reconocido escritor español que publicó el 22 y el 29 de octubre de 1888 dos cartas en *El Imparcial* de Madrid referenciando su obra, luego consignadas en *Cartas americanas* (1888). Después de *Azul* publicó la obra que mayor atención suscitó: *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896), que mereció el extenso estudio que Rodó le dedicó y que encabezaría a modo de prólogo la segunda edición ampliada y publicada en París en 1901. Como antesala a la escritura de “Yo soy aquel...”, Darío contaba con más de una docena de libros publicados en varios países y mantenía relaciones intelectuales con los escritores hispanoamericanos más importantes del momento.

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra azul por la mañana (1977: 244).

El “yo” del presente se afirma en el “otro” (“aquel”) del pasado determinado por la escritura. En este reconocimiento del “yo” en “otro yo” hay una marcación temporal que se metafórica en un espacio dado por los pares noche-día / oscuridad-luz, en los que anida el pájaro (el canto, la poesía). En la noche el ruiseñor y en el día la alondra, el canto llenando la totalidad del espacio. El primero, el pájaro más celebrado por su improvisación, la variedad de inflexiones y la duración de su canto que se intensifica en la primavera,⁸ estación anunciada precisamente por la alondra (Paula, 1851: 208). El canto de la alondra es un indicador de la luz, canta con los primeros rayos del sol, suspende su canto al mediodía (momento de mayor y más intensa luminosidad) y retoma el canto en el descenso del sol. Enmudece en momentos de oscuridad y lluvia y canta siempre que hay buen tiempo (Paula, 1851: 209).

En este espacio determinado por el canto se reconoce el “yo poeta”. La poesía es el telón de fondo de la figura de poeta que perfila Darío en un ciclo de luz y oscuridad en el que no cesa el canto. El poeta es “dueño” de su “jardín de ensueño”, de “las rosas”, “los cisnes vagos”, “las tórtolas”, de las “góndolas y liras en los lagos” (1977: 244). El dominio del “yo” está limitado por el espacio literario donde se presenta el jardín soñado, imaginado, pensado, concretado en su poesía. La música se intensifica en la escena con el canto de los pájaros, el sonido de la lira y del agua. Todos los

⁸ “Cantan de noche lo mismo que de día, y aun con más ardor y con más frecuencia, lo que quizás será efecto del silencio y soledad de la noche” (Daubenton, 1788: 340).

elementos armónicamente dispuestos en la estrofa contrastan con el cisne, símbolo por excelencia del modernismo. Pero calificarlo con un adjetivo que remite a la vaguedad, a lo indefinido, rompe con su imagen espléndida e imperturbable.⁹ Esta idea ya había sido introducida al final de *Prosas*: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (1977: 241). En un ejercicio de introspección, Darío se cuestiona bajo el símbolo por excelencia de su poesía y a su vez del sentido que alberga en su obra: ya no es el cisne el centro de la composición, es él como figura protagónica del poema y el cisne un ornato más.

En este percatarse por el lugar de su “yo artista”, Darío se reconoce en dos de las corrientes literarias que determinaron el modernismo: el romanticismo en Víctor Hugo (1802-1885) y el simbolismo en Paul Verlaine (1844-1896). Estamos ante dos corrientes antagónicas, en tanto que la segunda se crea en un ambiente generalizado de oposición a la primera. Nuevamente las referencias literarias son las que establecen ese “yo poeta” en construcción. Cabe destacar una referencia importante que aparece a modo de confirmación al final del poema “La canción de los pinos”, escrito en 1907:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
[...]
¡Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir! (1977: 335).

⁹ El cisne es el animal de Darío, en él cifra todo el potencial de su poesía. Su elegancia y refinamiento han sido expuestos en muchos de sus poemas: “ebúrneo cisne” (1977: 182), “los cisnes unánimes en el lago azul” (187), “olímpico cisne de nieve” (188), “cisne, de estirpe sagrada” (188), “dioses” (189), “¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro!” (213).

Darío nunca dejó de sentirse un romántico, como no lo hizo ninguno de los modernistas, a pesar de las evidentes influencias posrománticas que también los determinaron. El modernismo bebió especialmente de las fuentes francesas. En este conocimiento de las corrientes literarias en boga, Darío se reconoció moderno; pero no solamente siguió influenciado por el romanticismo sino que a su vez retomó figuras, conceptos y vocabulario del neoclásico, dándole un carácter antiguo a esa declaración de la génesis de su poética, que se contrapone a la idea declarada de poesía de los nuevos tiempos, de la urbe: "y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita" (1977: 244).

Darío empezó en las letras bajo esa transición del neoclasicismo al romanticismo (Soto, 1967: 466). Los referentes de la antigüedad clásica abundan en su poesía y el autorretrato que nos ocupa es un buen ejemplo de estas inclusiones, que también tienen su origen en el parnasianismo; sin embargo, conforme al poema, seguimos la pista del siglo XVIII para anotar la intensión de Darío de referir la influencia del neoclásico en su poesía. La figura que finalmente termina por modelar el autorretrato es una estatua grandilocuente que, contrario a la pose fría y estática que caracterizaría al neoclásico, está dotada de particularidades románticas, como el sentimiento, la pasión, el movimiento, los contrastes, los arrebatos de la naturaleza salvaje y mitológica. Hay una estatua, pero es de carne, lo dice el poema bajo aclaración de atribuirle el mármol.

Esta configuración en escenas fotográficas con movimientos congelados responde al mejor estilo del arte neoclásico. La correlación de la figuración del "yo" con una estatua es explícita y el hecho de ser de "carne viva" le da cierta movilidad a un escenario de tres espacios conjugados: el jardín, el bosque y la selva. El jardín es el lugar primero y ornamental donde aparece la estatua y donde ocurre su transformación. La estatua se equipara con el orden mí-

tico bajo la imagen de Pan, dios silvestre de aspecto salvaje mitad cabra y mitad humano:

que a la estatua nacían de repente
en el muslo viril patas de chivo
y dos cuernos de sátiro en la frente (1977: 245).

Acá la juventud de Darío, “la plasmación lírica de la vida se realiza a fognazos, desarticuladamente, en un orden más complejo y connotado que el meramente lógico” (Muñoz, 2000: 167). Porque lo importante no es lo que le aconteció en su niñez, sino dejar esa impresión dolorosa, tampoco el detalle de lo que fue su juventud, sino reconstruir esa pasión de los años encauzados por la música de la dulzaina del Pan griego, elementos que fueron tan influyentes en su vida artística. Darío juega con sus recuerdos y, expresado en términos de Paul de Man: los desfigura necesariamente como proceso de su elaboración literaria, porque finalmente lo que hace Darío es emplear esos elementos de la memoria que dan cuenta del poeta que se yergue en el texto, que se encarna en la estatua y le da un carácter sensual, salvaje y libertino a la construcción del retrato que pretende (de Man, 1991: 113-118). Esta escena plástica que acontece en el jardín se extiende a los límites del bosque, donde continúa la escenificación literaria de “la estatua bella”:

Bosque ideal que lo real complica,
Allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornicaba,
ebria de azul deslíe Filomena (1977: 246).

El jardín se extiende al bosque, ambos lugares contribuyen a la construcción del plano de la invención en el poema, por eso estos espacios se conjugan para incrementar el dramatismo de la escena

que propone Darío. Estamos ante un orden corporal, del goce de la carne. Psiquis en el aire, el sátiro fornicando en la tierra, Filomena perdiéndose en el cielo seguramente ya convertida en ruseñor, Hipsípila bebiendo la miel de las rosas mientras un fauno pícaro muerde un pezón, el dios persiguiendo a la hembra y la música de fondo que no cesa. En el escenario la estatua ocupa el primer plano ante este derroche erótico que protagoniza el “yo poeta”. Esta construcción bien puede leerse a la luz de las pinturas del neoclásico: *El parnaso* (1761) de Mengs es un buen ejemplo de esta escenificación.

En contraste con el jardín y el bosque, la selva se corresponde con un orden espiritual más amplio que los contiene. La selva es el gran referente de realidad en el poema, la posibilidad de entender esa teatralidad del “yo”. Hay en ella una estructura más compleja y propositiva, lugar de recogimiento que acopla armónicamente el alma y el cuerpo. La “selva sagrada” es la racionalización de la hecatombe y el desenfreno del sentir, de las sensaciones extremas e instintivas experimentadas en la juventud¹⁰ que encuentran sosiego en Dios y en el Arte, dos expresiones de un mismo orden sagrado que pretende la salvación del hombre mediante la religión y la vida artística, la religión del arte o la selva como referente.

Ángel Rama (1926-1983) afirma que Darío, a diferencia de Martí, “decidió conservar a Dios”, lo que lo llevó a la concepción de la “selva sagrada”, símbolo de la fuerza de la naturaleza americana (1977: XXX). “La selva se ha redimensionado y ya no se opone al mundo sino que lo abarca”, “es lo real, es el universo de la materia y de las construcciones que con ella hace el hombre, pero emana del espíritu divino, por lo cual, partiendo de lo uno, estatuye lo múltiple contradictorio” (Rama, 1977: XXXIII). La selva, por tanto, no solo tiene márgenes más amplias que el bosque y

¹⁰ La juventud y la niñez retratadas están mediadas por la melancolía: la niñez más cercana al dolor y la juventud al desenfreno.

el jardín sino que son indefinidas e inabarcables y en esos límites difusos está su misterio.

Este triple espacio define el carácter del “yo”. En principio la serenidad y el control del jardín quedan opacados por la sensualidad del bosque que aparece en los límites del misterio de la selva. En un escenario grandilocuente y etéreo, armonizado por la música de la flauta y la lira que se acentúa al final,¹¹ se yergue la presencia altiva del “yo”. A este sonido que acompaña el retrato de Darío, primero el canto del ruiseñor y la alondra y ahora la música de la flauta y de la lira, se suma el azul próximo a la oscuridad para recrear la inmensidad inspiradora del cielo:

Del crepúsculo azul que da la pauta
que los celestes éxtasis inspira,
bruma y tono menor —¡toda la flauta!,
y Aurora, hija del Sol —¡toda la lira!” (1977: 247).

El color y el sonido se conjugan para dar paso a la estatua que pasa incólume y altiva exhibiendo el triunfo absoluto del “yo poeta” en el texto. A pesar de los embates de la existencia se mantiene en pie por la fuerza y gracia del arte en el que permanece firme y decidido.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
con el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... ¡la carava pasa! (1977: 247).¹²

¹¹ Más cerca de la lira, que históricamente fue el instrumento que los poetas tocaban mientras recitaban o entonaban sus poemas. Rememorando los tiempos primigenios en los que la poesía y la música estaban fusionadas en una sola expresión artística que incluía la puesta en escena del poema.

¹² *La caravana pasa* (1902) es un libro de crónicas de Darío, poco conocido. La mayor parte de las crónicas son escritas en París y publicadas en *La Nación* de

Darío se vale de la impresión del color, el sonido, las formas y el movimiento para crear una atmósfera brumosa y solemne en la que transita exquisita la estatua que ha tenido una presencia escultórica y mitológica en el poema. Textualmente no está desfilando en una refinada procesión en la que se pontifica, pero sí hay una propuesta de carácter impresionista que la sugiere. El poema perfila a un hombre que no puede ser más que un artista engrandecido en y por el arte, pero un arte sacralizado en el poder de la selva americana que continúa su camino en la medida que la caravana lo lleva a Belén, el lugar sagrado por excelencia del cristianismo, destino de las peregrinaciones religiosas. Esta caravana está conectada con las referencias a Dios que son el complemento del arte conjugado en la selva. Ambas presencias en el poema son la expresión del regocijo del “yo”, de su salvación espiritual y material:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte (1977: 245).

[...]

El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita! (246).

El Arte, Dios y la Selva son la misma expresión mayúscula de un orden superior en el que el “yo” se reconoce como poeta, creador y redentor de un mundo que domina y del que sale triunfante, porque todo lo que acontece en el universo textual está calculado para ese momento. Después de los elementos míticos que circun-

Buenos Aires entre 1901 y 1902. El título de su libro proviene de un proverbio árabe (“Los perros ladran; la caravana pasa”) que parece no tener una relación directa con sus crónicas.

dan la estatua la escena alcanza una serenidad que remite a un famoso proverbio árabe del que solo aparece la segunda parte en el poema, porque lo importante no es que ladren los perros, sino que la caravana pase. Ahí va Darío encabezando la comitiva o, mejor, va la espléndida estatua que levantó y transformó en los límites de un jardín que la selva modeló a imagen y semejanza del ser americano. El “yo del presente” retrata al “yo del pasado” para consolidar el “yo del porvenir” que sigue la dirección del triunfo del poeta por el arte. A la génesis de su poesía en los albores pasionales de su juventud le sigue el éxodo definitivo de su consagración, que fue posible gracias a ese “yo” que miraba a su pasado para erguirse en el futuro.

Mediante el autorretrato, el poeta modernista se pensó y se conoció a sí mismo (por lo menos dio cuenta de ese proyecto) desde su especial condición de artista, para hacer frente a los conflictos de su propia creación y de las críticas de sus pares a su obra y a su persona. De modo que el autorretrato responde a una conciencia histórica mediante la cual el poeta busca dejar un registro. En este punto entra en resonancia con la autobiografía que, como lo recuerda Jean-Philippe Miraux, es el procedimiento mediante el cual el escritor es el objeto de estudio de su propia obra (2005: 9).

Si bien el autorretrato y la autobiografía distan teóricamente, pues el primero tiene un carácter de estampa, de condición estática, de tiempo y espacio breves, la segunda es la narración de una vida en términos cinematográficos y dinámicos; sin embargo, hay una conexión innegable que habría que pensar mejor, motivados por la construcción móvil del “yo” del poema de Darío y de la consideración de Miraux cuando afirma que la autobiografía “es tensión hacia la significación, intento de edificar un monumento armónico basado en elementos inconexos, abigarrados y variados de una vida” (37). Este proceso, que bien puede describir el carácter del autorretrato literario en su estatus segmentado e instantá-

neo, le permite al poeta modernista convertir su propia persona en motivo central de la composición.

Si en el romanticismo la expresión del “yo sincero-sintiente” llegó a ser hostigante, el modernismo hizo uso de la individualidad desbordada y de la construcción de una subjetividad delirante para potenciar la figura del artista, que configuró el poema autorretrato como escenario dominado por el perfil de un “yo creador”, determinado por parámetros pictóricos, pero que no entran en estricto conflicto con un modelo autobiográfico, que no solo está interesado en narrar los hechos como un todo sino que lo hace desde uno o varios segmentos de una vida, atendiendo a un razonamiento consiente de lo vivido.

Bibliografía

- Augier, Ángel, 2007, “Prólogo: Julián del Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano”, en Julián del Casal, *Páginas de vida, poesía y prosa*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. IX- XLVIII.
- Casal, Julián del, 2007, *Páginas de vida, poesía y prosa*, Ángel Augier (comp.), Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Darío, Rubén, 1977, *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- _____, 1917, *La caravana pasa*, Editorial Mundo Latino, Madrid.
- Daubenton, Louis Jean Marie, 1788, *Encyclopedia Methodica. Historia natural de las aves*, t. II, Joseph Mallent (trad.), Antonio de Sancha, Madrid.
- García Morales, Alfonso, 2009, “‘De donde crece la palma’. Autorretrato y mitificación de José Martí”, Eugenia Houvenaghel y

- Ilse Logie (edit.), en *Alianzas entre historia y ficción: homenaje a Patrick Collard*, Editorial Droz, Ginebra.
- González Arce, Teresa, 2013, *Triunfar de la vejez y del olvido*, Arlequín, México.
- Henríquez Ureña, Max, 1962, *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Machado, Manuel, 2003, *Antología poética*, Manuel Márquez de la Plata (ed.), Biblioteca EDAF, Madrid.
- Man, Paul de, 1991, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*, núm. 29, pp. 113-118.
- Martí, José, 1997, *Versos sencillos. Simple Verses*, Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage. Arte Pública Press, Texas.
- Mengs, Anton Raphael, 1761, *El parnaso*, Fresco, Galería de Villa Albani-Torlonia, Roma.
- Mirau, Jean-Philippe, 2005, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Muñoz Carrasco, Olga, 2000, “La vida de Rubén Darío cantada por el mismo: poesía como autobiografía”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 29, pp. 165-177.
- Paula Mellado, Francisco de, 1851, *Enciclopedia moderna. Tomo segundo. Diccionario Universal*, Establecimiento tipográfico de Mellado, Madrid.
- Philippe, Lejeune, 1975, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París.
- Salgado, María A, 1988, “El ‘Autorretrato’ de Rosario Castellanos: reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse”, *Letras femeninas*, vol. 14, núms. 1-2, pp. 64-72.
- _____, 1989, “En torno a los modernistas y las autosemblanzas de *El Liberal*”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional*

de Hispanistas 18-23 agosto 1986 Berlín, vol. 2, Vervuert, pp. 389-396.

_____, 1995, "De lo jocoso a lo jocoso-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 212-220.

Soto Vergés, Rafael, 1967, "Rubén Darío y el neoclasicismo: La estética de lo "abrojos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 212-213, pp. 462-471.

Rama, Ángel, 1977, "Prologo", Rubén Darío, en *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. IX-LII.

El beso en la *Musa Erato* de Quevedo

The Kiss in Quevedo's *Musa Erato*

Pablo Sol Mora
Universidad Veracruzana, México
psol@uv.mx

Resumen: El beso no es un tema muy frecuente en la poesía amorosa de Quevedo, sobre todo si la comparamos con algunos de sus modelos italianos. Cuando aparece, se trata casi siempre de un beso aparente o imaginario, que solo tiene lugar en la mente del amante. Este artículo clasifica y comenta filológicamente los poemas en torno al beso en la *Musa Erato*, cuarta de *El Parnaso español*, que reúne la mayor parte de la poesía amorosa de Quevedo.

Palabras clave: Quevedo, beso, fantasma, amor, imaginación.

Abstract: The kiss is not a very common subject in Quevedo's love poetry, at least in comparison with its Italian models. When it appears, it is generally an apparent or imaginary kiss, and only takes place in the lover's imagination. This article philologically classifies and comments the kiss poems in the *Musa Erato*, fourth muse in *El Parnaso español*, which collects most of Quevedo's love poetry.

Keywords: Quevedo, Kiss, Phantom, Love, Imagination.

Recibido: 14 de octubre de 2019

Aceptado: 20 de febrero de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.507>

A diferencia de algunos de sus modelos italianos, como Marino (Guardiani, 1995) o Torquato Tasso (1621: 37, 131-136, 224-225), el beso no parece ser un gran protagonista de la poesía amorosa de Quevedo, estudiada, entre otros, por Julián Olivares (1995), Mercedes Blanco (1998), Santiago Fernández Mosquera (1999 y 2006), Manuel Ángel Candelas Colodrón (2007), María José Alonso Veloso (2013) y Alfonso Rey (2013). Esto es particularmente cierto en la *Musa Erato*.¹ Aparece aquí y allá, a veces de manera memorable (“Si mis párpados, Lisi, labios fueran”), pero escasamente, tomando en cuenta el volumen y la variedad de su lírica amorosa. Desde luego, figuran mucho más los ojos y las miradas que los labios y los besos; lógicamente, por lo demás, si consideramos los códigos platónicos, cortesés y petrarquistas que rigen buena parte de ella y según los cuales el objeto amado se mantiene siempre a cierta distancia, lo que obviamente no favorece el contacto íntimo que representa el beso. La mayoría de los besos en Quevedo no ocurre en la realidad, sino únicamente en la mente del amante: son besos deseados, imaginados, soñados; a veces, incluso, no son propiamente besos, sino gestos que parecen tales: apariencias de besos.

En general, podríamos decir que se trata más bien del fantasma de un beso o un beso fantasma, en el sentido amplio que recoge Covarrubias de “visión fantástica o imaginación falsa” (1611: 397v). Quevedo utiliza la palabra ‘fantasma’ varias veces, algunas más bien con el significado de aparición de ultratumba, como en la *Política de Dios*, refiriéndose a las apariciones de Cristo: “y en todas mostró su inmensa paciencia con la incredulidad de los suyos, que no creían su resurrección y le tenían por fantasma” (1666: 275);

¹ Uso principalmente la edición de Rey y Alonso Veloso, y en adelante, para efectos prácticos, solo indico el número del poema y los versos. De manera auxiliar, utilizo la edición de Blecua y cuando la cito indico Blecua, número de poema y versos.

otras, entendida estrictamente como imaginación, como en *Providencia de Dios*: “y porque oigas sin miedo y no te asuste la palabra *fantasma*, empezaré por su significado, que la hará apacible. Lo que se llama *fantasma* o *fantasía* es la imaginación” (2015: 163-164), pero algunas más en el sentido referido en primer lugar. Por ejemplo, en *Las cuatro fantasmas de la vida*, obra compuesta por cuatro epístolas en las que Quevedo diserta sobre cuatro fantasías que atormentan la imaginación del hombre: muerte, pobreza, desprecio y enfermedad (Alonso Veloso, 2009: 109-110), o en el *Epicteto y Focilides*, donde aparece fuertemente amonestado:

Si turbulenta alguna fantasía,
o ya sea de temor o de alegría,
de provecho o de daño,
solicita tu engaño,
con advertencia ejercitada y pronta,
dirás tú: “en lo aparente que me ofreces
eres fantasma y no lo que pareces” (1695: 17r).

Por esta razón, me gustaría retomar el concepto para este artículo, que tiene como propósito examinar los besos en *Erato*, comentar algunos de los poemas en los que aparecen (analizando, no solo el acto de besar, sino el contexto poético en que ocurre) y esbozar, de paso, una especie de filematología quevediana. No es necesario observar que el beso, expresión esencial del amor humano, es un gesto sumamente complejo en el que potencialmente se cruzan instintos naturales con códigos culturales: normas sociales, conceptos filosóficos, creencias religiosas, ideales literarios, etc. (Pereña, 1969). La manera en que es entendido y practicado, puesto de manifiesto en la literatura, descubre la mentalidad de una época o, por lo menos en el caso del beso erótico, su mentalidad amorosa.

En el caso de los Siglos de Oro, baste pensar, por ejemplo, en Cervantes (Sol Mora, 2018).

El *Tesoro* contiene una larga entrada sobre “besar”, pero dedica poca atención al beso erótico y se demora en otra clase de besos: el de paz, diversos besos ceremoniales, el beso familiar, el beso como saludo, el besamanos, etc. Aproximándose al tema del beso erótico, Covarrubias anota: “el beso se llama en griego *philema* del verbo *phileo* (amo, diligo) por ser una de las prendas del amor inmediatas a su fin, donde los dos espíritus de los que se aman consiguen en cierta manera la unión y transformación que tanto apetecen” (1611: 133v). Se trata, claro está, de una de las más antiguas creencias en torno al beso y uno de los tópicos más socorridos de su literatura, estudiado por Guillermo Serés (1996) y Felipe Valencia (2008): el intercambio de las almas y la consiguiente transformación de los amantes. Qué daría el amante de Quevedo por lograr un beso que condujera a una unión parecida, pero éste es precisamente el tipo de beso que parece casi estarle vedado. Él se moverá, sobre todo, alrededor del anhelo o la ilusión de un beso.

Prácticamente la totalidad de los besos presentes en *Erato* cabe en dos grandes grupos: 1) besos aparentes, o sea, gestos que se parecen o recuerdan a un beso, pero realmente no lo son, y 2) besos imaginados y soñados, es decir, aquellos que el amante concibe en su fantasía, en la vigilia o el sueño.

1. Besos aparentes

Diversos gestos (apagar una vela, beber de una copa, comer trozos de barro, etc.) remitían a la acción del beso. Quevedo y otros poetas áureos ensayaron su ingenio más de una vez alrededor de esta apariencia. En la *Musa Erato*, el primer caso lo encontramos en el soneto 18, “A una dama que apagó una bujía y la volvió a encender, en el humo, soprándola”:

La lumbre, que murió de convencida
con la luz de tus ojos y, apagada
por sí, en el humo se mostró enlutada:
exequias de su llama ennegrecida.
Bien pudo blasonar su corta vida
que la venció beldad tan alentada
que, con el firmamento en estacada,
rubrica en cada rayo una herida.
Tú, que la diste muerte, ya piadosa
de tu rigor, con ademán travieso
la restituyes vida más hermosa.
Resucitola un soplo tuyo impreso
en humo, que en tu boca es milagrosa
aura que nace con fación de beso.²

O sea, la luz del fuego de la bujía no es competencia para la luz de los ojos de la dama y se apaga, mostrando su luto mediante el humo; sin embargo, podría, incluso, estar orgullosa de haber sido vencida por semejante belleza, ya que ésta, en duelo con el cielo estrellado, causa una herida con cada uno de los rayos visuales que salen de sus ojos. Acto seguido, la dama, que mató la lumbre, la resucita con un soplido que, por el movimiento de la boca, parece un beso.

² El penúltimo verso, en la edición de Rey y Alonso Veloso, dice “en humo, que tu boca es milagrosa”, pero parece mejor la versión original de *El Parnaso* (“en humo, que en tu boca es milagrosa”), que también sigue Blecua (309), pues el “aura” del último verso no es la boca, sino el soplo salido de ella. Asimismo, en el tercer verso, creo que sería preferible “por sí en el humo se mostró enlutada”, pues entiendo que el sentido es que la lumbre mostró luto *por ella misma*, o sea, por su muerte, en lo negro del humo, más que haberse apagado por sí misma, como sugiere la puntuación.

Convencional y rebuscado al mismo tiempo, como observaron en su momento Dámaso Alonso (1993: 513) y Antonio Carreira (1997: 85-100), respectivamente, el soneto da inicio, muy quevedescamente, con una imagen de fuego (la lumbre de la bujía) que, sin embargo, es menos poderosa que la luz de los ojos de la dama, no solo por su belleza, sino, hay que suponer, por su mirar particularmente ardiente y airado, propio de la tópica dama desdenosa. Pozuelos Yvancos, en su estudio pionero, observó cómo los participios finales del primer cuarteto “completan y perfilan el concepto superponiendo acción o voluntad amorosa a cualidad” (1976: 251). El segundo cuarteto retoma el tópico de los ojos de la dama que derrotan a las estrellas del firmamento, como hace el mismo Quevedo en una silva de motivo no menos rebuscado que el soneto que nos ocupa (“Quéjase del rigor de una hermosura, que no le miró por mirar a un hombre muerto que tenían en público para que le reconociesen”), que hacia el final dice: “Pero aunque seas avara de tus bienes, / disculpa, Aminta, tienes, / cuando con belicosas luces miras / y todo el firmamento en flechas tiras” (Blecuá 404, vv. 41-44).

La crueldad de los cuartetos contrasta con la piedad o clemencia de los tercetos, en los que la conducta de la dama cambia radicalmente. Ella, que había quitado la vida a la llama con la mirada, ahora se la devuelve, con “ademán travieso” (el soplido). El poema adquiere tintes religiosos hacia el final cuando la dama devuelve la vida al fuego. Ésta es “más hermosa” porque proviene de ella, pero también porque es una vida de resurrección. El soplo que resucita remite evidentemente al soplido con que Dios da vida al hombre (Génesis 2, 7) e introduce un tema crucial para comprender la historia de la idea del beso, en especial de ese beso en el que los amantes intercambian almas: el papel que en este juega el aliento o, más precisamente, el *pneuma*. Besar era, sobre todo, operación pneumática y, como ha apuntado Enrique Pérez-Cristóbal: “cualquier

historia social del beso, así como cualquier lectura antropológica o filosófica, deberá pasar inevitablemente –si quiere desentrañar su sentido– por una hermenéutica histórica de la respiración” (2009: 6). El *pneuma* de la dama no es, desde luego, un aliento ordinario, sino “milagrosa aura”, como la de Dios, que vuelve a encender la llama con un soplado que, por el movimiento de los labios al emitirlo, parece un beso, aunque no lo sea, que es lo que quiere decir el último verso. Tácitamente, a partir de la asociación implícita entre el objeto (la bujía) y el sujeto amante, el poema invita a pensar: si un gesto, que parece un beso, pero no lo es, resucita una flama, qué efecto tendría un auténtico beso en el enamorado.

El segundo beso aparente en *Erato* (29) pertenece a ese casi subgénero literario áureo que se desarrolló alrededor de la costumbre femenina de la época de comer barro para empalidecer el rostro:

Amarili, en tu boca soberana
su tez el barro de carmín colora:
ya de coral mentido se mejora,
ya aprende de tus labios a ser grana.
Apenas el clavel, que a la mañana
guarda en rubí las lágrimas que llora,
se atreverá con él, cuando atesora
la sangre en sí de Venus y Diana.
Para engarzar tu púrpura rompida,
el sol quisiera repartir en lazos
tierra, por portuguesa, enternecida.
Tú de sus labios mereciste abrazos:
presume ya de aurora, el barro olvida;
pues se muere mi bien por tus pedazos.

En *El Parnaso*, el soneto lleva por título “A Amarili, que tenía unos pedazos de un búcaro en la boca y estaba muy al cabo de co-

merlos”. El *Tésoro* define “búcaro” como: “género de vaso de cierta tierra colorada que traen de Portugal... De estos barros dicen que comen las damas por amortiguar la color o por golosina viciosa y es ocasión de que el barro y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad” (Covarrubias, 1611: 154v). En el primer cuarteto, el barro, ya de por sí rojo, enrojece aún más al contacto de los labios de Amarili y, mediante la prosopopeya, va cobrando vida casi humana (se habla de su tez y luego se le atribuye la capacidad de aprender), proceso que culminará en el terceto final; en el segundo cuarteto, se afirma que solo el clavel, perlado por el rocío de la aurora y que concentra en la intensidad de su color el rojo de la sangre tanto de Venus (que tiñó una rosa blanca al pincharse, según algunas versiones alternativas al mito de Adonis narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*) como de Diana (en este caso, al parecer, no la suya propiamente, sino la de los animales cazados y ofrecidos a ella), puede competir con él. En el primer terceto, el sol quisiera pegar los pedazos del búcaro roto con tierra portuguesa. El falso beso aparece en el segundo mediante la metáfora del abrazo de los labios, o sea, en realidad, el movimiento de éstos a la hora de comer el barro. La situación recuerda un epigrama de Meleagro de la *Antología griega* en el que el enamorado envidia a una copa y que traduzco libremente: “La copa de vino sonrío y me cuenta cómo tocó los labios de la amable Zenófila. ¡Dichosa copa! Ojalá Zenófila pegara sus labios a los míos y se bebiera mi alma de un trago” (1948-1953: 210-211).

Sin embargo, este beso aparente, como el del poema anterior, opera un milagro semejante al de la resurrección: transforma radicalmente al búcaro, al que se exhorta a olvidar su humilde condición de barro y asumir una nueva vida como aurora. La muerte aludida en el último verso juega con la expresión “morirse por sus pedazos”, que denotaba un especial afecto de una persona a otra; aunque también habría que recordar que comer barro representaba

un grave peligro para la salud, como la opilación. En un madrigal cómico (“A una moza hermosa, que comía barro”), Quevedo previene de las nocivas consecuencias de este hábito: “Que tu gusto no entierres, hoy mi aviso / te advierte, Cloris bella; porque siendo / en carne soberano paraíso, / cuando con barro la salud estragas, / no el Paraíso Terrenal te hagas” (Blecuca 624, vv. 15-19), aunque al final termine intentando aprovecharlo: “Y si en tu pulideza no es desgarrar, / muérdeme a mí, pues soy también de barro” (vv. 24-25).

Los sonetos de los besos aparentes, tanto el de la bujía como el del búcaro, tienen en común lo que Gallego Zarzosa ha llamado “los objetos del deseo”: “para desentrañar las claves eróticas que prestan sensualidad al canto amoroso, será muy útil fijar la atención crítica en los objetos materiales que acompañan las descripciones de la amada; por esto, los que podemos llamar ‘objetos del deseo’ cobran una importancia más allá de lo ornamental: nos acercan a la amada en el mundo familiar femenino en el que ésta se mueve y revelan su potencial como términos de agudas metáforas eróticas” (2012: 65).

En efecto, en ambos poemas el sujeto lírico se asocia sutil e implícitamente a los objetos. Él no interviene, en apariencia, en la situación descrita y se limita a observar la interacción de su amada con ellos, pero éstos se convierten en el medio vicario del deseo. Aunque en ellos, en realidad, no ocurra beso alguno, éste acaba siendo su secreto protagonista.

2. Besos imaginados y soñados

A diferencia de los anteriores, los besos imaginados y soñados, los predominantes en *Erato*, son besos que tienen lugar únicamente en la fantasía del yo poético, en la vigilia o el sueño. El más representativo, y quizá el mejor, que inspiró el tema del beso a Quevedo es

el justamente famoso “Comunicación de amor, invisible, por los ojos” (7):

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran, caudales
águilas, y besaran más que vieran.
Tus bellezas, hidrópicos, bebieran
y, cristales sedientos de cristales,
de luces y de incendios celestiales
alimentando su morir vivieran.
De invisible comercio mantenidos
y desnudos de cuerpo, los favores
gozaran mis potencias y sentidos;
mudos se requebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos
y, en público, secretos los amores.

A pesar de su fama, el soneto no tiene una lectura tan clara y sus editores y la crítica han tenido diferencias en cuanto a su interpretación, con frecuencia observables desde la puntuación propuesta. Para comenzar a desentrañarlo, propongo la siguiente prosificación: Lisi, si mis párpados fueran labios, los rayos visuales de mis ojos, águilas caudales que miran al sol, fueran besos y besaran más que vieran. Hidrópicos, bebieran tus bellezas y, cristales sedientos de cristales, vivieran, alimentando su morir, de luces y de incendios celestiales. Mis potencias y sentidos, desnudos de cuerpo y mantenidos de comercio invisible, gozaran los favores; los ardores, mudos, se requebraran; los amores, apartados, pudieran verse unidos y, secretos, en público.

Una de las mayores originalidades del poema es que, en el contexto general de *Canta sola a Lisi*, es prácticamente el único en

que el yo poético se permite un respiro (imaginario, pero respiro) en medio del sólido desdén de la amada. El resto del poemario es más bien la lamentación de su rechazo, pero aquí, por una vez, se permite concebir una situación distinta, favorable a sus deseos, y en la que incluso puede suponerse una cierta correspondencia. Antonio Alatorre estudió este poema en el marco de los que llamó “sonetos de hipótesis”, o sea, aquellos que comienzan con una proposición condicional y luego sacan sus consecuencias. Su audaz lectura propone un *coitus ininterruptus* en los tercetos, en los que Quevedo iría más allá de los besos y se olvidaría de la equivalencia labios-párpados:

y justamente por eso siento es este el más representativo de los ‘sonetos de hipótesis’: muestra la importancia que da Quevedo a los inicios novedosos, su afán de asombrar y de lucirse lo antes posible. Aturdido por los espectaculares cuartetos, el lector no va a darse cuenta de que los tercetos son ‘ilógicos’, puesto que en el coito nada tienen que hacer los párpados (1999: 377).

El soneto, ciertamente, quizá no resista un análisis lógico riguroso. Naturalmente, la parte que más me interesa es el primer cuarteto, el del beso y el deslumbrante punto de partida del resto. “Rayo visual” es término de óptica que se asociaba a los espíritus que se creía salían de los ojos y que tan importante papel tenían en el amor, como atestiguan los poetas desde Cavalcanti –“Voi che per li occhi mi passate ‘l core”, “Pegli occhi fere un spirito sottile” o “O tu, che porti nelly occhi sovente” (1990: 34, 54, 86)– hasta Quevedo, pasando notablemente, en España, por Garcilaso (“De aquella vista pura y excelente”), y que los filósofos neoplatónicos del amor, con Ficino a la cabeza (*De amore*, VII, IV), se encargaron de comentar. Los primeros versos establecen la correspondencia párpados-labios y rayos visuales-besos. Como quedará claro en el

segundo cuarteto, a Quevedo no le preocupa demasiado encimar los conceptos párpados/ojos/labios sin mantener una estricta lógica. Los ojos del poeta miran al sol, que es la amada, a la manera de las águilas, que se creía que podían mirar directamente los rayos solares.

Los hidrópicos párpados-labios (que, entre más toman, más sed tienen) se beberían, pues, las bellezas de Lisi, o sea, en principio, los rasgos tópicos de la hermosura femeninos: cabellos, cuello, mejillas, labios, etc. Podemos encontrar un juego semejante con hidropesía/ojos/besos, por cierto, en el romance 6 de la primera sección de *Erato*, “Alegórica enfermedad y medicina de amante”.

El sexto verso del soneto es ciertamente problemático. Entiendo que los primeros cristales se refieren a los ojos del amante o, más específicamente, al conjunto ojos/párpados-labios (que fueran solo los párpados-labios no tendría sentido), y los segundos, aunque cabe la posibilidad que aludan tanto a la blancura de la piel de Lisi, como aseguran Alatorre (1999: 373, n. 7) y Olivares (1995: 120), como a sus ojos, parecen más bien referirse a éstos, como también han observado Rey y Alonso Veloso, pues solo así el siguiente verso adquiere pleno sentido. “Luces” e “incendios”, en efecto, son metáforas ordinarias para el brillo de la mirada. El “alimentando su morir vivieran” es tópica paradoja, con resonancias del léxico místico, que expresa que los ojos del amante viven de aquello que los hace morir.

Los tercetos, como apuntó Alatorre, parecen desarrollarse en un plano distinto a los cuartetos. Ya no se trata solo de besos y lo que empezó con la proposición “si mis párpados fueran labios, te besaría con la mirada”, parece extenderse a otras posibilidades del contacto a la distancia. El vocabulario empleado tiene potencial significado erótico (“comercio”, “desnudos”, “cuerpo”, “favores”, “gozaran”, etc.). El sujeto del primer terceto abarca tanto lo intelectual, las potencias del alma, como lo físico, los sentidos, que

subsistirían gracias a un intercambio invisible y que no poseen materialidad alguna. El verbo “gozar” tiene connotaciones sexuales, como en el famoso soneto 46 de la primera sección de *Erato*: “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba”, etc. Sin embargo, quizá la palabra clave sea “favores”. Lo curioso, para el lector del resto del poemario, es que Lisi no es dama que suela conceder favores y que aquí, y en el siguiente terceto, excepcionalmente parecería adivinarse una cierta correspondencia, salvo que la palabra se refiera, como señalan Rey-Alonso en nota, a contactos admitidos involuntariamente. No obstante, el plural de los sustantivos y los verbos del último terceto (“ardores”, “amores”, “requebraran”, “pudieran”) sugieren la idea de cierta reciprocidad. Es como si por un momento, llevado por la fantasía de los párpados-labios, el amante pensara, no solo que es posible besar a Lisi y tener un contacto más íntimo con ella, sino que, además, de alguna forma ella le corresponde, lo que remarcaría la singularidad de este soneto en el contexto de todo el poemario.

Una confrontación con otros poemas de Quevedo arroja alguna luz sobre su especificidad. En el marco de *Canta sola a Lisi*, podría casi formar un par con el soneto 49, “Amante apartado, pero no ausente. Amador de la hermosura de l’alma, sin otro deseo”, que es como su reverso:

Puedo estar apartado, mas no ausente;
y en soledad, no solo, pues delante
asiste el corazón, que arde constante
en la pasión, que siempre está presente.
El que sabe estar solo entre la gente
se sabe solo acompañar, que, amante,
la membranza de aquel bello semblante
a la imaginación se le consiente.
Yo vi hermosura y penetré la alteza

de virtud soberana en mortal velo:
adoro l'alma, admiro la belleza.
Ni yo pretendo premio ni consuelo,
que uno fuera soberbia, otro vileza;
menos me atrevo a Lisi, pues, que al cielo.

Ortodoxamente platónico, el yo lírico proclama que ha superado la atracción sensual, que ya solo ama la belleza espiritual y que no pretende obtener ningún favor o consuelo (físicos, desde luego), o sea, una actitud enteramente opuesta a la de “Si mis párpados, Lisi, labios fueran”. En aras del ingenio, Quevedo juega así con dos extremos del sentimiento amoroso, el del casto y espiritual amante platónico y el del menos riguroso que se permite, así sea imaginariamente, una gratificación sensual. Como han observado Alfonso Rey y Alonso Veloso en el estudio preliminar a la primera sección de *Erato* (2011: XXXVII), Quevedo no suscribe una sola doctrina amorosa y juega con todas, poniendo a prueba su agudeza, aunque quizá este eclecticismo encubra un escepticismo de fondo.

Sin embargo, el poema que por contraste mejor ilumina al que comentamos no pertenece a *Canta sola a Lisi* ni a *Erato*. Es un poema de beso soñado, el romance “No pueden los sueños, Floris” (Blecua 440). Aquí, el amante sueña un encuentro sexual con su amada y dedica buena parte a los besos que, en el fondo, quizá, no sean tan distintos a los que imagina el amante de Lisi:

Andúvete con la boca
rosa a rosa las mejillas,
y aun dentro de tus dos ojos
te quise forzar las niñas.
Dime una hartazga de cielo
en tan altas maravillas;

maté la hambre al deseo,
y enriquecí la codicia.
No hay estación en tu cuerpo
que no adore de rodillas;
con mis cuentas en la mano,
lloré en la postrer ermita.
De beso en beso me vine,
tomándote la medida,
desde la planta al cabello,
por rematar en las Indias.

De manera cómica y mucho más clara que en “Si mis párpados, Lisi, labios fueran”, aquí los besos se mezclan con el sexo. En medio de un auténtico furor, el desenfrenado amante, peregrino en el cuerpo de Floris, la besa en todas partes –¿incluyendo aquellas “donde Amor el cetro tiene”, al decir de Aldana (1990: 496)?–, pero reserva un lugar especial para las Indias, o sea, la boca. Quevedo utiliza la metáfora en otros poemas, como aquel en que elogia a una dama que hablaba muy bien francés: “Vuestra boca, riéndose, es aurora; / es francesa, si habla; y es Oriente / que con todas las Indias enamora” (34, vv. 9-11). El discurso burlesco del romance explícita lo que el a fin de cuentas cortés de “Si mis párpados, Lisi, labios fueran” no podría enunciar nunca.

Otro poema de beso soñado es una variante, probablemente una versión preliminar, del famoso “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?” (46), este sí en *Erato*:

¡Ay, Zafira! Soñé que te... ¿Direlo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién sino un amante que soñaba
abrazara el infierno con el cielo?
Tu cuerpo era de nieve y en su yelo

incendios amorosos resfriaba;
mas, por no derretirle, me apartaba,
y de mi bien mayor tuve recelo.
Hablaste, y las razones que decías
yo te las escuchaba con la boca;
tú della las palabras me bebías.
Despertó el alma de contento loca,
y si durara el sueño eternos días,
la eternidad me pareciera poca.

Poéticamente inferior, desde luego, a la versión más conocida, el soneto interesa porque aquí ocurren besos, que después desaparecieron. El tema del sueño erótico ha sido ampliamente estudiado por Alatorre (2012) y Maurer (1990). En general, representaba para los poetas una manera audaz, pero lícita, de hablar de un encuentro sexual sin ofender las normas amorosas de la época, la honestidad y el decoro. El soneto comienza a la manera de una dolorosa y autoburlesca confesión a la amada e introduce de inmediato el tema de la fantasía onírica, cuyo contenido se adivina por la duda del amante; ésta se resuelve de inmediato en el segundo verso en una categórica afirmación con el atenuante del sueño y la declaración explícita del tema sexual. Solo un amante que sueña, dice el resto del primer cuarteto, podría juntar el infierno (o sea, su tormento amoroso y ardor erótico) con el paraíso que representa la amada. Las imágenes petrarquistas de fuego y hielo del segundo cuarteto son perfectamente tópicas (ella tiene la piel blanca como la nieve y es fría, desde luego, y él arde de amor), pero lo curioso es el apartamiento y la desconfianza del amante, que incluso en medio de un sueño parece no poder realizar su anhelo. Y entonces vienen los besos: la amada habla al amante y éste, así como el de Lisi la besaba con los párpados, sinestésicamente la escucha con la boca y ella, a su vez, bebe sus palabras, en un beso evidentemente

recíproco con el consecuente intercambio de alientos. Ésta es la razón, quizá, por la que el alma despierta “de contento loca”, porque en el sueño se dio, o comenzaba a darse, la tan ansiada unión espiritual de los amantes, además, claro, de la física. Ibn ‘Arabi, filósofo y místico andalusí del siglo XII, lo explicaba así:

cuando se besan o abrazan, la respiración del uno se expande en el otro y el hálito así exhalado compenetra a ambos. El espíritu animal que actúa en las formas naturales no es diferente del hálito, de manera que este es el espíritu (animal) de cada una de las dos personas que respiran y que vivifica en el momento del beso y la respiración... Este aliento, una vez exhalado por el amante, transmite cierta forma de amor preñado de deleite. Cuando este aliento se convierte en el espíritu de aquel hacia el que ha sido transmitido y cuando el hálito de la pareja se convierte de la misma forma en el espíritu del primero, puede hablarse de identificación por parte de los dos seres implicados, según lo que el poeta ha dicho: ‘Yo soy aquel a quien amo, / y aquel a quien amo, ¡soy yo! (Mora, 2011: 302).

El caso es que –aunque el soneto se detiene en el momento justo del despertar y no registra, como en otros casos del mismo tema, la desilusión de darse cuenta de que todo fue un sueño– en realidad no ha habido ningún beso ni ningún intercambio espiritual. Se trata, una vez más, de un beso fantasma.

En el resto de la primera sección de *Erato* hay otros dos besos imaginarios (además del ya mencionado del romance 6): en el idilio 1 y la canción 3. El primero es una versión del *carpe diem* que termina así:

Coronemos con flores
el cuello, antes que llegue el negro día.

Mezclemos los amores
con la ambrosía mortal que la vid cría.
Y de los labios el aliento flaco
nos acuerde de Venus y de Baco.

De inspiración anacreóntica, el idilio recuerda la oda V del *Anacreonte castellano*. Recordemos que Quevedo lo compuso hacia 1609 basado en una colección de poemas armada por el humanista francés Henri Estienne y atribuida al antiguo poeta griego, aunque en realidad los poemas, de origen romano y bizantino, son mucho más tardíos (Schwartz, 1999: 294-295). El inicio reza: “mezclemos con el vino diligentes / la rosa dedicada a los amores” (1794: 25). Los versos clave son, desde luego, los dos últimos, en los que el desfalleciente aliento de los amantes, que alternan los besos y la bebida, remite tanto a la diosa como al dios. La canción 3 es un desafío de amor en el que el poeta reta a Aminta a unírsele en el marco de un *locus amoenus*. Los besos son los protagonistas de las últimas tres estancias:

Ven, que te aguardan ya los ruiseñores,
y los tonos mejores,
por que los oigas tú, dulce tirana,
los dejan de cantar a la mañana.
Tendremos envidiosas
las tórtolas mimosas,
pues, viéndonos de gloria y gusto ricos,
imitarán los labios con los picos.
Aprenderemos dellas
soledad y querellas,
y, en pago, aprenderán de nuestros lazos
su voz requiebros y su pluma abrazos.
¡Ay, si llegases ya, qué tiernamente,

al ruido de esta fuente,
gastáramos las horas y los vientos
en suspiros y músicos acentos!
Tu aliento bebería
en ardiente porfía
que igualase las flores de este suelo
y las estrellas con que alumbra el cielo;
y sellaría en tus ojos,
soberbios, con despojos,
y en tus mejillas sin igual, tan bellas,
sin prado flores, y sin cielo estrellas.

Halláranos aquí la blanca Aurora,
riendo cuando llora;
la noche, alegres, cuando en cielo y tierra
tantos ojos nos abre como cierra.
Fuéramos cada instante
nueva amada y amante,
y así tendría en firmeza tan crecida
la muerte estorbo y suspensión la vida;
y vieran nuestras bocas,
en ramos de estas rocas,
ya las aves consortes, ya las viudas,
más elocuentes ser cuando más mudas.

Esta canción fue reelaborada varias veces por Quevedo y ha sido objeto de un estudio de Alberto Blecua en el marco del concepto crítico-textual de contaminación de autor. Atender a las variantes y a las etapas de construcción del poema resulta fundamental pues son éstas las que aclaran el significado de ciertos pasajes que en la versión final pueden ser confusos. Como de costumbre, aquí el beso no pasa de ser una ilusión, un anhelo insatisfecho. La primera estancia, con su tópica comparación con las tórtolas –famosas por

su amor y fidelidad, recuérdese la canción gongorina “Vuelas, oh tortolilla” (Góngora, 2015: 55)– no presenta mayor dificultad, no así la siguiente. Llama la atención en los primeros versos (con sus “vientos”, “suspiros” y “músicos acentos”), la presencia implícita del *pneuma*. En algunas versiones anteriores, los besos comenzaban explícitamente desde aquí, pues el verso “en suspiros y músicos acentos” decía “en besos, no en razones ni en acentos” (Blecua 389, n. 52); en la versión final, los besos empiezan inequívocamente con el paradójico verso “tu aliento bebería”, acción que el amante llevaría a cabo tantas veces, a mi entender, que los besos, a la manera de Catulo (Luque Moreno, 2018), serían tan numerosos como las flores del prado o las estrellas del cielo. Que éste sea el significado parece claro a la luz de versiones preliminares, que decían: “en besos, no en razones ni en acentos. / Y tantos te daría / que los igualaría / a las rosas que visten este suelo / y a las estrellas que nos muestra el cielo” (Blecua 389, n. 52-56). Curiosamente, Alberto Blecua propone una interpretación más audaz: “se trata de lo conocido vulgarmente por un ‘revolcón’; de ahí que el amante vea el prado con sus flores y el cielo con sus estrellas, según esté encima o debajo de Aminta” (2016: 24-25). Que se trata de un revolcón, no me cabe duda, pero que los versos de flores/estrellas se refieran a la posición sexual del amante me parece un poco excesivo, sobre todo cuando las variantes indican claramente cuál es el sentido, o sea, la innumerable cantidad de besos.

La última parte de la estancia es aún más problemática. La interpretación propuesta por Rey-Alonso en nota (evidente desde la puntuación) es: “y sellaría con despojos flores sin prado y estrellas sin cielo en tus ojos soberbios y en tus mejillas sin igual, tan bellas’. *Sellaría*: ‘estamparía’. *Despojos*: los del amante, por efecto del amor”. Sin embargo, creo que, como en el caso del soneto de la bujía, es preferible la lectura de Blecua, que dice: “y sellaría en tus ojos, / soberbios con despojos, / y en tus mejillas sin igual, tan

bellas, / sin prado, flores, / y sin cielo, estrellas”. En el primer caso, “con despojos” es un complemento circunstancial de instrumento y, en el segundo, un modificador indirecto de “soberbios”. La prosificación podría ser: ‘y sellaría estrellas sin cielo y flores sin prado en tus ojos soberbios con despojos y en tus mejillas sin igual, tan bellas’. El sentido es que el amante besa (sella) los brillantes ojos (estrellas sin cielo) y las rosadas mejillas (flores sin prado) de Aminta. Los ojos son “soberbios con despojos” porque matan con la mirada y han ejercido tanto su poder que se han ensoberbecido. El sentido queda perfectamente claro con la lectura del soneto “A una dama bizca y hermosa”, en el que Quevedo utiliza el término de tal forma que no deja lugar a dudas. Refiriéndose a los ojos estrábicos, dice: “lo que no miran ven, y son despojos / suyos cuantos los ven” (24, vv. 9-10). “Sellaría” debe entenderse como ‘sellaría con un beso’, como revelan las variantes, que literalmente decían: “pues besara en tus ojos” (Blecua 389, n. 57). Al retocar la estancia, Quevedo sistemática y hábilmente omitió el sustantivo beso o besos y cualquier forma del verbo besar, pero no por ello éstos dejan de ser el núcleo de la estrofa; al contrario, al no mencionarlos explícitamente, los realza poéticamente.

Esto se confirma en la última estancia, que concluye positivamente con un beso y que en las otras versiones, más atrevidas, se trataba claramente de lo que en un tiempo se denominó beso francés. Los primeros versos dicen sencillamente que los amantes, incansables, serán sorprendidos, juntos y felices, tanto por la mañana como por la noche (el rocío es, por supuesto, el llanto de la aurora, y la noche abre y cierra ojos porque descubre las estrellas y hace dormir a las criaturas). Lo que se describe luego es el continuo proceso de transformación y regeneración de los amantes merced a la fuerza del amor y, podemos suponer, del intercambio de aliento propiciado por el beso. Ocurriría, entonces, algo extraordinario: “y así tendría en firmeza tan crecida / la muerte estorbo y suspen-

sión la vida” (vv. 67-68). El amor que vence a la muerte es tópico en Quevedo, pero aquí parece ocurrir algo distinto: se impide la muerte y se suspende la vida, en una suerte de anulación del tiempo. Se asemeja a la experiencia descrita por Octavio Paz —atento lector de Quevedo— en *La llama doble*: “el amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. No a la vida eterna sino, como he tratado de decirlo en algunos poemas, a la vivacidad pura” (2012: 220). Esta momentánea eternidad, esta suspensión del tiempo, es la que anhela el amante de Quevedo.

Los últimos versos retoman, nuevamente sin mencionarlo de manera explícita, el tema del beso. Desde las rocas, las aves, tanto las que tienen pareja como las viudas, verán las bocas de los amantes “más elocuentes ser cuando más mudas”. La elocuencia es, por supuesto, amorosa y se refiere a los besos, que felizmente impiden que los amantes hablen. Una vez más, la consulta de las variantes aclara el sentido. Prácticamente el resto de las versiones del poema terminaban con el verso “que por sobra de lenguas están mudas” (Blecua 389, n. 73). Naturalmente, las lenguas sobrarían en las bocas de los amantes y causarían la mudez porque cada una tendría dos, la propia y la del otro, en un apasionado beso francés o de lengua. A esta clase de beso, estudiada por José Ignacio Díez Fernández en la tradición áurea (2006), se le consideraba más propicio para el intercambio de almas, como atestigua el poeta neolatino Juan Segundo, incontestable autoridad en materia de besos, cuyo “Beso V” dice:

et linguam tremulam hinc et inde uibras,
 et linguam querulam hinc et inde sugis,
 aspirans animae suavis auram
 mollem, dulcisonam, humidam, meaeque
 altricem miserae, Neaera, uitae;

hauriens animam meam caducam,
flagrantem, nimio uapore coctam,
coctam pectoris impotentis aestu,
eludisque meas, Neaera, flammam,
flabro pectoris haurientis aestum,
O! iucunda mei caloris aura!
(Martínez y Santana Enríquez, 2008: 87-88).³

En el resto de la poesía amorosa de Quevedo, la no incluida en *Erato*, hay algunos besos reales (o sea, no aparentes, no imaginados ni soñados), pero son los menos. Habría que mencionar, por ejemplo, los de la versión del *Cantar de los cantares* (Blecua 198) y un par de madrigales, “A Fabio preguntaba...” y, sobre todo, “Los brazos de Damón y Galatea...” (Blecua 412 y 413), aunque la autoría de Quevedo de estos dos últimos ha sido cuestionada (Pérez Cuenca, 2000: 279-280). Otro asunto, que escapa al objetivo de este trabajo, serían los besos en la poesía satírica, aunque tampoco parecen ser muy abundantes (Blecua 551, 566, 598, 674 y 795, entre otros). En conclusión, lo que queda claro es que el beso predominante en su poesía amorosa es el que he denominado beso fantasma, ese que es solo una apariencia o una fantasía.

³ “tú vibras tu lengua trémula, / que busca dulce alimento, / aspirando el aura suave, / húmeda y con tiernos ecos. / Tú das, mi Nerea hermosa, / a mi triste vida aliento / y al alma desfallecida / en tan amoroso incendio, / que recibe nueva vida / en el abrasado pecho, / respirando el vital aire / que trae dulce consuelo. / ¡Oh de mi fuego alegre!”.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio, 1999, “Quevedo: labios en vez de párpados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 47, pp. 369-383.
- _____, 2012, *El sueño erótico en la poesía de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Aldana, Francisco de, 1990, *Poesías castellanas completas*, José Lara Garrido (ed.), REI, México.
- Alonso, Dámaso, 1993, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid.
- Alonso Veloso, María José, 2009, “Relaciones entre citas sagradas y pensamiento pagano en *Las cuatro fantasmas de la vida de Quevedo*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 85, pp. 109-138.
- _____, 2013, “Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posible modelos”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 90, pp. 1233-1267.
- Blanco, Mercedes, 1998, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Arco Libros, Madrid.
- Blecua, Alberto, 2016, “Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo ‘Pues quita Primavera al año el ceño’”, *Creneida*, vol. 4, pp. 14-26.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, 2007, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Vigo.
- Carreira, Antonio, 1997, “Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo”, en *La poésie amoureuse de Quevedo*, Marie-Linda Ortega (ed.), ENS Éditions, París, pp. 85-100.
- Cavalcanti, Guido, 1990, *Cancionero*, Siruela, Madrid.

- Covarrubias, Sebastián de, 1611, *Tesoro de la lengua castellana*, Luis Sánchez, Madrid.
- Díez Fernández, José Ignacio, 2006, “Pequeña puerta de coral preciado: ¿con lengua?”, *Calíope*, vol. 12, pp. 33-56.
- Fernández Mosquera, Santiago, 1999, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo de Canta sola a Lisi*, Gredos, Madrid.
- _____, 2006, *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*. Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/default.htm.
- Gallego Zarzosa, Alicia, 2012, “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola*, vol. 16, pp. 65-75.
- Góngora, Luis de, 2015, *Poesía*, Ana Suárez Miramón (ed.), Penguin, Barcelona.
- Guardiani, Francesco, 1995, “Oscula mariniana”, *Quaderni d’italianistica*, vol. 16, pp. 197-243.
- Luque Moreno, Jesús, 2018, “Besos de Catulo”, *Emerita*, vol. 86, pp. 71-91.
- Martínez, Marco, y Santana Henríquez, Germán, 2008, “Los besos de Juan Segundo: una traducción inédita de Graciliano Afonso (I)”, *Fortvnatae*, vol. 19, pp. 71-99.
- Maurer, Christopher, 1990, “ ‘Soñé que te... ¿Direlo?’. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, vol. 9, pp. 149-167.
- Mora, Fernando, 2011, *Ibn ‘Arabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*, Kairós, Barcelona.
- Olivares, Julián, 1995, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, Siglo Veintiuno*, Madrid.
- Paz, Octavio, 2012, *La llama doble*, Seix-Barral, Barcelona.

- Perella, Nicolas James, 1969, *The Kiss Sacred and Profane*, The University of California Press, Berkeley.
- Pérez Cristóbal, Enrique, 2009, “El cuerpo del amor como cuerpo respiratorio”, *Revista de História Comparada*, vol. 3, pp. 1-13.
- Pérez Cuenca, Isabel, 2000, “Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, vol. 4, pp. 267-283.
- Pozuelo Yvancos, José María, 1979, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, Murcia.
- Quevedo, Francisco de, 1794, *Anacreón castellano*, Sancha, Madrid.
- _____, 1695, *Epicteto y Focílides*, María de Quiñones, Madrid.
- _____, 2001, *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Castalia, Madrid.
- _____, 2011, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (ed.), EUNSA, Pamplona.
- _____, 2013, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (eds.), EUNSA, Pamplona.
- _____, 1666, *Política de Dios*, Imprenta Real, Madrid.
- _____, 2015, *Providencia de Dios*, Sagrario López Poza (ed.), SIELAE, La Coruña.
- Rey, Alfonso, 2013, “Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo”, *La Perinola*, vol. 17, pp. 301-334.
- Schwartz, Lía, 1999, “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, vol. 3, pp. 293-324.
- Serés, Guillermo, 1996, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.

Sol Mora, Pablo, 2018, “ ‘Déjenme besar’ (*Quijote* II, XVI): sobre algunos besos cervantinos”, *Anales Cervantinos*, vol. 50, pp. 211-226.

Tasso, Torquato, 1621, *Rime. Parte prima. Amorose*, Evangelista Deuchino, Venezia.

The Greek Anthology, 1948-1953, W. R. Paton (ed.), Heinemann, Londres.

Valencia, Felipe, 2008, “‘Acoged blandamente mi suspiro’: el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo xvi”, *Dicenda*, vol. 26, pp. 259-290.

Todos y ninguno. Crónica urbana y reciclaje en la obra de Antonio Muñoz Molina

Everyone and no one. Urban Chronicle and Recycling in Antonio Muñoz Molina's Work

Teresa Georgina González Arce
Universidad de Guadalajara, México
liboria_maple@yahoo.com.mx

Resumen: Antonio Muñoz Molina inició su carrera literaria como periodista cultural del *Diario de Granada*, medio en el cual aparecieron, entre 1982 y 1983, las crónicas urbanas que un año más tarde conformarían su primer libro: *El Robinson urbano* (1984). En el prólogo de la reedición que Seix Barral hizo en 1993, Pere Gimferrer advertía el esmero estilístico de la prosa de Muñoz Molina y apuntaba que la Granada urbana del autor de *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa* podía ser todas las ciudades y ninguna. En 2018, Muñoz Molina publica *Un andar solitario entre la gente*, un texto desbordado, ruidoso y disgregado, como las mismas ciudades que evoca. Ambas obras son los cabos de una trayectoria marcada por el *flâneur*, esa figura que nace con Poe, adquiere forma en Baudelaire, es interpretada por Benjamin y conforma una tradición literaria de caminantes que pasean por la ciudad moderna con una mirada al mismo tiempo fascinada, receptiva y crítica. Tanto *Un andar solitario entre la gente* como *El Robinson urbano* tienen en común

la integración de elementos ficcionales en un género referencial como la crónica periodística. En este artículo trataré de destacar los nexos que unen estas dos obras e intentaré relacionarlas con lo que considero más relevante en la propuesta que presenta Muñoz Molina en este peculiar relato urbano del siglo XXI.

Palabras clave: Crónica, ciudad, España, narrativa, periodismo.

Abstract: Antonio Muñoz Molina began his literacy career as a cultural journalist at the *Diario de Granada*, in which he published his urban chronicles between 1982 and 1983. A year after that series of chronicles became his first book: *El Robinson urbano* (1984). In the prologue of the Seix Barral 1993 reissue, Pere Gimferrer warned about the stylistic care of Muñoz Molina's prose and suggested that the author's urban Granada from the *Beatus ille* and *Winter in Lisbon* could be any city or none. Both works are the ends of a trajectory marked by the *flâneur*, the figure that took form with Baudelaire, was interpreted by Benjamin and became part of a literary tradition of walkers across the modern city with an amazed, receptive and critical look. Both, *Un andar solitario entre la gente* and *El Robinson urbano*, have a common integration of fictional elements in a referential genre like the journalistic chronicle. In this article I will try to highlight the links between these two literary works and relate them to which I consider the most relevant in this proposal that Muñoz Molina presents at this peculiar urban story form the XXI century.

Keywords: Chronicle, City, Spain, Literacy, Journalism.

Recibido: 9 de octubre de 2019

Aceptado: 2 de febrero de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.506>

Conocido principalmente como novelista, Antonio Muñoz Molina inició su carrera literaria como periodista cultural del *Diario de Granada*, medio en el cual aparecieron, entre 1982 y 1983, las crónicas urbanas que un año más tarde habrían de conformar lo que sería su primer libro: *El Robinson urbano* (1984). En el prólogo de la reedición que Seix Barral hizo en 1993, Pere Gimferrer advertía el esmero estilístico de la prosa de Muñoz Molina y apuntaba que la Granada urbana del autor de *Beatus ille* y *El invierno en Lisboa* podía ser todas las ciudades y ninguna, rasgo que la hermanaba con el Madrid de Gómez de la Serna o con el Nueva York avistado por García Lorca en *Poeta en Nueva York*. Como podremos ver enseguida, este atributo conviene también a todas las ciudades que Muñoz Molina ha habitado desde entonces (Muñoz Molina, 1995).¹

Es necesario evocar esta obra prima a propósito de *Un andar solitario entre la gente* (2018) si consideramos que los rasgos estilísticos, temas y apegos que los lectores descubrieron hace treinta y cuatro años en aquellas crónicas granadinas siguen teniendo vigencia en trabajos más recientes del autor, en la medida en que continúan orientando y dando sentido a una exploración estética que, desde entonces, se ha propagado en obras como *Sefarad* o *Ventanas de Manhattan*, así como en las columnas que Muñoz Mo-

¹ En la opinión de Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, tanto *El Robinson urbano* como *Diario del Nautilus* “vinieron a contribuir de una manera rotunda a la frescura y densidad de un género que ha de crecer en nuestras letras desde esos años con una notable riqueza de matices y tonalidades”. Desde una perspectiva que comprende el desarrollo del ensayo y del artículo en España, país con una gran tradición de articulistas notables que va de Mariano José de Larra y Leopoldo Alas “Clarín” a Benito Pérez Galdós, José Ortega y Gasset y Francisco Umbral (por solo citar unos cuantos nombres), Gracia y Ródenas de Moya consideran que Antonio Muñoz Molina ha pergeñado, en su labor periódica, “algunos de los momentos más tensos y hermosos de un excepcional estilo literario y una rara densidad emocional” (Gracia y Ródenas, 2015: 476-477).

lina ha publicado en la prensa periódica de manera prácticamente ininterrumpida desde el inicio de su carrera.

La afinidad que existe entre las obras que acabo de citar permitiría agruparlas en un subconjunto cuyo elemento común fuese la percepción de la ciudad como un cronotopo que adquiere sentido gracias el sujeto que la recorre y la mira. En el presente artículo, me enfocaré principalmente en *El Robinson urbano* y *Un andar solitario entre la gente* debido a que ambas obras son los cabos de una trayectoria marcada por el *flâneur*, esa figura que nace con Poe, adquiere forma en Baudelaire, es interpretada por Benjamin y conforma una tradición literaria de caminantes que pasean por la ciudad moderna con una mirada al mismo tiempo embelesada, receptiva y crítica. Ambas obras tienen en común la integración de elementos ficcionales en un género referencial como la crónica periodística.

Pese a los elementos comunes que estas dos obras presentan, existen marcadas diferencias entre ellas. Si bien en los dos libros encontramos esa mirada inteligente y sensible del cronista, la complejidad de la experiencia citadina, evidente en ambas obras, es congruente con la transformación que las ciudades han padecido en los últimos treinta años. Mientras que los textos que integran *El Robinson urbano* se suceden en una armonía que debe mucho a la brevedad y contención de cada artículo, y a la fascinación que el escritor tiene por Granada —una ciudad heredera de la cultura árabe, abundante en referencias literarias, históricas y personales—, *Un andar solitario entre la gente*, en cambio, es un texto desbordado, ruidoso y disgregado como las mismas ciudades que evoca —Nueva York y Madrid, principalmente.²

² Dos de los epígrafes iniciales de la obra revelan que esta crónica de Muñoz Molina debe su título a dos versos similares de dos sonetos que definen el amor: uno de Luís de Camões, “Amor é fogo que arde sem se ver...”, y otro de Francisco de Quevedo, “Es hielo abrasador, es fuego helado...”.

En las siguientes líneas expondré que, con todo y sus diferencias, ambas obras presentan una continuidad estética que consiste en incorporar las experiencias urbanas del pasado –las propias, las de la escritura, y las de los paseantes literarios que las inspiran– en el presente. Sobre todo, me interesa mostrar cómo, a pesar de lo que su título sugiere, el caminar que protagoniza esta compleja y peculiar crónica urbana del siglo XXI nunca es solitario, pues lo acompaña y lo orienta toda una tradición que se remonta, por lo menos, a la invención de la ciudad moderna.

Primer retrato del *flâneur*: *El Robinson urbano*

En el espacio literario de Antonio Muñoz Molina, el punto de salida del *flâneur* se encuentra, sin duda, en *El Robinson urbano*. Las treinta y dos crónicas que conforman el libro tienen una extensión breve y homogénea, marcada por las exigencias del diario donde se publicaban. En ellas el cronista habla de sus paseos por Granada, ciudad en la que habitan también Robinson –quien deambula por las calles con el mismo asombro de Robinson Crusoe al descubrir la isla desierta a la que llegó tras el naufragio– y un historiador sefardí llamado Apolodoro como el célebre cronista de la Antigüedad griega. Quien dice escribir esta columna semanal no solo está acompañado de estos dos personajes sino de toda una galería de escritores a quienes se rinde tributo en “Escuela de robinsones”, texto con el cual inicia el libro y que da testimonio de la deuda que Muñoz Molina tiene con esa estirpe de paseantes urbanos en la que se encuentran autores como De Quincey, Poe, Baudelaire, Joyce, Benjamin y García Lorca.

En este libro, Granada aparece como una ciudad compuesta por los recorridos diacrónicos que los paseantes han marcado en sus calles. Lugar de descubrimiento y divagación, Granada es un espacio de planos superpuestos que se revelan a los ojos siempre

atentos del cronista-*flâneur*. Encontramos una descripción muy esclarecedora de esta composición urbana en “El juego de las conmemoraciones”, uno de los textos compilados en *El Robinson urbano*:

Sobre el plano visible de la ciudad se impone una segunda ciudad imaginaria, un tapiz en cuyo delicado dibujo se enlazan los pormenores de la fascinación y la memoria, así resulta que cruzar una plaza se convierte en un viaje por el tiempo, y el solo gesto de subir una escalera o entreabrir una puerta del Albayzín puede conducirnos, a través de espejos inadvertidos, a una estancia imaginada por Washington Irving cuyas ventanas, al abrirlas, ofrecen un paisaje de Ania Nicolas (Muñoz Molina, 1993: 26).

La idea de una ciudad donde se superpongan la realidad, la memoria y el deseo, y en la cual coexistan los personajes reales o imaginarios que han caminado por ella, constituye uno de los tópicos de las crónicas escritas por Muñoz Molina desde los años ochenta y reaparece nuevamente, como se verá después, en *Un andar solitario*. En “El juego de las conmemoraciones”, una de las crónicas de *El Robinson urbano*, la composición cronotópica de la ciudad es comparada por el autor con un misterioso “Juego de la oca” donde “el azar de nuestros pasos”, leemos, “puede conducirnos al porvenir en un salto prodigioso, sumirnos durante un lunes entero en el pozo de la desdicha o devolvernos del laberinto al treinta para empezar de nuevo esa ardua peregrinación que muy probablemente no termine nunca” (Muñoz Molina, 1993: 26).

Es tal vez esta composición la que hizo necesario que el cronista no anduviera solo, sino que encontrara a los dos personajes ficticios que, por cierto, subrayan la conjunción entre la literatura, la historia, y la experiencia personal representada por el propio cronista. Importa prestar atención a Apolodoro, un personaje que re-

aparecerá años más tarde en *Un andar solitario entre la gente*, y que en este primer libro se describe como un hombre “singularmente tenue, con gafas redondas y perilla”, que escoge, para hablar, los ángulos sombríos, solo mira sus propias manos mientras habla y vive en una casa situada en el Albayzín, uno de los barrios altos y antiguos de la Granada musulmana, y desde la cual puede verse la Alhambra (Muñoz Molina, 1993: 67-68).

Autor de una *Enciclopedia de la desolación* en veintisiete volúmenes y un apéndice, Apolodoro es un viajero en el tiempo, autor de “sosegadas utopías” e inventor de “máquinas estrafalarias”. Este cabalista sefardí, cuyo mayor deseo es ser Nadie, llegó a Granada con una llave grande que, según dice, fue atesorada por sus antepasados granadinos para que un día pudiera recuperar la casa de la que fueron expulsados en la Edad Media (Muñoz Molina, 1993: 90-91).

Apolodoro en el siglo XXI

En las novelas ambientadas en Mágina, la ciudad imaginaria de Muñoz Molina, hay personajes e historias que reaparecen en obras diferentes, creando la ilusión de conformar un universo autónomo. En *Un andar solitario entre la gente*, el personaje de Apolodoro, el sefardí errante de *El Robinson urbano* resurge treinta años después en el Café Comercial de Madrid como uno más de los caminantes que el cronista de *Un andar solitario* encuentra en su camino. El cronista describe ese mítico café, al que solían acudir madrileños tan ilustres como Benito Pérez Galdós, Antonio Machado, Ignacio Aldecoa o Rafael Sánchez Ferlosio, como un espacio de “atmósfera acuática”, de claridades entreveradas con penumbras, propicio para encuentros extraordinarios:

Yo venía en el Metro. Emergía a la luz de la glorieta de Bilbao. Compraba uno o dos periódicos en el kiosco y alguna película rara y casi siempre inesperada y disfrutaba a conciencia de ingresar en la gran concavidad del café, como en otro Madrid simultáneo y en otra región del tiempo; no un depósito o un remanso de pasado, sino un presente que no hubiera cortado en seco sus lazos con él (Muñoz Molina, 2018a:105).

Una atmósfera de relato de ficción semejante a la que tenían algunos fragmentos de *El Robinson urbano* se instala en esta nueva crónica desde que el cronista emerge del Metro como quien sale de un túnel del tiempo. El guiño servirá de introducción a todo un segmento del libro en el que este hombre, que unos días antes había llamado la atención del protagonista, se sienta junto a él y le hace notar que, aunque no lo recuerde, él solía visitarlo en la casa que tenía en el Albaicín. “Usted no se acuerda”, le explica ese hombre en quien reconocemos a Apolodoro, “no porque haya pasado tanto tiempo sino porque ha tenido varias vidas completas después” (Muñoz Molina, 2018a: 106). La aparición de este viajero en el tiempo en pleno siglo XXI transmite una señal de continuidad entre el pasado y el presente que reconocerán fácilmente quienes hayan leído *El Robinson urbano*. Estos últimos podrán constatar, igualmente, que el sujeto que deambulaba por las calles de Granada en los años ochenta no es otro que el protagonista de *Un andar solitario entre la gente*.

Tras la presentación, Apolodoro explica a nuestro viejo amigo algunas de sus teorías, como la del carácter metafórico de la expresión “Borrón y cuenta nueva”, que postula la interconexión de la memoria y la imaginación. “Los recuerdos suelen sobrevivir pero no se sabe que lo son”, explica Apolodoro, sin pronunciar nunca su nombre. “Aparecen con mucha claridad precisamente en los sueños que se borran sin rastro cuando usted despierta [...]”.

Usted inventa algo y no sabe que está recordando. Usted cree estar fantaseando un hecho futuro y lo que imagina es un recuerdo perdido” (Muñoz Molina, 2018a:107). Es, sin embargo, otro de sus hallazgos una ciencia que él llama “deambulología”, lo que permite vislumbrar la necesidad que este personaje tiene de ser Nadie, tal como él mismo dijo una vez al cronista de *El Robinson urbano*.

SÉ TÚ MISMO SI NO PUEDES SER BATMAN.³ [...] Como su nombre indica, la Deambulología es el estudio de los itinerarios seguidos por escritores, artistas, científicos, visionarios, indigentes y lunáticos: bien los habituales y mantenidos a lo largo de una vida entera –los paseos de Kant son el ejemplo clásico–, bien los irregulares, los repentinos, los que nunca han tenido regreso. Hay dudas sobre si la Deambulología es un saber autosuficiente, o si en realidad vendría a ser una rama de la Topobiografía, cuya adivinable finalidad es el estudio de los domicilios distintos en los que han vivido o viven estos mismos personajes, procurando establecer, con ayuda de mapas detallados, los posibles patrones psicoespaciales o sociovitales (la invención desde la nada de todo un lenguaje especializado es otro de los desafíos inabarcables para una sola persona) (Muñoz, 2018a: 119).

Entre las aportaciones que la deambulología desarrollada por Apolodoro entrega a la arquitectura textual de *Un andar solitario entre la gente*, está la posibilidad de incorporar un procedimiento al que Muñoz Molina ya había recurrido en obras anteriores tales como *Sefarad*. Conviene recordar que una parte importante de esa “novela de novelas” que es *Sefarad* está conformada por paráfrasis

³ “Siempre se tú mismo, a menos que puedas ser Batman y hacer que toda tu ciudad se entere” es la frase con la que la compañía Circus promocionó en 2017 la película *Lego Batman* de Warner Bros. Pictures.

y comentarios de las semblanzas y biografías que el personaje que narra y organiza la obra conoce, ya sea por lecturas o por relatos transmitidos de forma oral. Enfocado en las experiencias del desarraigo y la exclusión, sobre todo cuando éstas son provocadas por totalitarismos que, pese a la supuesta oposición ideológica entre ellos, acaban equiparándose en la crueldad y la negación del otro. Importa recordar también que el hilo que permite vincular estas historias –la enfermedad padecida por el protagonista– crea un nexo de empatía entre el narrador y las víctimas de todos los tipos de exclusión y alienación.⁴

De forma análoga, *Un andar solitario entre la gente* echa mano de relatos biográficos que cuentan las condiciones casi siempre adversas en las cuales los paseantes de esa tradición del *flâneur* recorrerían las calles de Londres, Nueva York, París, Madrid o Lisboa: Oscar Wilde recorriendo los bulevares donde están los hoteles baratos de París, y en los cuales firma con el seudónimo de Sebastian Melmoth para pasar inadvertido. Baudelaire, insomne y nervioso porque no ha conseguido ganar más que un obrero o un artesano pese a haber publicado y traducido incansablemente durante veinte años. Melville, De Quincey, Apollinaire, Benjamin, Pessoa,

⁴ En *Sefarad*, la instancia narrativa se apropia de la experiencia de exclusión vivida por los personajes históricos, víctimas del rechazo, vinculándola a su propia enfermedad: “Eres el médico que aguarda en la penumbra de su despacho al paciente a quien debe darle la noticia de su enfermedad y teme el momento de su llegada y el de las neutras palabras necesarias, pero sobre todo eres el otro, el enfermo, que todavía no sabe que lo es, que aún viene tranquilamente por una calle habitual dándose tiempo porque llega temprano a la cita, hojeando un periódico que acaba de comprar y que se quedará olvidado en la mesita de la sala de espera, un periódico con una fecha igual a cualquier otra en la sucesión de los días y que sin embargo marcará la frontera, el antes y el después, el último día de una vida y el comienzo de otra en la que ya no puedes ser el mismo, en la que recordarás a quien fuiste hasta ese momento como alguien más ajeno a ti que un desconocido” (Muñoz Molina, 2001: 458).

Proust. El propio Muñoz Molina en otras épocas de su vida. Algunos de ellos podrían haberse cruzado en vida o transitado las mismas calles en épocas distintas. Todos podrían haber dejado sus huellas invisibles por las calles de Madrid, París o Lisboa que él mismo camina mientras graba anuncios publicitarios y mira todo con ojos atentos. Él, que es todos y ninguno, y que en algunos párrafos deja de tener identidad propia para dar voz a todos los caminantes urbanos. “¡Yo soy Nadie! ¿Quién eres tú? / ¿Eres Nadie también tú?”, dice Emily Dickinson en los versos que figuran en la segunda parte del libro, que se titula “Don Nadie” y comienza de la siguiente manera:

YO QUE TANTOS HOMBRES HE SIDO. Abre los ojos en la oscuridad y como solo oye el silencio no tiene ninguna pista sobre la ciudad donde se encuentra, sobre la hora y el día y al año y la época en que ha despertado. No tiene nombre ahora mismo, ni biografía, ni cara. En su conciencia no hay una separación precisa entre la vigilia y el sueño, igual que no la hay entre la sombra de su cuerpo y los bultos de negrura inmóvil de la habitación, y la oscuridad misma del aire. [...] Podría haber despertado de un sueño de opio o de alcohol en un cuartucho atestado de libros y papeles y periódicos polvorientos en Edimburgo, en el suelo de una taberna de Baltimore [...]. Puede estar abriendo los ojos en un cuarto de pensión con las paredes encaladas y no saber si ha despertado en Ibiza o en Portbou (Muñoz Molina, 2018a: 353).⁵

⁵ Encontramos, también en *Sefarad*, esta obsesión por la disolución de la identidad. Un ejemplo claro de esto es uno de los capítulos del libro –titulado “Eres”–, en cuyas líneas iniciales se lee: “No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables” (Muñoz Molina, 2001: 443).

Paseantes urbanos del siglo XXI

Más que como un homenaje a la figura del *flâneur*, *Un andar solitario entre la gente* podría leerse como una respuesta a un problema que seguramente se planteó Muñoz Molina al comenzar a escribir su libro: ¿cómo debe escribirse una crónica urbana en el siglo XXI? Si las ciudades se han transformado y desbordado a un ritmo que hubiera resultado inverosímil a los paseantes de las ciudades del siglo XIX, ¿qué sentido tendría insistir en narrar la experiencia urbana como si la noción misma de ciudad hubiera seguido inalterable desde su nacimiento como entidad moderna?

Una de las convicciones más firmes que recorren la obra de este escritor es quizás que el pasado puede ser un espejo revelador para el presente, y tal vez el único medio que los seres humanos tenemos para enfrentar los retos que vamos encontrando en el camino. En el ámbito literario —y, en particular, en *Un andar solitario entre la gente*—, la confianza que tiene el autor en la resonancia del pasado es perceptible en muchos aspectos, desde el título y los epígrafes, hasta la forma de la obra, pasando por el entramado intertextual que recorre sus páginas. La obra en sí misma constituye un diálogo continuo con la tradición literaria, y es en este diálogo donde, al parecer, el autor ha encontrado respuestas para escribir esta nueva crónica.

Si bien es verdad que el *flâneur* que encontramos en este libro se acoge al arquetipo que ya había utilizado en ocasiones anteriores, también es cierto que esta vez son más abundantes y perceptibles las reflexiones del cronista acerca de la realidad que sus ojos enfrentan en varias ciudades que bien podrían parecer la misma. La ciudad es ruidosa, caótica, excluyente, y quien camina por ella es constantemente interpelado y solicitado por las voces de un sinfín de publicidades. El caminante anda solo por la ciudad para registrar a detalle lo que hay en ella, pero rara vez encuentra ahí la

coherencia simbólica y discursiva que caracterizaban las crónicas de sus recorridos anteriores: todo es ruido y basura, gente anónima y solicitudes urgentes de adquirir algún producto que bien puede ser un teléfono, la felicidad o una noche de placer con prostitutas traídas de América o Europa del Este.

Nuestro paseante sale a la calle cada mañana con todos los atributos que la tradición le ha asignado y con un equipo formado por su calzado deportivo, agua, un bocadillo, vino y un portafolios donde guarda libretas, tijeras y pegamento: especie de oficina que le permite instalarse en cualquier lugar para escribir y pegar frases y fotos de periódicos y reclamos publicitarios que recoge según avanza. En la grabadora de su teléfono, además, graba íntegro lo que lee y registra las conversaciones de la gente que camina en torno suyo. A veces, cuando llega el momento de transcribir la basura sonora que ha registrado en su camino, nota que también han quedado grabados sus propios pasos e incluso el sonido de las monedas que lleva guardadas en el bolsillo, junto a su teléfono.

En el plano material, este “experimento vital” –como este recorrido es llamado al final del texto– se traduce en una edición que reproduce algunos de los montajes que el autor hizo en sus cuadernos, así como fotografías de los autores evocados. La frase inicial de cada párrafo, destacada con tipografía Bold o negrita, es una frase publicitaria o letrero visto en la calle, y algunos de estos párrafos están en *itálicas* para indicar que se trata de notas extraídas de la prensa. En algunas partes del libro, el texto no está justificado, lo cual sirve para insistir en que el libro es la reproducción de un cuaderno. El conjunto parece, además, apegarse al consejo que da James Joyce en el fragmento situado como epígrafe de la obra: “Un libro no se debe proyectar de antemano: a medida que uno escribe irá tomando forma, sometido a los impulsos emocionales de uno” (Muñoz Molina, 2018a: 5).

Algunas de las notas críticas que se publicaron al salir esta obra que, por cierto, es descrita en la cuarta de forros como una “audaz novela”, apuntaban que se trataba de un texto innecesariamente largo, que carecía de argumento e, incluso, “pese al interés objetivo del proyecto, me temo que es difícil que este método atrape el interés de muchos lectores, de por sí avasallados por el mismo torbellino semiótico que se describe. Éste es un libro valioso por sintomático, con páginas espléndidas, que, sin embargo, no me parece que defina un camino futuro transitable” (Ródenas de Moya Domingo, 2018).

Hubo quienes, con razón, se extrañaron de que la editorial hubiese llamado “novela” a algo que, a todas luces, se parecía más a un cuaderno, un dietario o una crónica, término que me parece más adecuado tomando en cuenta lo que he expuesto líneas arriba. Por mi parte, independientemente de lo que el lector consiga vislumbrar en estas páginas, me parece que vale la pena buscar en el texto, y también en las entrevistas concedidas por el autor, una descripción que se adapte a lo que él tenía en mente al emprender su trabajo pues, tal como afirma el crítico Fernando Valls en su artículo, no toda la prosa debe ser considerada parte del género novelístico:

En la contracubierta se le llama “audaz novela”, si bien en las entrevistas que ha concedido, el autor se resiste a tener que definirlo, o confiesa que no le molesta que sea tachado de tal, aunque luego se refiera a él como *diario* o *novela* indistintamente, e incluso en el texto prefiere el término *collage* al de libro (p. 348). [...] No creo, por tanto, que estemos ante una novela. Incluso formalmente, en su aspecto físico, por las manchas que genera la tinta sobre el papel produce la impresión de un singular diario, en el que no faltan los poemas (Valls, 2018).

Collage, discordancia y residuos: elementos de la nueva crónica

Tal como hace notar Fernando Valls, Muñoz Molina ha descrito *Un andar solitario entre la gente* como una especie de *collage* compuesto a partir de desechos. Lejos de ser una novedad, el reciclaje de la basura con fines expresivos es un procedimiento que ha existido desde siempre ya que las sociedades siempre han utilizado aquello que tenían más a mano. Llegados a este punto, conviene recordar que, según explicó hace años el crítico Saúl Yurkiévich,

El *collage* recorta fragmentos preformados, extraídos de obras o mensajes preexistentes y los yuxtapone para integrarlos en un conjunto disímil, de contextualidad compuesta y antagónica. *Disjecta membra*, el collage presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multireferente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista, dinámica adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real” (1986: 53).

Es interesante recordar que Walter Benjamin, uno de los escritores cuya obra sirve de modelo a *Un andar solitario entre la gente*, entendía que lo propio de la mirada del *flâneur* era rastrear, en la ciudad y en la multitud, fragmentos residuales y dispersos que luego reconstruye en forma de identidades especulativas. Este reciclaje es comparado por el propio Benjamin con el montaje, procedimiento artístico que busca conservar el fragmento de manera que no se supedite a una lógica de ordenación jerárquica, a una obra de arte orgánica o un relato lineal (Araya Alarcón: 32). Para Nicolás López, este procedimiento “es la respuesta constructi-

va de Benjamin ante la experiencia de la disolución y, sobre todo, de la dispersión de las cosas mismas en el caos de la gran ciudad”. El montaje, continúa López, supone “un gran *trabajo positivo* sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia”, lo cual permite a Benjamin “componer los materiales de una manera que no se supediten a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal” (López Nicolás, 2013: 1-13).

En el caso del libro que nos ocupa podríamos decir que el autor español evoca la apuesta de Benjamin realizando una especie de montaje con fragmentos publicitarios, lo cual es para él el equivalente verbal de la basura. En una entrevista, el escritor afirma que en su libro quiso establecer “un nexo entre desecho material y el desecho verbal de la publicidad, que continuamente está alentando a comprar cosas destinadas a convertirse en desecho”. En este sentido, continúa el autor, “el libro tiene un componente político muy fuerte, al partir de la idea de que este mundo, basado en la novedad permanente, no es sostenible porque lo único que produce es basura, ansiedad y ruido” (Muñoz Molina, entrevista personal, 04 de marzo de 2018b).

Por último, me parece relevante notar que la obra de Walter Benjamin, en tanto lector de su amigo Franz Hessel, aporta también una valiosa clave de interpretación a propósito de la proliferación de personajes biográficos en el libro de Muñoz Molina. En “El regreso del *flâneur*”, la reseña que escribió a propósito de *Paseos por Berlín* de Hessel, Benjamin destaca atributos propios de una variante menos estudiada pero no menos importante del *flâneur*: Aquel que, “atravesando una ciudad, se muestra sensible a las huellas que los residentes o viajeros anteriores han dejado allí”. Según Muñoz-Millanes, traductor del escritor berlinés, para Benjamin

cada paso del *flâneur* despierta ecos del pasado, resuena en otro tiempo. Todas las calles de la ciudad son para él cuesta abajo por-

que lo arrastran a múltiples pasados. ‘El *flâneur* es el sacerdote del *genius loci*: igual que el perro de fino olfato o el detective eficiente, al toparse con las huellas en los lugares, el *flâneur* las rescata de su condición residual, ya que por su mediación es capaz de remon-tarse hasta los hechos en ellos acaecidos (2015: 13).

Muñoz-Millanes nos recuerda también que el arquitecto y urba-nista italiano Aldo Rossi concibe la ciudad como un palimpsesto, es decir, “como una superposición de huellas depositadas a lo largo del tiempo donde los múltiples pasados urbanos sobreviven, pre-cariamente y confundidos, de manera virtual” (Muñoz-Millanes, 2015: 13). Para Muñoz-Millanes, al caminar por Berlín la mirada de *flâneur* de Hessel va levantando, como si se tratara de un hojal-dre, las diferentes capas de un pasado que insiste en aparecer en el presente, suspendido en la materialidad de una huella. Ayudado por sus propios recuerdos o por testimonios ajenos –como los de otros paseantes de la literatura, por ejemplo– el *flâneur* “despliega las fases de su evolución diacrónica”, lo cual le permite “asomarse a vidas y épocas ajenas, a experiencias olvidadas o que exceden su memoria. Y, al perderse en esos detalles minúsculos “termina despojándose de su individualidad” (Muñoz-Millanes, 2015: 13). A continuación, un ejemplo de cómo Muñoz Molina, paseante memorioso e imaginativo, recurre al juego de las vidas conjeturales y paralelas:

TÚ SOLO TIENES QUE CERRAR LOS OJOS. En el tiempo pero no en el espacio se cruza con Benjamin Fernando Pessoa, caminante agitado por la ciudad a la que Walter Benjamin quiso llegar y no llegó, Lisboa, su puerto de tránsito en la huida hacia Améri-ca. Otros amigos y conocidos suyos habían pasado por Lisboa y quizás le habían mandado cartas y postales desde allí. En vísperas del fin del mundo seguía funcionando con puntualidad el correo.

Fernando Pessoa camina por la ciudad al mismo tiempo que Benjamin por París. Los dos son miopes, usan gafas redondas, visten con una extrema formalidad algo desgastada, sienten un gran interés por la grafología. Los dos llevan siempre una gran cartera negra. Wilde se había querido esconder bajo un nombre falso. Walter Benjamin había publicado artículos con pseudónimo en la prensa alemana cuando su nombre ya estaba proscrito. Pessoa se esconde o se multiplica en identidades inventadas. Dobles o sombras de Fernando Pessoa caminan por las calles de la Baixa, por la orilla del Tajo, por las cuestas del Chiado y del Bairro Alto. En las fotos, Fernando Pessoa y Walter Benjamin se parecen mucho, dobles posibles o heterónimos el uno del otro (Muñoz Molina, 2018a: 139).

Reciclaje y recomposición del yo

El tópico de la pérdida de individualidad sirve aquí al escritor para *ser otro*, lo cual queda subrayado por el cambio de pronombre en la instancia narradora, y por la invitación implícita a ver el recorrido del cronista como variante de una experiencia estética compartida por muchos. Reutilizando una técnica que ya había empleado en *Ventanas de Manhattan* o en muchos de sus artículos periodísticos, Muñoz Molina elabora en esta obra retratos de artistas plásticos contemporáneos que permiten al escritor revelar el código que sostiene su propio trabajo. Un ejemplo interesante en este sentido es Alexander Farto, Vhils, artista urbano que hace rostros de gran formato en edificios abandonados o en mal estado mediante la excavación parcial de los muros. Con ayuda de cincel y martillo, y a veces también erosionando con dinamita algunas zonas de la construcción de modo que alcancen a apreciarse todas sus capas superpuestas, Vhils busca llamar la atención sobre diferentes aspectos de la vida en la ciudad a partir de la idea de que “la des-

trucción forma parte de la creación”. Puede apreciarse el juego de correspondencias entre esta búsqueda artística y el libro de Muñoz Molina en el siguiente fragmento:

EL TALENTO SE INSPIRA EN LAS ACERAS. A Alexander Farto, Vhils, veintinueve años, le sigue asombrando la calle, donde se creó artísticamente: el caos de la gran ciudad, la depredación humana en la megalópolis, el ciclo incesante de producción y destrucción. No es un crítico del consumismo humano, ni un apóstol del reciclaje; es, más bien, un observador de esa actividad frenética de quita y pon del urbanita. Sus inmensos rostros con el acné de las paredes transmiten perplejidad más que sufrimiento y amargura. Son rostros plácidos, de aquí estoy y aquí sigo; usted, seguramente, no (Muñoz Molina, 2018a: 129).

Otro modelo estético de la ambiciosa crónica urbana de Muñoz Molina es el que ofrecen los muros de la Alhambra que, en su abigarramiento, recuerdan la profusión de la publicidad callejera en las ciudades contemporáneas, la piel tatuada de muchos individuos y páginas de esos cuadernos que él llena con palabras escritas con lápiz, en letra muy pequeña:

EL FUTURO LATE CON MÁS FUERZA QUE NUNCA. Cada superficie ha de ser ocupada del todo, cada espacio libre, cada centímetro, como los muros de la Alhambra con letreros en árabe y mosaicos geométricos de azulejos, como un cuerpo tatuado de la cabeza a los pies. No hay lugar en que no pueda escribirse un mensaje: un cartón de leche, el carro del cartero, el respaldo de los asientos en un taxi, la pantalla del cajero automático, la farola de la calle y el reverso de una señal de tráfico, el lateral de un puente en la autopista hacia el aeropuerto [...]. El tiempo se ocupa tan exhaustivamente como el espacio. En los anuncios de la radio la gente habla

muy alto y muy rápido. Los locutores hablan con una rapidez que se les contagia de los anuncios y que acelera el tránsito hacia el próximo bloque publicitario [...] (Muñoz Molina, 2018a: 132).

Tras leer esta obra desbordante, caótica y ecléctica, puede decirse que, acorde a la naturaleza del paseante urbano que evoca en sus páginas, *Un andar solitario entre la gente* es el viaje que el autor emprende al centro de sí mismo a partir de una invitación que, según cuenta en el siguiente fragmento, comenzó a tomar sentido para Muñoz Molina en Granada, en el inicio de su carrera y en la época en la que él emprendió la escritura de las crónicas urbanas de *El Robinson urbano*:

La invitación al viaje de Baudelaire estaba cumpliéndose gratuitamente para mí en la ciudad donde vivía, a dos pasos de la oficina donde trabajaba. Miraba y escuchaba la ciudad hasta que mi conciencia se disolvía en ella como si me sumergiera en un sueño de opio, y también me veía desde fuera. Veía la silueta del que camina solo entre la gente, un príncipe de incógnito, dice Baudelaire, un indigente, un intoxicado de láudano, un agente extranjero, un perseguidor del rastro de otros, un hombre bondadoso que camina por Dublín con una patata en el bolsillo del abrigo, un enamorado que dobla cada esquina con un estremecimiento de anticipación, un regresado desde muy lejos, desde otras vidas o regiones del tiempo, un náufrago en la ciudad como en una isla deshabitada, son las gafas de miope de Fernando Pessoa y de Walter Benjamin, con una cartera negra y muy gastada que no se le separa nunca (Muñoz Molina, 2018a: 494).

Es en este último párrafo de *Un andar solitario* donde adquiere sentido esta experiencia vital y estética cuando, en compañía de los demás paseantes, el escritor consigue avistarse como esa silueta

ajena que camina sola entre la gente, no en la ciudad sino en el recuerdo, no en el presente sino en ese río de tinta que no ha dejado de escribir a lo largo de su vida, tal como afirma en otro libro que, si bien no habla de la ciudad sino de los paseos del autor a lo largo del Hudson, permite ver esta crónica urbana del siglo XXI como un canto de amor a la escritura y al paseo reflexivo:

Escríbeme un río. Escribe ríos de tinta. La escritura como un río que no ha dejado de fluir desde que tengo uso de razón, un río de tiza sobre pizarra, de mina de lápiz sobre hojas rayadas de cuaderno escolar, de cinta de máquina de escribir, de pluma estilográfica, de bolígrafo barato, de rotulador Pilot de punta muy fina: cómo será de largo y sinuoso el río de todas las palabras que uno ha ido escribiendo a lo largo de su vida (Muñoz Molina, 2015: 26).

Un andar solitario entre la gente es una obra que da cuenta del recorrido que ha llevado a Antonio Muñoz Molina desde sus primeras crónicas hasta un estilo que reúne el impulso narrativo de sus mejores novelas, la capacidad de describir el mundo visible que encontramos en sus artículos periodísticos, y la voluntad de reflexionar sobre el pasado y el devenir del mundo.

Como hemos visto, este camino parte de la tradición literaria del *flâneur* del siglo XIX al tiempo que recupera tanto elementos de su vida como de su propia obra literaria. En resumen, *Un andar solitario entre la gente* puede leerse como un paseo por la crónica urbana –género en el cual se inscribe la obra– que consigue delinear las transformaciones vividas por las urbes del siglo XXI.

Como ocurre con las grandes ciudades, esta crónica no se construye sobre un terreno vacío sino sobre un pasado habitado por huellas y residuos de otras obras, propias y ajenas. Y, al igual que sucede en los paseos urbanos, recorrer las páginas de este libro no

es únicamente una experiencia espacial sino también diacrónica, como la Alhambra y como los murales callejeros de Vihls.

Bibliografía

- Araya Alarcón, René, s/f, “Configuración del Flâneur en Poeta en Nueva York de F. García Lorca”, *Alpha*, pp. 25-42.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya, 2015, *Pensar por ensayos en la España del siglo xx*, Edicions UAB, Bellaterra.
- López, Nicolás, 2013, “El principio del montaje en Walter Benjamin”, *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, núm. 6, pp. 1-13.
- Muñoz-Millanes, José, 2015, “Prólogo”, en Franz Hessel, *Paseos por Berlín*, Manolo Laguillo (trad.), Errata naturae, Madrid, pp. 7-16.
- Muñoz Molina, Antonio, 1993, *El Robinson urbano*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 2001, *Sefarad. Una novela de novelas*, Alfaguara, Madrid,
- _____, 2018a, *Un andar solitario entre la gente*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 2015, *El faro del fin del Hudson*, Oficio, colección Lindo & Espinosa, Valencia.
- _____, 2018b, “Nuestro mundo solo produce basura, ansiedad y ruido”, entrevista de Anna María Iglesia, *El Confidencial*. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-03-04/antonio-munoz-molina-entrevista-un-andar-solitario_1529642/ (Consultado: 28/IX/2019).
- Ródenas de Moya, Domingo, 2018, “Donde todo es ruido”, *El Periódico*. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/>

ocio-y-cultura/20180227/critica-munoz-molina-andar-solitario-gente-6653114 (Consultado: 28/IX/2019).

Valls, Fernando, 2018, “Del que observa, oye, corta y pega, camina y escribe”, *InfoLibre. Información libre e independiente*. Disponible en: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/05/04/del_que_observa_oye_corta_pega_camina_escribe_82423_1821.html (Consultado: 28/IX/2019).

Yurkiévich, Saúl, 1986, “Estética de lo discontinuo y fragmentario”, *Acta Poética*, vol. 6, núms. 1-2, pp. 53-69.

La conformación signica del texto musical bajo la perspectiva de filósofos y críticos del arte

The signic conformation of the musical text under the perspective of Philosophers and Critics Art

Jesús Eduardo Ramírez Paredes
Universidad de Sonora, México
jicoteaguamielero@hotmail.com

Resumen: Los compositores han depositado en sus textos ideas o emociones gracias al uso de signos como en el lenguaje escrito. Es difícil pensar que las manipulaciones de los materiales musicales no alcanzan significado alguno y quedan como un hecho carente de la participación afectiva del compositor. En los tratados de música, muy pocas veces se abre el espacio para dimensionar ampliamente nociones como la de texto musical, signo, estado afectivo, lenguaje y discurso. Por ello, apelo a la fuerza inventiva de la filosofía –como disciplina para generar conceptos que proporcionen esquemas de pensamiento útiles para articular saberes provenientes de diferentes disciplinas– para responder las siguientes cuestiones: ¿De un texto musical, emerge significado alguno? ¿Un texto musical, acaso comunica?

Palabras clave: estado afectivo, pensamiento discursivo, retórica, signo, unidades de lenguaje.

Abstract: Composers have written in their texts ideas or emotions thanks to the use of signs in the written language. It's hard to imagine that manipulations of musical material can't reach any significance and they stay as a fact lacking the affective intervention from the composer. In musical treaties, we can barely find opportunities to broaden the notions of musical text, sign, emotional state and discourse. Because of this, I appeal to the creative force of philosophy –as a discipline to generate concepts that lead to schemes of thought useful to articulate knowledge coming from different disciplines– to respond the following questions: Does any meaning result from a musical text? Does a musical text communicate?

Keywords: Affective state, Discursive thinking, Rhetoric, Sign, Language units.

Recibido: 28 de junio de 2019

Aceptado: 5 de septiembre de 2019

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.486>

El presente artículo se deriva de reflexiones teóricas acerca del proceso de creación musical que considero pertinentes incorporar para guiar o acompañar el proceso de creación musical en los contextos académicos. La metodología de estas reflexiones se basa en una revisión bibliográfica que sustente un marco teórico con conceptos apegados a la naturaleza expresiva de la música. Se trata de dar cuenta de una noción ampliada de texto y lenguaje con el fin de ofrecer reflexiones en torno a la cualidad discursiva y del estado afectivo, pues estos dos elementos forman parte de la naturaleza configurativa de una pieza musical, así como las manipulaciones del material musical.¹ El texto musical, como un contenedor

¹ Material o materiales musicales son los componentes que caracterizan al sonido musical como: ritmo, timbre, tono, el espacio donde suena un tono (agudo,

de fuerzas internas y externas provenientes de esferas distintas, se presenta como un escenario natural de interdisciplinariedad. En esta búsqueda de saberes, propio del trabajo interdisciplinar, he topado con caminos cortados o con trayectorias abandonadas que trataré de exponer y reflexionar para argumentar la pretensión de este artículo.

En este sentido, conviene mencionar otros términos que suelen estar relacionados con la palabra afecto como son: sensación, inclinación, pasión y sentimiento, solo para notar las relaciones y diferencias que tienen respecto al término afecto. Para ello, es oportuno apoyarme en un filósofo francés posthegeliano que menciona: “La sensación es un estado psicológico que resulta inmediatamente de la excitación de uno o de muchos nervios sensitivos” (Bergson, 1990: 220). En consecuencia, se puede expresar como el resultado de una diferencia, es decir, un estado inicial y uno final, lo que supone un estado resultante y un flujo vitalmente sentido en el espacio de esa diferencia. Respecto al término inclinación y en palabras del mismo autor “se llaman inclinaciones a las tendencias naturales del alma” (Bergson, 1990: 229). Este término es una especie de mediador entre la sensación y la pasión. Es la manera de dirigir una sensación según lo que apasiona. Pero ¿qué es una pasión según Bergson?, “es una inclinación exagerada, perversa, que exagerando infinitamente su objeto, y tendiendo con violencia, excluye la reflexión, o si admite el razonamiento, lo corrompe antes que lo sirve” (Bergson, 1990: 81). Finalmente, este filósofo llama sentimiento a “un estado afectivo provocado por un estado psicológico anterior” (Bergson, 1990: 227). Por lo tanto, es preciso abundar sobre la idea de “estado afectivo”.

medio o grave), el tiempo y sus diferentes formas de duración, la intensidad (sonido fuerte o silencioso), el silencio, número de sonidos y tipos de acomodo del mismo.

Gilles Deleuze nos explica que una sensación es un compuesto de afectos y preceptos que surge como un paso de vida, o un proceso que caracteriza un flujo de lo vitalmente sentido: “Un paso de vida no es vivible porque es impersonal, es un entre en el que se liberan líneas expresivas que ya no pertenecen a un sujeto ni a un objeto, sino a un material. Toda la materia se vuelve expresiva” (2005:168). Este proceso o este paso de vida es lo que un artista puede captar para ser representado. El tercer elemento, el material, que Deleuze plantea en lugar de la realidad me permite conectarlo con la noción de signo y de texto que plantearé un poco más adelante, pues –antes de pensar en una realidad o un mundo exterior– el flujo de lo que se siente es plasmado en un texto, al menos, en una tradición occidental en cuanto a la música se refiere.²

La composición de un texto musical en la tradición occidental lleva consigo las fuerzas del ánimo, dimensión que ha sido reflexionada con lucidez por parte de la filosofía. Sin embargo, a veces estos fundamentos pasan por desapercibidos en la práctica compositiva de música, aunque insoslayablemente un compositor vivencia la sensación, la pasión y el sentimiento. No obstante, un compositor también autogestiona las fuerzas del entendimiento para generar el discurso musical en función del tiempo, el objeto y las condiciones humanas. Pero ambas cosas, las fuerzas del ánimo y el entendimiento, se condensan en un texto musical a través del material.³ Por ello, el acto de creación musical lo planteo como

² El paso de un código sonoro a uno gráfico ha sido un distintivo de la cultura de occidente que dio paso a la evolución de la notación musical y, con ello, la aparición de textos musicales o partituras, desde la Edad Media hasta nuestros días.

³ La interdisciplinariedad busca evitar polarizaciones que privilegian una sola disciplina o conceptos que se han vuelto capitales a pesar de ser producidos desde puestos de observación distanciados de la naturaleza del objeto. En otras palabras, estas disciplinas responden las preguntas que se plantean desde sus

un proceso de semiosis que trae como consecuencia una noción ampliada del texto donde se genera un contexto de lenguaje provocado por el signo y donde el compositor, en cada texto musical, ofrece un paquete de instrucciones auditivas para las audiencias.

De esta manera, la noción de signo se vuelve relevante, debido a que en él se plasma la participación de tres agentes fundamentales del acto de creación musical: el sujeto, el objeto y el material. Así pues, el signo es un sustituto del objeto, sea éste casi cualquier cosa. También, es el vehículo de lo suscitado en el sujeto y, además, representa al material. Estos tres elementos son causas de origen en la composición de un texto musical. Dicho lo anterior, si en un texto coexiste el signo, con todo y sus dimensiones, conviene conocer una acepción de dicho término. Un reconocido semiólogo musical menciona que: “Más que un tipo especial de objeto, los signos son funciones. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etc.; en definitiva cualquier cosa que nos permite comprender algo más a lo que es en sí misma” (López Cano, 2007: 4). Más adelante interconectaré la noción de signo con las reflexiones de una filósofa norteamericana con sobrada sensibilidad para la música.

Leonard Meyer, otro estudioso de la música, también ha reflexionado sobre eso que se plasma en un texto o sobre ese paso de vida, como diría Deleuze. El investigador ha señalado que “el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa —una tendencia a responder— activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o temporalmente bloqueada” (Meyer, 1956: 51). En acuerdo con Meyer, tanto las

márgenes, pero atribuyen relevancia e importancia a la música, solo que esa relevancia suele encontrarse más en las situaciones de incidencia que en el sonido. Por ello, el regreso a una filología musical permite ampliar e interconectar la noción de texto musical con otros saberes.

expectativas cumplidas como las frustradas son creadas por el mismo contexto de lenguaje generado por el texto, en otras palabras, por la retórica del discurso musical.

En este filón del signo, la filósofa norteamericana que había quedado pendiente líneas arriba señala que “una obra de arte difiere del símbolo genuino... en que no apunta más allá de sí misma hacia otra cosa distinta de sí. Su relación con el sentimiento es interesante, pero no la analizaremos aquí” (Langer, 1962: 9-10). De las palabras anteriores se pueden extraer dos elementos: primero, la obra de arte como algo con posibilidades de sentido que –para el fin que aquí me ocupa– equiparo a la noción de texto; segundo, el proceso de relación de signos que entre sí generan un contexto de lenguaje suficiente para generar factores de comunicación.

Es necesario mencionar aquí que el “símbolo genuino”, como dice Langer, es una figura retórica basada en la asociación de ideas, el cual consiste en referirse a un objeto material que, por representación o semejanza, sugiere una realidad distinta, por lo común un sentimiento o una idea abstracta. Llama la atención que esta autora mencione que la relación de una obra de arte con el sentimiento es interesante, pero que no lo analiza porque en varios de sus libros dedica muchas páginas al tema del sentimiento y las emociones. Así pues, el signo insoslayablemente alude a algo y es susceptible de ser valorado. Para la caracterización de los afectos en un texto musical aunque unas veces se valora más al objeto, otras veces más al sujeto y otras tantas más al material, considero que es preciso –por asunto metodológico que tiene como finalidad un regreso hacia una filología musical– atender las situaciones internas a la enunciación. Entonces, los dos elementos mencionados –texto y dimensiones del signo– no son independientes, sino complementarios. El signo,⁴ por

⁴ Los signos no lingüísticos son de tres clases: indicios, íconos y símbolos. En este artículo no se pretende establecer qué clase de signo no lingüístico es la

tanto, es el vehículo que contiene la enunciación del emisor y que se plasma en un soporte, en un texto.

El camino trazado por Langer es asunto de principio metodológico. Es decir, parte de que una obra terminada con su intrincado sígnico contiene información necesaria en sí misma. Al incorporar la idea de funciones que plantea López Cano dentro del concepto de signo, las ideas de Langer se pueden ampliar. Tomando como punto de partida una dimensión sintáctica –en cuanto que la configuración de un texto depende de ese entramado de signos– se entiende que no se opera con diferentes asuntos algo que no tendría por qué ser de otra manera o distinto de sí; aunque el resultado del proceso de enunciación insoslayablemente alude a algo, para conformar un texto es preciso generar enunciación.⁵ Entonces, el signo se convierte en el vehículo para comprender ese algo. En una pieza musical, se nota que mediante el signo se llevan a cabo procesos de referencias que pueden ir más allá de la naturaleza de su registro y es éste, también por principio metodológico, un depósi-

música, debido a que en un proceso de semiosis, como es la música, pueden interactuar las diferentes clases de signos no lingüísticos, sobre todo si se considera que la competencia musical de un receptor puede adecuarse cuando interpreta su audición, resultando unas veces una traducción de lo que oye en alguna ruta sígnica. No obstante, en la consideración de perspectivas en la conformación sígnica del texto musical, el ámbito de indagación no es el del receptor, sino el del emisor y el mensaje, o sea, quien conforma al texto y el texto mismo; el compositor y el texto musical.

⁵ “Proceso de enunciación” es un concepto bien acuñado por José María Paz Gago en *La Recepción del poema. Pragmática del texto poético*, donde plantea una perspectiva interesante con énfasis precisamente en el texto. Hace análisis de los factores implicados en la comunicación poética y es a través de este elemento, el factor comunicacional, que permite fusionar enfoques sobre los estudios literarios que habían tomado rumbos opuestos unas veces centrados en el texto, otras en el contexto.

to referencial donde se caracterizan las variadas formas de afectos o sentimientos discursivamente articulados por la razón.

A pesar de que Susanne Langer no pretendía analizar la relación de la obra de arte con el sentimiento, del riguroso ejercicio de auscultación que hizo resultan posibles relaciones con la dimensión emotiva y la obra de arte, dando pauta para indagar sobre saberes provenientes de otras esferas; por ejemplo, cuando apunta que “En realidad, el sentimiento que expresa una obra de arte parece como si estuviera directamente dado con ella –como el sentido de una metáfora, o el valor de un mito religioso– y no fuera separable de la expresión” (Langer, 1967: 100).

La autora plantea una caracterización del sentimiento en una obra de arte al incorporar en su reflexión los saberes de otros ámbitos como la literatura, en específico con la poética cuando hace referencia a la metáfora en relación con el sentimiento. En otras palabras, se refiere a que el paso de vida, afecto o sentimiento –como efecto conclusivo y arquitectónicamente ordenador tanto en un oyente y como fenómeno que experimenta el emisor musical también–, se encuentra contenido en la información de la construcción poética de la metáfora, y que es ésta la que hace posible al texto debido a un contexto de lenguaje que emerge de este recurso.⁶

Como parte de la conformación signíca de un texto musical, es importante saber y tomar en cuenta consideraciones respecto

⁶ Es pertinente aclarar que en la música de concierto que no posee palabra, una construcción compositiva como la metáfora se puede dar debido a que el proceso de comparación también es aplicable hacia los sonidos y sucede entre unidades del lenguaje musical como: figuras, motivos, semifrases y frases, sonoridades –como los acordes–, cadencias y secciones; pero también en lo agudo o grave de los sonidos, en la intensidad y en su temporalidad. En las canciones donde interactúan palabra y sonidos musicales, se antoja imprescindible el enfasamiento y desfasamiento de los materiales musicales con el significado de la palabra y construcciones compositivas o figuras realizadas con las mismas palabras.

de cómo empezar un texto o una obra. El inicio de una totalidad u obra musical, puede tener como punto de partida una construcción retórica como la elipsis. Esto puede estar trazado por alguno de los parámetros musicales o uno en combinación con otro. Langer presupone como reacción inicial un plano volitivo y emocional del emisor musical puesto que en sí misma, la elipsis se caracteriza por la omisión, interrupción o truncamiento de algo.⁷ De esta construcción razonada se deriva la posibilidad de discurso que potencialmente se puede desplegar también con alguno o algunos de los parámetros a la mano, tanto en lo musical como en lo poético.⁸ La idea musical u objeto se imagina a través de una construcción inicial. Al respecto, Bajtin señala que:

Es necesario tener siempre en cuenta lo siguiente: la reacción emocional y volitiva es inseparable de su objeto y de su imagen, es decir siempre es objetual-imaginal y, por otra parte, tampoco el objeto aparece dado en su objetualidad pura e indiferente: ya por el mismo hecho de comenzar a hablar de un objeto, yo le he prestado atención, lo he separado y simplemente lo he vivido, ya he ocupado con respecto a él una posición emocional y volitiva, he desarrollado una orientación axiológica; en este sentido, la reac-

⁷ Interrumpir es una acción que suscita un cambio, normalmente de algo que es continuo; todo cambio o frustración de expectativa no pasa desapercibido. El “afecto”, como Deleuze lo plantea, es el ámbito del sujeto sensible al arte, es decir, del sujeto que caracteriza esa diferencia o ese proceso suscitado en el paso de un estado de ánimo a otro.

⁸ Los elementos del discurso musical pueden equipararse a lo que en los tratados de teoría musical se les denomina como parámetros musicales, peor aquí los he denominado como materiales: ritmo, tono, tiempo, espacio, timbre, duración, entre otros. Estos elementos no se echan a andar solos, se requiere de la participación volitiva y emotiva del emisor musical, por ello se recuperan dos elementos del arte del discurso poético fundamentales: objeto e imagen.

ción emocional y volitiva del autor se expresa en la propia elección del tema y del argumento (1994: 17).

La reacción emocional pareciera ser algo que, por su naturalidad, habría de pasar por desapercibida, pues disponerse a hacer algo es suficiente. Pero no es así. Aunque implica la voluntad, hay algo más. Es una fase del fenómeno de la invención donde el estado afectivo es fundamentalmente la sustancia, pues al querer decir algo, al comunicar una idea, el transcurso de un estado inicial a uno final ha pasado por cada parte del cuerpo; es decir, lo puede sintetizar, no es una razón indiferente para el enunciador porque tiene un posicionamiento ante ello. Por lo tanto, considero que rebasa la voluntad. En el arte, decir algo no solo es la voluntad de pensar, también participa el cuerpo en su conjunto, el cuerpo de un individuo que es parte de un todo como una sociedad.⁹

Un sentimiento como algo intencionado no es algo separado de la mente, surge en el cuerpo y es algo que se gesta ahí. Por eso, se puede decir que los razonamientos lógicos no tienen la exclusividad de su origen en la mente expulsando del cuerpo a los sentimientos como algo intencionado y pensado. Esta separación de procesos conscientes e inconscientes, propios de la mente humana, no conduce a dimensionar de mejor manera al texto musical.¹⁰

⁹ Respecto del cuerpo, Foucault señala que: “en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (2003: 125). Es mediante el cuerpo que vivimos con suficiente aproximación nociones como espacio, tiempo y movimiento. En el arte, mediante el cuerpo se da el dominio de la espacialidad, temporalidad y movimiento.

¹⁰ Por ello, es necesario que la especulación teórica sobre el texto musical también vaya dirigida a pensar en la emoción, a entender que el signo dirige y caracteriza el efecto capaz de representar el plano emotivo del sujeto creativo y no solo a pensar en la estructura como la lógica de organización de componentes.

Langer tiene otros pensamientos igual de sugerentes, como las analogías que hace con otros saberes como la lengua:

[...] cuando tenemos un pensamiento discursivo que expresar, en un idioma que hablamos con fluidez, forjamos nuestra proposición sin pensar en el sujeto y el predicado y, sin embargo, nuestra comunicación fluirá por algún canal sintáctico delineable, con el cual mantiene una relación de dependencia aun las construcciones más complicadas (1967: 119).

Langer despliega una noción interesante de lenguaje con arraigo en la dimensión sintáctica de un proceso de semiosis. Hace referencia al discurso, a unidades de la lengua y al factor comunicacional. Es decir, eleva la categoría de “pensamiento discursivo” como atributo necesario para poder llevar a cabo la producción de los elementos del lenguaje, asumiendo que el flujo comunicacional, incluso, se da por alguna ruta sintáctica que puede ser trazada o delineada (aunque dicha ruta de construcción con los materiales y que cobra sentido, no es caracterizada). Sin embargo, en la hechura de las construcciones retóricas, un sujeto creativo se posiciona en el proceso de delinear las rutas de comunicación basadas en el pensamiento discursivo que articula al estado afectivo con las construcciones razonadas.

Esta cualidad discursiva es vital para el compositor al disponer las estructuras sonoras en movimiento y sobre todo para no caer solamente en lógicas de entarimados, órdenes y acomodados. Podrían conducirse por algún canal sintáctico si esta categoría de pensamiento discursivo no se elevase sobre los otros elementos, pero sería semejante a echarse a andar por caminos sin rumbo alguno. Una idea musical, al igual que en una proposición, es delineada a través del pensamiento discursivo; el oído configura la geometría de las unidades musicales independientemente del orden de las

estructuras. Es con base en el discurso que se caracteriza el efecto comunicacional entre razonamiento y estado afectivo. Sobre el proceso de creación musical, Langer apunta:

El gran momento de la creación es el reconocimiento de la matriz, pues en ellas descansan todos los motivos de la obra específica; no todos los temas... sino las tendencias de la pieza, la necesidad de disonancias y consonancias, la novedad y la repetición, la longitud de las frases y la medida de las cadencias (1967: 118).

Este asunto de una matriz musical alude a aquello con lo que se le da forma a algo y que, en este caso en concreto, se trata de procesos de enunciación textual con base en categorías de pensamiento discursivo musical; es decir, esquemas que permiten pensar una noción ampliada de lenguaje y de texto musical.

Al seguir con la perspectiva de Langer, “las tendencias de una pieza”, “la imaginación inicial”, “la idea total” o “forma dominante”, “el flujo temporal ilusorio” desplegado en un texto musical son conceptos finamente sugeridos, pero la tarea pendiente es dimensionar estos conceptos en casos musicales concretos, es decir, en textos musicales donde se advierte que, pueden estar implicados estos constructos. Sin duda, estos conceptos son reflexiones profundas sobre la conformación signíca de un texto musical. Debido a ello, vale la pena definir el modelo de estudio o camino que ha de conducir la reflexión de estos conceptos y, de ser necesario, incluir las aportaciones de otros autores.

Reconocer la obra de arte como unidad depende de los esquemas de pensamiento con los que se cuentan. Los filósofos y críticos del arte adscritos a la línea de la presencia se distinguen por su preocupación de hacer total la existencia de la obra en el mundo y operan teorías fenomenológicas; tal es el caso de Husserl, Sartre, Merleau-Ponty y el pragmatismo americano de Mc. Luhan y

Marcuse. La línea de la ausencia que consiste en olvidar el mundo y favorecer una idea del actuar por el actuar se distingue por representantes de la filosofía francesa como Foucault, Deleuze y Julia Kristeva, entre otros.

Hay quien afirma que no habría por qué separar estas dos líneas o modelos de reflexión. Por su parte, Renato Barilli, filósofo y crítico del arte, plantea a la semiótica y al estructuralismo como una combinación de elementos tendientes hacia una síntesis de las dos grandes líneas para explicar el arte; es decir, de la presencia y la ausencia. Barilli arguye que tanto el estructuralismo como las disciplinas semióticas tienen reservado dicho papel. La observación y vivencia, en acción o en movimiento, tanto del modelo de la presencia como de la ausencia se da en mayor o menor medida (con acierto o desacierto) en las experiencias creativas, aunque no se limita solo a ellas. Calabresse al respecto de Barilli menciona:

Aunque en general el filón estructuralista-semiótico está proyectado hacia el modelo de la ausencia, Barilli afirma que está doblemente orientado; hacia la presencia cuando está interesado en los problemas del significado (y por lo tanto sobre el horizonte también en los problemas del mundo), pero hacia la ausencia cuando se limita a la búsqueda del significante (1997: 117).¹¹

¹¹ La utilización de Calabresse (1997) como fuente secundaria se debe al contenido panorámico e histórico que ofrece acerca de la semiótica. Hace un recuento de los diferentes momentos por los que ha pasado esta disciplina y hace posible una descripción acorde a los intereses de este artículo, es decir, a consideraciones sobre el arte musical como un lenguaje y sus posibilidades de comunicar. Consideraciones que con frecuencia pasan desapercibidas en los textos musicales a pesar de que la música es un arte y emplea las dimensiones del signo para representar a los materiales sonoros, las ideas y afectos del sujeto.

Entonces, ¿qué contiene este asunto para entender el arte desde esta doble orientación? Implica los problemas del significado y es necesario para comprender que una obra de arte es configurada y terminada por relaciones multilaterales, es decir, que posee material, contenido y forma; para conocer sobre la obra, se hace énfasis en el modelo de la presencia. Nos encontraríamos ante la elección (casi al azar) de dirigir la atención hacia alguno de los lados o extremos de la obra. Por lo regular, hacia el lado del contenido. Pero estas tres dimensiones forman parte de la obra de arte e incluso dependen una de la otra, como bien señala Bajtin:

A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos [...] contenido de la obra (1978: 73).

Por ello, habría que distinguir entre conocer y formar la obra de arte. Al conocer sobre una obra de arte se hacen abstracciones en algún aspecto del contenido, de la forma o del material. Dar forma a una obra, configurarla o componerla, es el proceso que se busca caracterizar en este trabajo, donde se ha planteado lo insoslayable que resulta el papel que juega el discurso como articulador de la construcción razonada y los estados afectivos. La doble orientación que Barilli plantea es en este último sentido; es decir, hacia el proceso que configura la obra de arte (texto) y hacia la elección fundamentada (y no aleatoria) conforme al tipo de arte para hacer un reconocimiento del contexto de la obra.¹²

¹² Es decir, no cualquier cosa elegida, de alguna de las dimensiones ya sea material, forma o contenido, significa que hará presente en el mundo a una obra de

No obstante, tanto en la poética como en la música, es lógico que para ubicar o contextualizar algo como una pieza de música o un poema, antes tuvieron que haber sido compuestos. Por ello, hacemos énfasis en la dimensión del texto, como lo plantea Paz Gago: “La experiencia del lector de un poema comporta la reviviscencia del proceso de enunciación, no del instante y las circunstancias de la creación, que es indiferente, puesto que no se trata de una perspectiva genotextual sino textual” (1999: 120).

Al respecto de las unidades de lenguaje y su diferenciación por la susceptibilidad de relacionarse entre ellas mismas (como texto), como lo plantea Paz Gago, o con situaciones externas a la enunciación (determinados contextos), como lo plantean las disciplinas de las ciencias sociales, Teun van Dijk hace la siguiente reflexión:

[...] tan pronto como llegamos a una explicación pragmática de las estructuras CONTEXTUALES, tales como conocimiento y creencias, intenciones, acciones, etc., ¿por qué necesitamos todavía un nivel específico discursivo de análisis, y no solo una descripción de ORACIONES-EN-EL CONTEXTO? [...] las macro-reglas no operan en los contenidos de la creencia/conocimiento de los hablantes, sino en las secuencias de frases o proposiciones. A este respecto mantenemos una distinción entre reglas y constricciones gramaticales o lógicas, por una parte, y estrategias, procesos u operaciones cognoscitivos, por otra (1980: 323-324).

De la reflexión de Van Dijk, se advierte que macro-regla es aquello que deriva del mismo texto, es decir, el autor hace referencia a la organización del discurso en unidades teóricas que van

arte. Dependiendo de lo que significa hacer presente a una obra en el mundo, resultará la elección. De cualquier forma, si una obra de arte tiene de las tres dimensiones, lo interesante sería abordar las tres en justa medida.

enmarcando cada vez más a las unidades aisladas. Asegura que una frase no es el resultado de unidades locales aisladas sino la resultante en conjunto hasta organizar la totalidad del discurso. Este trabajo converge con Van Dijk en esta noción de lenguaje, discurso y texto artístico, pues es una manera de aproximarse al proceso de la invención sin soslayar los procesos cognitivos que cualquier construcción razonada supone, pero con especial atención a las constricciones gramaticales o lógicas del lenguaje musical. No habría por qué confundir el mapa con el territorio. Una estrategia puede orientar tal y como lo hace un mapa, pero en el territorio se dan los pasos a manera de secuencias, uno tras otro, se sortean obstáculos, partes altas, partes bajas y en general diferentes características de la superficie. En la invención musical las unidades no se presentan de manera aislada, sino que se despliegan en secuencias y acomodados que se referencian unas a las otras y estas unidades o estructuras generan su contexto. Es decir, un contexto de lenguaje con el cual se intenta decir algo. En efecto, ese contexto de lenguaje y las maneras en que se referencian las unidades convergen en una práctica comunicativa y no podrían trascender hacia este factor comunicacional si solo el contexto de lenguaje surge de acomodados u órdenes que son producto de la lógica de un determinado sistema musical sin el menor componente sensorial y afectivo del que enuncia.

Hacer presente a una obra sería un proceso más para conocer sobre el arte, pero no tanto para formar una obra de arte; sigamos en el tenor de la conformación signica del texto musical. Para tal fin, seguimos presentando los conceptos y elementos de esa primitiva matriz musical langeriana, desde el modelo de la ausencia.

La consecución de la unidad formal como un todo o “idea total” o “forma dominante”, como dice Langer, consiste de relaciones multilaterales representadas por el signo y contenidas en un texto. Esta noción de texto como un todo orgánico del significante que cobra organicidad, a pesar de tender hacia un todo, se inicia

tomando una parte del todo. Es decir, para conformar esa parte de los asuntos que atañen al emisor en un intrincado sígnico, el pensamiento musical toma un componente que le permite hacer variadas relaciones y procesos textuales con respecto a otros componentes de una idea musical. Es decir, toma algo para hacerlo real. Lo dado es configurado por el sujeto, la realidad se está dando y, por tanto, el todo es inasible para una totalidad que es la obra de arte, es decir lo dado.

Julia Kristeva, define que, en efecto, es propio entender mejor a una semiótica de la productividad que a una semiótica de la comunicación. La razón de esto se debe a que al introducir el aspecto de la productividad no se trata tan solo de una semiótica en sí misma, sino aquella de una relación con el mundo práctico (economía, sociedad, mercado, cultura, etcétera). Entonces, se deja notar un carácter dinámico de semiótica, lo cual es posible en el trabajo kristeviano gracias a la idea de “práctica signifiante”.¹³ Es decir, los significados cobran sentido y lo que se va a expresar sucede una vez que se sitúa a la interrelación de signos en relación con lo que le punge al emisor, que lo conduce a la productividad.

No obstante, esta práctica signifiante (entendida como espacios de significación para el sujeto creativo y no solo como interrelaciones de signos y entarimados de estructuras, sino como proceso de semiosis completo) tiende a la significancia, pero es necesario aceptar, que el soporte donde entra el sujeto a estos espacios de significación es el texto musical. Entonces texto, sujeto creativo y significancia, son elementos unidos, valga el pleonismo, unidos o contenidos y depositados en el texto. Así pues, el proceso de formar

¹³ En este artículo, lo que actúa como signo se considera como signifiante, a lo que el signo alude se considera como significado. En este sentido, lo que está en lugar del parámetro de la intensidad del sonido es un signifiante. A lo que pueda hacer alusión un sonido de intensidad fuerte (*forte*) sería un posible significado.

o de crear una obra de arte se da en la ruta del texto, bajo una noción ampliada de lo que se configura como tal.

Este rasgo práctico de la semiótica de la producción kristeviana no limita la conciencia de los significados, no obstante, pone el dedo en el renglón justo, es decir, en la actividad productiva y práctica de generar interrelaciones con los signos. Solo que no se trata de una producción por la producción sino que, en medio del uso de los significantes y el sujeto, se encuentran las posibilidades de significados.¹⁴

En este sentido, Kristeva señala que “en el texto la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante en el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde se reúnen los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua” (1978: 9-10). Es decir, una causa que puede tener sentido para el enunciador se convertirá en geometrías sonoras para plasmar a través de diferentes formas de la imaginación. Estas formas de la imaginación organizan el discurso referenciándose unas con otras y caracterizan no solo la lógica sino la dimensión emotiva de un sujeto creativo. Según la causa del enunciador, serán los tipos y caracterización de las referencias entre unidades de lenguaje o geometrías sonoras. Es semejante a como sucede cuando convergemos con el efecto de un hipérbaton. Producto de este recurso componencial, se genera (no necesariamente el mismo) un espacio de metalenguaje.

Aunque a lo largo de este trabajo se ha planteado la fuerza inventiva de la filosofía como algo que articula saberes distintos a través de los conceptos (lo cual sigo sosteniendo desde un horizonte teórico), se puede advertir que el fenómeno de la invención musical participa de un horizonte práctico que se vislumbra desde la

¹⁴ En este artículo, el uso de la palabra “significancia” alude a estas posibilidades de significados.

acción de escribir; así como se escriben las divagaciones filosóficas. Pero, evidentemente, estos textos no responden a las mismas caracterizaciones de los materiales. Deleuze afirma que la filosofía es una disciplina como otras tantas que existen, pero piensa que es la que consiste en fabricar conceptos. Es igual de creativa e inventiva como las matemáticas, el cine, la pintura, pero éstas no necesitan de la filosofía para reflexionar sobre cada una de ellas. La filosofía, según Deleuze, tiene su propio contenido al igual que otras disciplinas. Este pensador plantea que la música, no es precisamente un desplegado de conceptos; sino que se vale de su material (y contenido) y se despliega en “bloques” de sonido, silencio, articulación, intensidad y agógica. Es decir, bloques con estas características que se despliegan en el tiempo. Dentro de estos bloques que, como otras artes temporales, también se articulan con base en el movimiento-duración, vemos que hay en los pasajes musicales patrones que enmarcan diseños del tono y del ritmo que se pueden corresponder unos a otros dependiendo del tejido, sea a varias voces o cuando una voz es acompañada o cuando las voces o partes van en simultaneidad de forma isorrítmica y movimiento melódico paralelo. Los patrones son de suma relevancia, pues generan la propia organización de unidades, su propia sintaxis.

Aunque en presencia de la lengua las unidades musicales despliegan desinhibidamente su propio contenido, al igual que la lengua, éstas poseen una lógica componencial y son igualmente susceptibles para impregnarse de discurso. No obstante, el diseño de un pasaje musical o de un bloque más elaborado tiene dos caras, una es la causa o argumento que Deleuze llama como “necesidad” y que Bajtin puede llamar “contenido”; la otra serían las estrategias para tratar con el propio material y forma de la música que permita pensar y plasmar la necesidad o contenido. En este extremo de la parte pensada o de estrategias es importante mostrar apertura y saber escuchar sin prejuicio los materiales. Es una fase para interiori-

zar auditivamente el moldeamiento de los materiales y contemplar direcciones o rumbos (forma) que puede coger para ir tomando las decisiones que encajen mejor con la necesidad.

Ahora bien, tomando en cuenta que la escena natural para cada bloque es el tiempo, parte de estas estrategias son las que corresponden al arte de discurrir. Es decir, la unión de bloques o pasajes musicales que pueden caracterizarse en función de recursos retóricos que llegan a realzar el discurso y la noción de lenguaje, pues esto es algo cercano a la emotividad humana alcanzada debido al diálogo, la expectativa, la adherencia y demás espacios generados por la fuerza del discurso.

Vemos en Deleuze una arraigada noción del modelo de la ausencia a la que hace mención Barilli, es decir, de una tendencia a explicar la obra de arte inclinada al significante más que al significado; tanto así, que apela a los contenidos de cada disciplina y defiende que esa es la manera de tener una idea (o de producir, para usar los términos kristevianos); es decir, es una manera de reafirmar que los planteamientos generales son improbables o simplemente que no se puede tener ideas en general. Deleuze defiende que cada quien tiene una idea en función de los conocimientos técnicos que posee, mismos que hacen de la idea un fenómeno no solo potencial, sino comprometido con el ámbito de indagación del mismo. Rechaza que una obra de arte tenga información y comunicación o que estos dos factores tengan algo que ver con la obra de arte; quizá porque esto pareciera ser una alusión general, ya que acude o converge en aspectos que no son generales sino esquemas subyacentes que en determinado momento pueden tener algo de comunicación desde las diferentes disciplinas creativas; es decir, independientemente de la disciplina (ya sea que haga invenciones de movimiento duración, invenciones de líneas-colores, o invenciones de sonido-tiempo) se comunican entre si. Solo que si todas las disciplinas se comunican entre si, esto no se desprende

nunca por sí mismo, sino en lo que está comprometido en cualquier disciplina creadora, es decir, la constitución de los espacio-tiempo (Ver Deleuze, 1987).

Por ejemplo, en la composición de música, después de la sintaxis lograda para intrincar los elementos constitutivos de una frase o motivo (u oración, en términos de la lengua), una vez escuchada y terminada, ¿en qué momento se genera la semántica si lo que se aglutina en esas sucesiones sonoras es precisamente eso, es decir, sonido? En términos de sonidos, si éstos no poseen el significado de una palabra –como para escoger otra que nos remita a lo mismo pero, dicho de otra manera– y que esto a su vez, abra en ese momento a la obra hacia el mundo, entonces ¿el compositor qué escoge y de dónde? Del régimen del sonido, de su maleabilidad para relacionarse con otros sonidos próximos generando unidades y geometrías que desinhibidamente forman discurso en franco acto comunicacional. Barthes, respecto de los elementos del texto y de la caracterización de este factor comunicacional que se puede llamar significancia señala que ésta “es un régimen, ciertamente, pero no se cierra jamás sobre un significado, y donde el sujeto, cuando escucha, habla, escribe e incluso al nivel de su texto interior, va siempre de significante en significante, a través del sentido, sin cerrarlo jamás” (1985: 217). Lo que se quiere decir no se limita a un solo y único significado porque depende de una audiencia, de un receptor y también de las capacidades de éste para construir significado de un mensaje escurridizo como es el mensaje musical. La significancia, pues, remite a posibilidades de significado y, por tanto, a la interpretación. Pero sin duda una obra de arte recoge imaginarios y universales tanto del individuo como del sujeto colectivo.

Volviendo al ejemplo de la metáfora sucede que de lo literal de las unidades entramadas se desprende un segundo sentido. Roland Barthes, en su *Introducción al Análisis de los Relatos* (1999), habla

de un “más allá de la frase” refiriéndose a lo que tiene como ámbito no solo la frase, sino al discurso; además, hace notar que éste tiene organización y su propia gramática y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua.

Delineando esa otra lengua (bajo el entendido que buscamos acercarnos a procesos creativos de obra artística que no dejen fuera el plano emotivo) esto evoca al uso, a la coordinación entre las frases y correspondencia entre las demás unidades que conformen discurso. También se puede expresar esta idea de segunda lengua en los términos de metamorfosis a los que hace alusión la Retórica. Es decir, todo ese repertorio figural y no solo literal para el uso del lenguaje que hace posible la organización del discurso, los cambios de sentido, el paralelismo, en suma las transformaciones que ponen en coordinación los materiales de manera sintáctica, los cuales, una vez realizada, quedan condensados en un sistema secundario de entendimiento o una doble articulación del lenguaje. De esta manera, se abre un campo de significancia, que en principio está dada por sus propios constituyentes; es decir, si una metamorfosis del lenguaje tal o una doble articulación se realiza es, en correspondencia con las unidades mismas y cobra significancia dependiendo de la jerarquía respecto de las otras. Al respecto, Pozuelo Yvancos señala que el “significado de un elemento es el lugar que ocupa en sus relaciones opositivas con los otros elementos dentro del sistema del que forma parte” (1994: 11). Esto es comprensible, porque las ideas no son potenciales en general, son potencialmente pero comprometidas y es debido a las particularidades que se conocen por lo que se realizan. No obstante, para emprender este uso del lenguaje una causa es de vital importancia, pues en función de ésta se vuelve relevante la sintaxis. La causa puede verse reflejada en el uso intencionado de todo el repertorio sintáctico de tal suerte que podríamos decir que los asuntos del significado o de la semántica están desde un principio,

desde que el creador inicia, pero dependen del uso propio de la sintaxis para dar el paso a un sistema secundario de entendimiento o para escribir (sonorizar) con claridad dicha causa.

De manera semejante a como se emplean las unidades de la lengua, sucede en la composición musical para expresar una idea en el amplio sentido de la palabra. Es decir, se escriben y se leen las unidades musicales y se encadenan para cobrar una lógica sintáctica. Las unidades musicales se desenvuelven desinhibidamente en sus propios diseños. Y es esta desinhibición que no nota la presencia de la lengua la que conduce a explorar más la geometría de las estructuras que hace abundante la concepción matérica en los tratados musicales de contrapunto, armonía, formas y análisis musical. Posteriormente este sentido cientificista (que muchas veces se centra en la lógica de uno de los parámetros o materiales de la música como es el tono) se traslada hacia el estudio de la composición musical; ignorando muchas veces la cualidad discursiva de la composición.

A manera de conclusión, se pudo notar que, en los esquemas generales producto de la filosofía, el reconocimiento de elementos que propician invenciones a detalle son lúcidamente abordados desde esta disciplina, es decir, desde la fabricación conceptual, pero la música no es solo un desplegado de conceptos sino geometrías sonoras en movimiento y sobre el escenario del tiempo. Por otro lado, en cuanto al aspecto componencial de la música como un lenguaje, se pudieron notar parcializaciones derivadas de la noción estructuralista del lenguaje que ofrecen idea de la construcción de los detalles. El estructuralismo no fue un asunto deleznable y tampoco lo es para este trabajo debido a que ofrece un acercamiento a la configuración del texto tomando en cuenta sus particularidades como lenguaje. Esto permeó y sigue permeando en los tratados musicales que abordan los elementos de lenguaje musical, pero dejando ver en la mayoría de las veces, una tendencia a cerrar cada

vez más el concepto de estructura, es decir, prescribiendo que una parte del todo, es solo ella, capaz de estructurar algo y de decir algo, sin saber muchas veces lo que se intenta decir, matizando este vacío y cayendo en la idea de producción por producción sin incluir el factor comunicacional acorde a lo que el arte musical históricamente ha expresado: estados afectivos.

En el sentido de propuestas comprometidas con el ámbito de indagación de los significados de la música, pero desde el sonido mismo, Hernández señala que:

[...] no tiene mucho sentido estudiar la dimensión cognitiva o el texto musical sin entender que la música vehicula unas relaciones de poder con efectos reales para la gente, al igual que no tiene sentido hablar del papel de la música en la sociedad sin entender de qué manera el sonido concreto y su historia se articulan con un oyente particular situado histórica y culturalmente. [...] La tarea que queda pendiente es demostrar la viabilidad de esta empresa a través de investigaciones y estudios sobre significación musical en casos concretos (Hernández, 2012: 71).

Así pues, conceptos derivados de la filosofía, mayor conciencia sobre los signos que revela la semiótica como ciencia de los mismos, recursos literarios tanto de la retórica y la poética, son asuntos que pueden ampliar y potenciar el pensamiento discursivo del enunciador musical que configura un texto musical a través de signos. Dejo aquí entonces, un esfuerzo de dotar de cualidad de lenguaje al enunciador musical, pues los elementos antes mencionados amplían la noción de signo y de texto musical para vehicular los imaginarios individuales y colectivos que surten efecto en determinadas audiencias. Por el hecho de ser aspectos que provienen de diferentes disciplinas, el lugar donde se intersecan para afirmar que precisamente son asuntos propios del texto musical es la parti-

tura. La intersección se da en la práctica comunicativa de los significados montados sobre el sonido y por el emisor en una pauta, en una partitura. En este espacio se da el factor comunicacional, en el tratar de decir algo para alguien y que tanto el que enuncia como el que recibe, puedan en determinado momento construir significados con base en sus competencias para asociar el mensaje musical con los imaginarios individuales y colectivos. Se precisa, pues, del encuentro con las geometrías sonoras en movimiento plasmadas en una partitura o texto musical que convergen en el signo que vehicula esquemas de pensamiento, retóricas, noción de lenguaje ampliada y práctica de comunicación.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, 1978, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriukova y Vicente Cascarra (trad.), Taurus, España.
- _____, 1994, *Autor y héroe*, Desiderio Navarro (trad.), Criterios, La Habana, núm. 31, enero-junio, pp. 109-130. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/es/revista/criterios-la-habana>
- Barthes Roland, 1985, *El grano de la voz*, Siglo XXI, México.
- Barthes, Roland, *et. al.*, 1999, *Análisis Estructural del Relato*, Ediciones Coyoacán, México.
- Bergson, Henry, 1990, *Cours de psychologie et métaphysique, vol. I et II*, Preses Universitaires de France, París.
- Calabresse, Omar, 1997, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidós, España.
- Deleuze, Gilles, 1987, ¿Qué es el acto de creación? Conferencia en la Femis (Escuela Superior de Oficios de Imagen y So-

- nido), París. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzceXu7Ks>
- _____, 2005, ¿Qué es la filosofía?, Thomas Kauf (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Foucault, Michel, 2002, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Siglo Veintiuno, Argentina.
- Hernández, Oscar, 2012, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7, núm. 1, pp. 38-77. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>
- Kristeva, Julia, 1998, *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Langer, Susanne, 1962, *Esquemas filosóficos*. Editorial Nova, Buenos Aires.
- _____, 1967, *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la Filosofía*,. Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández (trad.), Centro de estudios filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- López Cano, Rubén, 2007, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*, Texto didáctico. Disponible en: www.lopezcano.net
- Meyer, Leonard, 1956, *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Paz Gago, José María, 1999, *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Edition Reichenberger, España. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=597328>
- Pozuelo Yvancos, José María, 1994, “La teoría literaria en el siglo xx”, en Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid.

Van Dijk, Teun A., 1980, *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Juan Domingo Moyano (trad.), Ediciones Cátedra, Madrid.

La transformación del concepto de persona a la luz de la doctrina de la soberanía de Carl Schmitt

The transformation of the concept of person in the light of Carl Schmitt's doctrine of Sovereignty

Rafael Augusto Campos García-Calderón
Investigador independiente

Asociación de Teología Política Carl Schmitt de Lima, Perú
rafaelcamposgarciaalderon@hotmail.com

Resumen: La finalidad del presente artículo es descubrir la presencia del concepto de *persona* en la doctrina de la *soberanía* de Carl Schmitt. A pesar de que este concepto tuvo un amplio desarrollo metafísico en el seno del pensamiento cristiano durante la antigüedad tardía, jamás pudo desembarazarse de la impronta jurídica de sus creadores los juristas romanos. Por tal razón, sirvió como soporte conceptual para el posterior despliegue de la noción de *persona jurídica*, sistematizada a lo largo de la modernidad. Para lograr nuestro objetivo, intentaremos rastrear la transformación del concepto de *persona* a lo largo de la edad media y la modernidad, así como revisar el concepto de *soberanía* en la teoría política moderna. Por otro lado, estudiaremos la noción de *decisión* en la obra de Carl Schmitt, noción que el gran jurista alemán utilizó para definir su propia concepción de la *soberanía*. A partir de estas precisiones, intentaremos establecer la relación existente entre la noción de *persona* y la de *decisión* en el seno de la concepción schmittiana de la soberanía toman-

do como hilo conductor los presupuestos teológicos implícitos en ella. Como veremos, tales presupuestos nos remitirán a la obra del pensador danés Søren Kierkegaard, cuyas doctrinas nos mostrarán todo el alcance del planteamiento schmittiano. De esta manera, podemos concluir que el concepto de *persona* subyacente al *decisionismo* schmittiano ha sido transformado, en primer término, en el de *existencia* política, noción determinada por la relación de enemistad; y, en segundo lugar, en el de *unidad de la personalidad*, concepto determinado por la actualización de la dimensión espiritual al interior de la condición humana.

Palabras clave: soberanía, decisión, persona, existencia, espíritu.

Abstract: The purpose of this article is to discover the presence of the concept of *person* in the Carl Schmitt's doctrine of *sovereignty*. Although this concept had a broad metaphysical development within Christian thought during late antiquity, it could never get rid of the legal imprint of its creators the Roman jurists. For this reason, it served as a conceptual support for the subsequent deployment of the notion of *legal entity*, systematized throughout modernity. To achieve our goal, we will try to trace the transformation of the concept of *person* throughout the middle ages and modernity, as well as review the concept of *sovereignty* in modern political theory. On the other hand, we will study the notion of *decision* in the work of Carl Schmitt, a notion that the great German jurist used to define his own conception of *sovereignty*. Based on these clarifications, we will try to establish the relationship between the notion of *person* and that of *decision* within the Schmittian conception of *sovereignty*, taking the theological presuppositions implicit in it as a guiding thread. As we shall see, such budgets will refer us to the work of the Danish thinker Søren Kierkegaard, whose doctrines will show us the full scope of the Schmittian approach. In this way, we can conclude that the concept of the *person* underlying Schmittian *decisionism* has been transformed, first, into that of *political existence*, a notion determined

by the enmity relationship; and, secondly, in the *unity of personality*, a concept determined by the updating of the spiritual dimension within the human condition.

Keywords: Sovereignty, Decision, Person, Existence, Spirit.

Recibido: 30 de agosto de 2019

Aceptado: 15 de febrero de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.500>

1. De la *persona* al *sujeto de derecho*

La noción de *persona* que la Edad Media conoció tuvo su origen en la concepción jurídica romana. Como se sabe, entre los romanos, se utilizó la palabra *persona* para designar el concepto jurídico respectivo, porque su significado originario permitía esta extrapolación conceptual. En efecto, la palabra *persona* proviene del verbo *personare*, utilizado para describir la máscara con la que los actores de teatro representaban a determinados personajes. *Personare* significaba literalmente “para sonar”, puesto que se trataba de obtener un sonido más profundo mediante el uso de la máscara (Corral Talciani, 1990: 302).

La *persona* no se identificaba con el moderno concepto de *sujeto de derecho*, puesto que ésta describía al ser humano en general, de manera que incluso los esclavos podían ser denominados *persona servi* sin poseer, en cambio, los derechos de la persona libre. En realidad, los derechos solo podían ser ejercidos por personas que tuvieran cierto *rango social*, al que los romanos denominaron *status*. La posibilidad de poseer este rango estaba sustentada en tres condiciones: ser libre, poseer la ciudadanía romana y ser cabeza de familia (*paterfamilias*). Por tal razón, el concepto jurídico de *per-*

sona fue asociado finalmente con el *estatus social* caracterizado por estas tres cualidades (Corral Talciani, 1990: 302-303).

Gracias a que los valores romanos más importantes, como la libertad, la autonomía y la responsabilidad, se asociaron a la noción jurídica de *persona*, se pudo desarrollar una noción *moral* de la misma. De esta manera, la persona pasó a constituirse como la verdadera naturaleza del individuo, de suerte que la función social de la máscara dio paso a la interiorización del concepto de *persona*, preparando, así, el posterior desarrollo cristiano. En efecto, al concepto jurídico-moral de persona, el cristianismo le otorgó un carácter sagrado al punto que lo concibió como una *entidad metafísica* (Pewzner, 1999: 271).

Debido al gran debate teológico acerca de la Trinidad, la evolución del concepto de *persona* adquirió una relevancia histórica sin precedentes. La *persona* no podía identificarse ya ni con la existencia biológica del individuo ni con el estatus social, porque la doble naturaleza de Jesús hacía de ella una entidad de carácter espiritual. De esta manera, Jesús, el hijo biológico de María, se hizo *persona* solo a través de su unión hipostática con la *segunda persona* de la Trinidad, el hijo del Padre espiritual (Bueno, 1996: 122).

Así, el cristianismo judío originario, gracias a la obra de Pablo, especialmente conceptualizada en su *Epístola a los Romanos*, se adaptó a la vida del imperio y reemplazó la figura del Mesías resucitado por la de Cristo como *prototipo* del ser humano universal. Cada individuo, identificado con el cuerpo y la sangre de Cristo a través de la eucaristía, pasó a formar parte del *cuerpo místico* de Jesús, identificado con la Iglesia, de la cual el propio Cristo era la cabeza (Bueno, 1996: 124).

En lugar de una revolución mesiánica, el cristianismo paulino creó una nueva concepción de la *persona* según la cual cualquier individuo era elevado a esta condición sin necesidad del estatus romano. El individuo humano recibe así la plenitud de sus dere-

chos como miembro de la Iglesia, es decir, del *corpo de Cristo*, de la Ciudad de Dios agustiniana. Por medio de Cristo, el individuo humano será, entonces, *persona humana* y, al mismo tiempo, *persona divina*. La unión hipostática de Cristo se reproduce así en todos los cristianos (Bueno, 1996: 127-128).

El monje romano Boecio trasladó a la filosofía la experiencia religiosa cristiana y reinterpretó la noción de *persona* en los siguientes términos: “sustancia individual de naturaleza racional”.¹ Sin embargo, en la definición de Boecio, si bien la *persona* se predica solo de las sustancias individuales, aquello que la define como tal no es su individualidad, sino su *sustancialidad*. En este sentido, siguiendo a Aristóteles, la sustancia está determinada por la *forma*, no por la materia del compuesto, de manera que la individualidad permanece como un accidente de la sustancia. Por tal razón, aunque la *persona* sea concebida como una sustancia *individual*, no puede aún ser considerada un *individuo* en sentido pleno (Culleton, 2010: 62).

Un segundo momento en la evolución del concepto filosófico cristiano de *persona* lo constituye el abad medieval Ricardo de San Víctor. En su obra acerca de la Trinidad, intenta alejarse del concepto aristotélico de sustancia y propone, a partir del personalismo agustiniano, una doctrina *relacional* de la noción de *persona*. En tal sentido, la define como: “el existente por sí mismo con cierto modo singular de existencia racional”.² Contra Boecio, Ricardo de San Víctor sostiene que el concepto de sustancia no puede dar cuenta de la identidad personal, porque describe una realidad indeterminada, mientras que la persona siempre es una realidad *particular y concreta* (Culleton, 2010: 63-64).

¹ “persona est naturaerationalis individua substantia”.

² “persona sit existens per se solum juxta singularem quemdam rationalis existentie modum”.

Por tal razón, introduce la noción de *existencia* para reemplazar a la de sustancia. Así, mientras que la sustancia es compartida por varios individuos que participan de ella, la *existencia* posee una propiedad que solo le pertenece al *individuo singular*, razón por la cual es *incomunicable* a los otros individuos. Se trata, por tanto, de una propiedad personal original que hace que *alguien* sea una persona precisamente. A diferencia de Boecio, quien sostiene que la persona es *la propia naturaleza racional*, Ricardo de San Víctor sugiere que la persona es el *alguien en el cual existe la naturaleza racional*. La persona es entonces la portadora concreta de una naturaleza, no el accidente de una sustancia (Culleton, 2010: 65-66).

Finalmente, Duns Scoto llevó a cabo una profundización de la definición, decisiva no solo para la metafísica, sino especialmente para la jurisprudencia. Para el beato escocés, la *persona* es “la incomunicabilidad que posee existencia en una naturaleza individual”.³ En este sentido, a diferencia de Ricardo de San Víctor, la *persona*, precisamente por ser *alguien*, no podría identificarse sin más con la *individualidad concreta*, puesto que ésta, a pesar de ser individual, sigue siendo un *algo*, no un *alguien*. Por tal razón, solo en cuanto *alguien*, la persona *posee* la individualidad como una cualidad suya, y, al mismo tiempo, al identificarse con la propia incomunicabilidad, la *persona* es un *alguien incomunicable* en cuanto tal (Culleton, 2010: 67-68).

Esta nueva concepción le permitió a Scoto, y posteriormente a Ockham, desarrollar los rudimentos del llamado “Derecho subjetivo”. Así, a diferencia del planteamiento tomista según el cual las facultades humanas, entre ellas la voluntad, están primeramente en potencia y luego se actualizan en el curso de la realización de la finalidad específica de cada una de éstas, el planteamiento escotista considera que las facultades ya están en plena actividad antes

³ “persona est incommunicabilis habens existentiam in natura intellectuali”.

de realizar su finalidad específica. Por esta razón, cada hombre es, en cuanto ser singular, una unidad acabada, inconmensurable e incommunicable. El hombre es, dice Scoto, la *última soledad del ser* (Carpintero, 2003: 64-65).

De esta manera, el Derecho es entendido entonces como *dominium*, es decir, como poder y señorío que impone la ley, y, análogamente, el hombre, gracias a su libre arbitrio, es concebido como señor de sí mismo y de la realidad que le rodea. Así, toda ley es un *acto de voluntad*, por lo tanto, siempre *obliga*, tanto en el caso de la ley natural que proviene de Dios, como en el caso de la ley positiva que proviene del hombre (Carpintero, 2003: 67).

Con esta concepción, nos hallamos *ad portas* de la concepción de *persona*, en cuanto *sujeto de Derecho*, desarrollada durante el absolutismo moderno de la mano de Hugo Grocio y Thomas Hobbes. Grocio sostiene que el Derecho es “una cualidad moral de la persona, en virtud de la cual puede hacer o tener algo lícitamente”.⁴ Tal *cualidad moral* es entendida como una facultad, es decir, como un poder, una propiedad y una *capacidad* para exigir lo merecido. El poder que se ejerce sobre uno mismo es la libertad y el que se ejerce sobre otro, la *patria potestad*. Con estos elementos, Grocio amplía al ámbito jurídico la noción de poder desarrollada por los nominalistas medievales. Sin embargo, su noción de *persona* no posee el mismo desarrollo (Zarka, 1999: 34).

Con Thomas Hobbes, la definición que Grocio da del Derecho toma una forma apropiada para una nueva noción de *persona*. En efecto, para Hobbes, el Derecho, en cuanto *cualidad moral*, no es más que libertad, es decir, *poder* sobre uno mismo.⁵ De esta manera, Hobbes diferencia entre Derecho y ley; el Derecho es la

⁴ “qualitas moralis personae competens ad aliquid juste habendum velagendum”.

⁵ Potestas sui.

libertad de hacer o no hacer, mientras que la ley *obliga* a una de las dos cosas. Ahora bien, el poder de nuestra libertad, o de nuestro Derecho, tiene como finalidad la preservación de la propia vida de cada hombre. En tal sentido, la noción de *persona* de Hobbes todavía queda anclada a una comprensión biológica o física del individuo (Zarka, 1999: 36-37).

Posteriormente, la noción de *persona* fue desarrollada por el jurista alemán Samuel Pufendorf, para quien, a diferencia de Hobbes, el Derecho, precisamente por ser una *cualidad moral* inherente al ser humano, no podía concebirse solo como la mera libertad para preservar la propia vida. En tal sentido, el Derecho consiste en una *relación moral*, no física, entre la facultad de hacer y la consiguiente obligación. Así, para Pufendorf, el Derecho queda subordinado a la ley, de manera que la *persona* se transforma en una *institución* de la ley (Zarka, 1999: 38-39).

Finalmente, Kant elaboró el concepto más acabado de *persona* desde el punto de vista jurídico. En efecto, para el célebre filósofo de Königsberg, la persona se concibe como individuo con *autonomía ética*, es decir, como aquel sujeto que sigue únicamente la ley que él mismo se ha dado a través del imperativo categórico. De esta manera, el individuo absolutamente autónomo se convirtió en el núcleo del nuevo Derecho Natural. Por tal razón, el Derecho se transformó, a su vez, en una *expansión* de la libertad del sujeto en el mundo externo, de manera que todo el ordenamiento jurídico terminó transformándose en un despliegue de los derechos subjetivos del individuo (Carpintero Benítez, 1989: 226-227).

2. El problema de la soberanía

Como se sabe, durante la Edad Media, no existió una unidad política semejante al Estado moderno, puesto que las funciones de la sociedad política medieval eran bastante limitadas, razón por

la cual tampoco era posible hablar de *soberanía*. En efecto, su finalidad principal era el ejercicio de la fuerza hacia el exterior y el mantenimiento de la paz y la administración del Derecho en el interior. La intención de desarrollar la economía o la de satisfacer el bienestar de los súbditos no estaba incorporada en la vida política como un fin primordial. En tal sentido, el poder político no estaba centralizado ni poseía una influencia determinante en la vida de los súbditos, puesto que las lealtades feudales entre los diversos grupos sociales lo impedían (Naef, 1973: 8-9).

Desde Carlomagno, el orden político medieval se construyó a partir de una adaptación de las instituciones romanas aún existentes al modelo propuesto por los Padres de la Iglesia. En este orden teológico-político, el emperador ocupaba la cúspide de la jerarquía, la cual estaba constituida de jurisdicciones organizadas verticalmente. El *poder supremo* del emperador se ejercía como jurisdicción plena, *iuridictio plenissima*, no sujeta a restricciones; sin embargo, tal poder, aunque constituía la culminación del ordenamiento jurídico-político, *no tenía* la facultad de crear a partir de sí mismo el orden, puesto que formaba parte de él. En este sentido, no era un poder absoluto, sino más bien un poder cuya función era *mantener* unido el ordenamiento jurídico-político existente desde el *interior* del mismo (Costa, 2007: 48).

Hacia finales del siglo XI, el Papa Gregorio VII reinterpretó la famosa “doctrina de las dos espadas” que el Papa Gelasio I había formulado en el año 494. Esta nueva versión, expresada en la doctrina de la *plenitudo potestatis*, subordinaba una de las espadas, la del emperador, a la del Papa, de manera que éste no solo tenía la *auctoritas* para representar a la cristiandad universal, sino también la *potestas* para gobernarla. De esta manera, el orden jerárquico imperial fue sometido a un orden paralelo similar en cuya cúspide se encontraba el pontífice romano. Sin embargo, la nueva doctrina desarrollaba un nuevo punto de vista respecto a esta jerarquía,

pues introducía un poder *exterior* a la jerarquía de las jurisdicciones establecidas. Así, el nuevo poder papal gobernaba la unidad del ordenamiento jurídico-político, pero desde *fuera* de él (Costa, 2007: 51-52).

Con la introducción del poder papal en la organización política medieval, se produjo lo que algunos historiadores han llamado “revolución papal”, pues se trató de la aparición, por vez primera, de una forma de unidad política que anunciaba el advenimiento del Estado moderno. A partir de este momento, la Iglesia concentró el poder en la figura del Papa y sentó las bases para la constitución del futuro absolutismo y del Estado de Derecho, separándose del orden inmanente sobre el que gobernaba, cosa que no ocurría en el caso del emperador, cuya función siempre había formado parte del ordenamiento jurídico histórico (Berman, 1986).

A diferencia de la sociedad política medieval, el Estado moderno busca el bienestar de sus súbditos, así como el desarrollo de la riqueza y la cultura a lo largo de un territorio determinado. Por tal razón, el Estado se apropió paulatinamente de los espacios que la unidad política medieval había dejado en manos de la nobleza y el clero; asimismo, entró en combate contra las dos grandes instituciones supraestatales que le disputaban la soberanía territorial: el imperio y el papado. Hacia fines de la Edad Media, el poder estatal tomó la forma de una *monarquía* circunscrita a un territorio determinado (Naef, 1973: 10-11).

Durante la modernidad europea, la noción de *soberanía* tuvo tres momentos importantes con el absolutismo, el constitucionalismo monárquico y el republicanismo, de Hobbes, Locke y Rousseau respectivamente. La soberanía papal fue primeramente transferida al monarca absoluto, de este pasó al Estado, aunque dividida según la teoría de la separación de los poderes, y, finalmente, se identificó con la voluntad general o popular de manera unitaria (Freund, 1968: 142).

La definición clásica de la soberanía fue estipulada originariamente por Bodino. Como se sabe, el gran jurista francés desarrolló esta doctrina con la finalidad de oponerse tanto a Maquiavelo, partidario del poder del príncipe, como al *monarcómaco* Althusio, partidario del poder popular. Para Bodino, ambas posturas ignoraban la *dimensión jurídica* del poder, razón por la cual consideraba que ambas doctrinas constituían expresiones de dos tipos diversos de tiranía. En este sentido, el gran logro de la Edad Media en materia jurídica había sido someter a todos, incluido el monarca, al Derecho (Carpintero, 1999: 116).

Bodino concibió la soberanía como un *poder absoluto* enraizado en la figura del monarca, único representante de la voluntad divina, a partir del cual se derivaba la organización total del cuerpo político. En su famosa definición “la soberanía es el *poder absoluto y perpetuo* de una república”,⁶ Bodino no solo describía la naturaleza de la soberanía en función a la *perpetuidad* del poder de la sociedad política, sino a la *ausencia de límites* del mismo. En tal sentido, la soberanía es poder *perpetuo*, porque su ejercicio es *permanente*; y es *absoluta*, porque *no está limitada* por ninguna otra forma de poder (Bodin, 1985: 49).

Según Bodino, el ejercicio de la soberanía se materializa en siete atributos que permiten al príncipe ejercerla efectivamente: dar y derogar leyes, declarar la guerra y hacer la paz, conocer las sentencias de los magistrados, instituir y destituir a los oficiales de alto rango, gravar y eximir tributos, elevar y disminuir el valor de la moneda, y hacer jurar fidelidad a los súbditos. De todos estos atributos, Bodino señala que el principal de ellos es el de *dar y derogar leyes* (Bodin, 1985: 75).

Las leyes permiten ejercer concretamente la soberanía, porque constituyen el instrumento mediante el cual el príncipe puede

⁶ “*maiestas est summa in cives ac subditos legibusque soluta potestas*”.

actuar adecuadamente *según las circunstancias*. Al mismo tiempo, confieren legitimidad, pues validan el poder jurídicamente. De esto se deduce que la soberanía no es propiamente poder, sino *ejercicio legítimo* de éste a través del príncipe. Por tal razón, *solo* hay soberanía cuando el poder se ejerce: 1) en una circunstancia específica; 2) de manera personal, aunque no subjetiva; y 3) con legitimidad (Bodin, 1985: 58).

A partir de la definición de Bodino, Schmitt hizo un giro decisivo en el estudio de la *soberanía*. Desde su punto de vista, lo importante de ésta no es el poder en sí mismo, sino su *efectividad* sobre las *circunstancias*, de manera que un poder que *no sea efectivo* no implica realmente soberanía y carece, al mismo tiempo, de legitimidad. Sin embargo, esta efectividad solo se hace patente a través de un dispositivo que no está determinado en Bodino, y que Schmitt identifica con el concepto de *decisión*.

Así, en el primer capítulo de su *Teología Política* (1922), Schmitt enuncia una frase ahora famosa: “soberano es quien *decide* sobre el estado de excepción” (Schmitt, 2009: 13).⁷ Con esta sentencia, el jurista alemán realiza una *inversión* del planteamiento original, pues, a diferencia de Bodino, Schmitt destaca las *condiciones* en las que se ejerce la soberanía, *no le interesan* ni su naturaleza ni su titular. Así, cuando Bodino habla de la capacidad del príncipe para cambiar las leyes *según las circunstancias*, se introduce, como factores determinantes de la soberanía, la *acción* del titular y los *eventos* sobre los que actúa. Por esta razón, la definición que enuncia Schmitt no define directamente a la soberanía, sino al *soberano*, es decir, a *quien* ejerce concretamente la soberanía. Precisamente, esta acción solo es posible mediante el despliegue de la voluntad del soberano a través de lo que Schmitt identifica con un *acto personal de decisión* (Schmitt, 2009: 14-15).

⁷ “Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet” (Schmitt, 1923: 5).

Al mismo tiempo, el cambio de las leyes *según las circunstancias* no solo implica la decisión del soberano como causa eficiente de este cambio, sino las leyes que deben ser cambiadas. La decisión del soberano cambia el orden jurídico si las *circunstancias* se lo exigen, razón por la cual, en ese momento, el orden jurídico no tiene existencia concreta más que a partir de la decisión del soberano. El soberano efectúa entonces un *acto jurídico mediante el cual el mismo orden jurídico se suspende para ser salvaguardado* (Schmitt, 2009: 17-18).

En tercer lugar, la interpretación de Schmitt introduce un elemento de *necesidad*. Si, en efecto, como sostiene Bodino, las *circunstancias* determinan la decisión del soberano, entonces se trata de circunstancias que exigen una acción inmediata, pues ponen en *peligro* la existencia misma del orden jurídico. A pesar de que este tipo de eventualidad no esté tipificado en el texto de Bodino, Schmitt le da un nombre propio, le llama: *estado de excepción* (Schmitt, 2009: 18-19).

En este sentido, Schmitt interpreta las circunstancias, que obligan al príncipe a transformar el sistema de leyes, como *situaciones excepcionales*. Por tal razón, concuerda con Bodino en que *solo en ese caso* se ejerce realmente la soberanía. La decisión soberana no tiene sentido más que a partir de las circunstancias excepcionales que le corresponde afrontar. El orden jurídico surge o se suspende cuando la decisión actúa frente a estas circunstancias, pues el acto constitutivo de la decisión es verdaderamente un *acto de fundación*, ya que solo la *decisión* funda, a partir del estado de excepción, tanto la norma como el orden jurídico (Schmitt, 1996: 30-31).

Según Schmitt, con la soberanía, accedemos a la dimensión *constitutiva* de toda organización política moderna. En ella, la unidad política ya no *representa* al poder, sino que ella misma *se hace cargo de sí* al suspender el ordenamiento jurídico y asumir el rol jurídico que le corresponde mediante la decisión, de suerte que la

idea del Derecho se positiviza, y la *existencia* de la unidad política se preserva. En este sentido, la soberanía no es otra cosa que *poder constituyente*, mientras que el orden jurídico es *poder constituido*. La soberanía, como él mismo Schmitt dice, es “la unión del poder supremo fáctico y jurídico” (Schmitt, 2009: 22).

3. Carl Schmitt: de la persona a la existencia

En este contexto, debemos preguntarnos, ¿qué lugar tiene el concepto de *persona* en una doctrina de la soberanía como la de Schmitt que parece negar toda realidad al individuo?

En una de sus primeras obras, titulada *El valor del Estado y el significado del individuo* (1917), Carl Schmitt sostenía que no existe verdadera oposición entre el Estado y el individuo o entre el Derecho y el individuo, como estamos acostumbrados a pensar, ya que, incluso en los términos más individualistas que podamos utilizar para plantearnos la realidad de los seres humanos, como ocurre en el liberalismo anglosajón, el individuo nunca se confunde con el hombre concreto, porque constituye una realidad ideal que se superpone a él. Así, desde el punto de vista del Derecho, el individuo no es más que una *ficción jurídica*, es decir, un *sujeto de Derecho* (Schmitt, 2015: 71).

Por tal razón, para Schmitt, el problema de la *autonomía* del individuo frente al Estado carece de sentido, puesto que el individuo, en cuanto *ficción jurídica*, ya forma parte del orden jurídico, debido a que el propio Estado no es más que el encargado de *actualizar* la idea del Derecho. De esta manera, la *autonomía* es una cualidad que no pertenece ni al individuo ni al Estado, sino al Derecho, cuya finalidad es *legitimar* el poder inherente al cuerpo social. En cambio, cuando el individuo recupera su autonomía y, por tal razón, deja de formar parte del Derecho, retorna a lo que Hobbes ha llamado “estado de naturaleza” (Schmitt, 2015: 70).

De esta manera, tanto cuando hablamos del *orden jurídico* como cuando nos referimos al *sujeto de Derecho*, la suspensión del orden jurídico, en el caso de una *situación excepcional*, trae consigo la desaparición de ambos. Bajo tales condiciones, el *soberano* aparece para restituir, a través de un acto de *decisión*, tanto el ordenamiento jurídico-político cuanto el sujeto de Derecho. Sin embargo, el acto del soberano se sitúa a nivel de la *existencia concreta* del orden jurídico-político, no a nivel de su *contenido* normativo. A tal existencia concreta, Schmitt la denomina “lo político”, pues constituye la sustancia desde la que surge el Estado como *modo de estar* de un pueblo (Schmitt, 1991: 49).

En efecto, contra lo que sostienen los publicistas modernos, el Estado *no es* una realidad originaria, sino que deriva de una instancia previa a la que Schmitt identificó con el término de *poder constituyente*. En él, se reúnen, de manera excepcional, las capacidades del legislador y del dictador, es decir, el Derecho no constituido y el poder constituido respectivamente. Precisamente, con el *poder constituyente*, el legislador se transforma en un legislador dictatorial y el dictador, en un dictador constitucional, de manera que surge lo que Schmitt ha denominado *dictadura soberana* (Schmitt, 2003a: 172).

Este poder originario nace como resultado del conflicto al que puede llegar el enfrentamiento entre grupos sociales, es decir, “al grado máximo de intensidad de una unión o separación”, que se pone al descubierto, como criterio de lo político, en la distinción amigo-enemigo (Schmitt, 1991: 57). En este sentido, el *poder constituyente* es “la voluntad política cuya fuerza o autoridad es capaz de adoptar la concreta decisión de conjunto sobre modo y forma de la propia *existencia política*, determinando así la existencia política como un todo” (Schmitt, 2003b: 93-94).

En este sentido, lo *político* debe entenderse como la *dimensión existencial* de la sociedad que, a partir del antagonismo concreto

decisivo, hace posible la aparición del Estado, esto es, de la unidad política correspondiente a la modernidad europea y a sus diferentes concretizaciones históricas como han sido la monarquía, la república o la dictadura. De esta manera, lo *político* constituye el antagonismo decisivo que agrupa a los hombres en amigos y enemigos y que, en consecuencia, hace posible la aparición de la unidad política. Tal unidad política es *soberana*, precisamente porque puede *decidir* en el caso *excepcional*, esto es, en el caso decisivo, puesto que lo que permite decidir es únicamente el conflicto (Schmitt, 1991: 68-69).

La doctrina de la *soberanía* de Schmitt, concebida como el resultado de la conjunción del *estado de excepción* y de la *decisión* del soberano, tiene su origen en un precedente filosófico poco estudiado. Se trata de la obra del pensador danés Søren Kierkegaard, quien concibió, por primera vez en la historia de la filosofía occidental, la noción de *excepción* en su famoso libro *La repetición*. Schmitt, al final del primer capítulo de su *Teología política*, introduce un fragmento de esta obra según el cual la excepción explica lo general, y *no* a la inversa, de suerte que toda norma solo tiene sentido efectivo a partir del caso excepcional (Kierkegaard, 2009a: 210-211).

Además de la noción de *excepción*, Kierkegaard, en otra obra titulada *Temor y temblor*, introdujo los conceptos de *decisión* y *suspensión de la ética*. Según el pensador danés, cuando el ser humano se enfrenta a una situación inconmensurable para su razón, solo le queda apelar a su voluntad, es decir, a su *decisión*; sin embargo, para poder ejercerla efectivamente debe *suspender la ética*, es decir, debe suspender el cumplimiento del ordenamiento moral instaurado por la sociedad. Para explicar tal experiencia, Kierkegaard recurre al ejemplo bíblico de Abraham, quien se ve compelido por Dios a sacrificar a su hijo Isaac y, de esta manera,

a trasgredir el orden normativo de la sociedad de su época (Kierkegaard, 2009b: 143).

Como es evidente, Schmitt ha extrapolado estos tres conceptos del pensamiento kierkegaardiano a su propia concepción de la soberanía. De esta manera, a diferencia de los publicistas de su época, ha concebido al Estado, ya no como una *persona jurídica*, abstracta e impersonal, sino, más bien, como una *existencia concreta* que alcanza su plenitud gracias al antagonismo político. En ella, el carácter personal de la soberanía tiene lugar gracias a la *decisión* del soberano frente al *estado de excepción* que trae como consecuencia la *suspensión* del ordenamiento jurídico vigente.

Del mismo modo, la noción de persona, en cuanto *sujeto de Derecho*, sufre una profunda transformación gracias a este punto de vista. En efecto, en cuanto ficción jurídica, el *sujeto de Derecho* es solo un centro de imputación de la norma abstracta. Sin embargo, como sostiene Kierkegaard, cuando el individuo es sometido por circunstancias que superan su racionalidad, necesita recuperarse a sí mismo precisamente frente a las normas, de manera que debe *decidir* por el fundamento de su existencia o simplemente no hacerlo y perderse en la generalidad de la abstracción legal.

Vemos entonces que tanto el Estado como el individuo forman parte de dos esferas ontológicas diferentes: una ideal y otra real. Por un lado, ambos participan de la *personalidad ideal* que el orden jurídico otorga a todos sus miembros; por otro lado, ambos son *existencias reales* que forman parte de la dinámica política. Con justicia, podemos decir que, en ambos casos, se produce un *salto* en la constitución de la unidad personal, sea que la concibamos desde un punto de vista social o individual.

De esta manera, mediante la *decisión*, así como el *Estado* deja de ser una *persona jurídica* para transformarse en una *existencia política*, el *sujeto de derecho* deja de ser una *persona natural* para transformarse en un *existente político*. En ambos casos, aquello que

determina la existencia es la capacidad para *decidir*, como Abraham ante Dios, frente a la situación excepcional que la vida y los acontecimientos obligan a afrontar en medio del conflicto, porque la *decisión* es el único instrumento que poseen los seres humanos para actualizar tanto la unidad de su personalidad como la de sus instituciones.

Ahora bien, la *unidad de la personalidad*, surgida del ejercicio de la decisión, es la instancia por la que la esfera ideal de la *personalidad* se articula con la esfera real de la *existencia*. En este sentido, la unidad de la personalidad ya no pertenece ni a la esfera ideal del orden jurídico ni a la esfera real de la política. Se trata, más bien, de una nueva esfera a la que Kierkegaard ha llamado *espíritu*. En efecto, el espíritu es aquello que hace posible la unidad de lo finito y lo infinito:

El hombre es espíritu. Mas, ¿qué es el espíritu? El espíritu es el yo. Pero ¿qué es el yo? El yo es una relación que se relaciona consigo misma, o, dicho de otra manera: es lo que en la relación hace que ésta se relacione consigo misma. El yo no es la relación, sino el hecho de que la relación se relacione consigo misma. El hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de la libertad y la necesidad, en una palabra: es una síntesis. Y una síntesis es la relación entre dos términos (Kierkegaard, 2008: 33).

El *espíritu* solo acontece ahí donde la *decisión* hace posible que la *existencia* se oponga a la *persona*, es decir, ahí donde la esfera real destruye a la esfera ideal. De esta manera, surge la *unidad de la personalidad*, esto es, el *espíritu*, al que Kierkegaard identifica con el *estadio religioso*: “lo paradójico-religioso rompe con la inmanencia y hace que existir sea la contradicción absoluta; no dentro de la inmanencia, sino en oposición a la inmanencia” (Kierkegaard, 2010: 554).

Por su parte, Schmitt identifica esta dimensión con aquello que ha denominado principio de la *representación*. Como se sabe, “En la representación, por el contrario, adquiere apariencia concreta una alta especie del ser” (Schmitt, 2003b: 209). Esta *alta especie del ser* no es otra cosa que un tipo de existencia espiritual que distingue al gobierno estatal tanto de un funcionario subordinado como de un opresor violento. De esta manera, la representación constituye la *unidad de la personalidad* del Estado de un pueblo (Schmitt, 2003b: 213).

La representación no es un fenómeno de carácter normativo, no es un procedimiento, sino algo *existencial*. *Representar es hacer perceptible y actualizar un ser imperceptible mediante un ser de presencia pública*. Esto no es posible con cualquier especie del ser, sino que supone una *particular especie del ser*. Una cosa muerta, desvalorizada o desprovista de valor, una cosa inferior no puede ser representada. Le falta la *superior especie del ser, que es susceptible de una elevación al ser público, de una existencia*. Palabras tales como grandeza, alteza, majestad, gloria, dignidad y honor, tratan de acercar con esa singularidad del ser elevado y susceptible de representación. [...] La idea de la representación se basa en que un pueblo existente como unidad política tiene una alta y elevada, intensiva, especie del ser, frente a la realidad natural de cualquier grupo humano con comunidad de vida (Schmitt, 2003b: 209)

Debido a que la unidad espiritual se alcanza únicamente gracias al ejercicio de la decisión frente al estado de excepción, podemos afirmar que la *representación* es el resultado de la desaparición del orden jurídico frente a la voluntad política. Esta conjunción negativa produce la *ruptura* de la *inmanencia* jurídico-política del Estado, de suerte que, a través de ella, se actualiza el *mysterium tremendum* (Otto, 2005: 22) constitutivo de todo poder soberano.

Nacionalidad y autoridad forman, juntas, un único objeto: el Estado que, con ello, cobra carácter religioso. El Estado no solo posee a sus propios dioses, sino que *él mismo es dios*. Carl Schmitt ha demostrado, de manera convincente, que la ideología del Estado, la *razón de Estado*, no es sino *teología secularizada* (Van der Leuw, 1964: 261).

El Estado es, entonces, aquel Dios mortal del que hablaba Hobbes; sin embargo, a diferencia de éste, el Dios mortal de Schmitt no está clausurado en la inmanencia, sino que, herido de muerte, se abre a la trascendencia. Gracias al *estado de excepción*, es posible acceder, a partir de la *decisión*, a la espiritualidad de la *unidad de la personalidad*. De esta manera, la persona ha dejado lugar a la existencia y ésta ha dado paso al espíritu: el Estado ya no es una persona, sino un espíritu.

Bibliografía

- Berman, Harold, 1986, *La formación de la tradición jurídica de Occidente*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bodin, Jean, 1985, *Los seis libros de la república*, Editorial Tecnos, Madrid.
- Bueno, Gustavo, 1996, *El sentido de la vida*, Pentalfa, Oviedo.
- Carpintero Benítez, Francisco, 1989, *La cabeza de Jano*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- Carpintero, Francisco, et. al., 2003, “El desarrollo de la facultad individual en la Escolástica”, en *El Derecho subjetivo en su historia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

- Corral Talciani, Hernán, 1990, “El concepto jurídico de persona. Una propuesta de reconstrucción unitaria”, *Revista chilena de Derecho*, vol. 17, pp. 310-321.
- Costa, Pietro, 2007, “La soberanía en la cultura político-jurídica medieval: imágenes y teorías”, *Res publica*, vol. 17, pp. 33-58.
- Culleton, Alfredo, 2010, “Tres aportes al concepto de persona. Boecio (sustancia), Ricardo de San Víctor (existencia) y Escoto (incomunicabilidad)”, *Revista Española de Filosofía Medieval*, vol. 17, pp. 59-71.
- Freund, Julien, 1968, *La esencia de lo político*, Editora Nacional, Madrid.
- Kierkegaard, Søren, 2008, *La enfermedad mortal*, Editorial Trotta, Madrid.
- _____, 2009a, *La repetición*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, 2009b, *Temor y temblor*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, 2010, *Post Scriptum no científico y definitivo a las Migajas filosóficas*, Editorial Sígueme, Salamanca.
- Naef, Werner, 1973, *La idea del Estado en la Edad Moderna*, Editorial Aguilar, Madrid.
- Otto, Rudolf, 2005, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid.
- Pewzner, Evelyne, 1999, *El hombre culpable. La locura y la falta en Occidente*, Universidad de Guadalajara/Fondo de Cultura Económica, Guadalajara, México.
- Schmitt, Carl, 1923, “Soziologie des Souveränitätsbegriffes und politische Theologie“, en Palyi, M. (Hg.), *Hauptprobleme der Soziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber*, Bd. 2, München/Leipzig, pp. 3-35.
- _____, 1991, *El concepto de lo político. Texto de 1932, un prólogo y tres corolarios*, Alianza Editorial, Madrid.

- _____, 1996, *Sobre los tres modos de pensar la ciencia jurídica*, Editorial Tecnos, Madrid.
- _____, 2003a, *La Dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, 2003b, *Teoría de la Constitución*, Alianza Editorial, Madrid.
- _____, 2009, *Teología política. Cuatro capítulos sobre la doctrina de la soberanía*, Editorial Trotta, Madrid.
- _____, 2015, *El valor del Estado y el significado del individuo*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.
- Van der Leuw, Gerardus, 1964, *Fenomenología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Zarka, Yves-Charles, 1999, “La invención del sujeto de derecho”, *Isegoría*, núm. 20, pp. 31-49.

Dossier

POSIBILIDAD Y FUTURO DE LA CRÍTICA LITERARIA

Transcultururar el debate.

Los desafíos de la crítica literaria
latinoamericana actual en dos escritoras:
Mariana Enriquez y Liliana Colanzi

Transculture the debate.

The challenges of current Latin
American literary criticism in two writers:
Mariana Enriquez and Liliana Colanzi

Alejandra Amatto

Universidad Nacional Autónoma de México, México

alejandra.amatto@gmail.com

Resumen: Este artículo discute la necesidad de establecer nuevas herramientas analíticas que acompañen los procesos interpretativos de la literatura latinoamericana actual. Se parte de la concepción de un nuevo momento en nuestras letras que debe contar con un soporte crítico a la altura de sus necesidades. Para ello, se pretende desmontar la definición clásica de *transculturación*, empleada por el cubano Fernando Ortiz y retomada por el uruguayo Ángel Rama, con la intención de estructurar una categoría operativa denominada: literaturas del *descontento realista*. Esta designación permitirá acercarse a las obras de las narradoras Mariana Enriquez y Liliana Colanzi, con la finalidad de ejemplificar en el análisis de dos de sus cuentos la propuesta formulada. Asimismo, el artículo pretende reflexionar sobre algunas de las variaciones de la crítica

latinoamericana frente a su posición con respecto a las literaturas de irrealidad y la literatura realista actuales.

Palabras clave: teoría literaria, Latinoamérica, nuevas narrativas, Enriquez, Colanzi.

Summary: This article discusses the need to establish new analytical tools that accompany the interpretive processes of current Latin American literature. It is based on the conception of a new moment in our letters that must have a critical support that meets your needs. For this, it is intended to dismantle the classic definition of *transculturation*, used by the Cuban Fernando Ortiz and retaken by the Uruguayan Angel Rama, with the intention of structuring an operational category called: literatures of *realistic discontent*. This designation will allow to approach the works of the narrators Mariana Enriquez and Liliana Colanzi, in order to exemplify in the analysis of two of her stories the proposal made. Likewise, the article intends to reflect on some of the variations of Latin American criticism regarding its position with respect to current literature of unreality and realistic literature.

Keywords: Literary theory, Latin America, New narratives, Enriquez, Colanzi.

Recibido: 4 de marzo de 2020

Aceptado: 15 de mayo de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.535>

Hablar sobre la actualidad de la teoría literaria latinoamericana escrita en nuestros días, partiendo de un concepto, al parecer, tan detonado como el de *transculturación*—gestado y redefinido por los críticos Fernando Ortiz y Ángel Rama, respectivamente—, parecería casi un oxímoron. La revisión de los recientes años “crí-

ticos”, en su doble sentido de acepción, nos lleva a cuestionarnos acerca de las prácticas reflexivas en torno a la literatura latinoamericana actual, y a quienes desarrollan una labor predominante que ya no intenta, necesariamente, describir, clasificar u ordenar las diferentes manifestaciones estéticas que han surgido en los últimos años en nuestro continente. En la actualidad parecería que la labor de la crítica trata, más bien, de *comprender* el fenómeno literario en todas sus aristas interdisciplinarias, antes de someterlo a una rigurosa clasificación que puede quedar desdibujada frente a los nuevos retos estéticos propuestos en este siglo. Así, como sostiene Ángel Rama, Fernando Ortiz razonó el concepto de transculturación del siguiente modo:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación (Rama *apud* Ortiz, 2008: 39).

En esta ocasión, no emplearé aquí el concepto de transculturación en su sentido hermenéutico más clásico que implica *grosso modo*, como lo indica la cita anterior, la adopción por parte de un pueblo o grupo social de formas culturales de otro y que, incluso, pueden llegar a sustituir completa o parcialmente las suyas propias, sino que me referiré a una transculturación que juega con las variables dependientes de los mecanismos analíticos literarios sustitutivos, como herramientas razonadas para la construcción del producto final: una indagación metódica sobre las nuevas obras

literarias que se escriben en América Latina, desde América Latina, y que requieren, necesariamente, de nuevos métodos de lectura y análisis, que bien podrían situarse en el proceso de *neoculturación* que menciona Ortiz. Así también lo señala de manera global Françoise Perus cuando sostiene, acertadamente, que:

América Latina no existe tan solo como una de las ‘periferias’ de la ‘historia mundial’, ni está destinada por ello a ‘padecerla’ [...]. En las condiciones que le son propias, y con las muy diversas herencias suyas, lo quiera o no, América Latina es parte *activa* de esta misma historia. Por lo mismo, le corresponde a ella pensar este lugar y este papel *desde ella misma*, y no tan solo en función de lo que otros deciden *por ella en otra parte* (Perus, 2019: 18-19).

Dicho de otro modo, y a la luz de estas posturas críticas, es posible que el proceso *transcultural* se traslade del objeto analizado a la herramienta de análisis, que debe ser novedosa y efectiva, tal y como lo demandan las denominadas nuevas narrativas latinoamericanas.

Con esto no quiero decir que en décadas anteriores la comprensión del fenómeno literario estuviera ausente de algunas de estas cualidades. No obstante, el recorrido analítico emprendido por la crítica literaria de los últimos cincuenta años en América Latina dictaba, en la mayor parte de los casos, un pulso sensiblemente conservador ¿A qué me refiero?: debían pasar décadas, por lo general, para que la consagración de un autor o autora latinoamericana finalmente llegara. La comprensión del fenómeno literario, producto de una nueva respuesta estética, tardaba en comprenderse y muchas veces se corría el riesgo de ser apreciado, como lo diría el propio Ortiz, como un producto de la *neoculturación*. Las palabras clave: reconocimiento, tradición narrativa, estilo y novedad, no se podían atribuir de manera tan inmediata a un nuevo grupo de es-

critores que debían pasar por el filtro del reconocimiento crítico y académico, sorteando rudas pruebas de corte casi filológico.

Con esta última afirmación no pretendo desdeñar ni la postura de la crítica en años previos, ni desmerecer su trabajo reciente, bajo el falso dilema de *mayor* o *menor* rigurosidad en sus juicios analíticos, sino que me refiero a una instancia de carácter central ya mencionada líneas arriba: estamos frente a un nuevo momento de la literatura latinoamericana y éste requiere de nuevas herramientas analíticas que, por un lado, descansen en el sentido primigenio de nuestra rica tradición crítica pero que, por el otro, también se vigoricen con las nuevas demandas que el análisis de esta literatura reciente solicita. Como sostiene Víctor Barrera Enderle:

[...] la historia literaria latinoamericana, en todos sus procesos y registros, es la manifestación de la puesta en escena en diversos procedimientos críticos y apropiaciones teóricas en aras no solo del cuestionamiento o encubrimiento del canon, sino, y esto es lo fundamental, de la búsqueda por establecer una relación (implícita y explícita) sobre la literatura y sus múltiples formas de aprehenderla (contenidas aquí todas las formas de mediación experimentadas hasta ahora) [...] Me parece, más bien, que las transformaciones actuales hacen más difícil cualquier intento de representación (y esa sensación de rechazo o sospecha prevalecerá entre nosotros por un buen rato); esto sin embargo no conlleva a la clausura de la empresa. El tiempo pasa, las obras siguen apareciendo y se registran de alguna u otra manera: si dejamos de lado la escritura de la historia literaria desde una perspectiva crítica y cultural, el mercado o las instituciones culturales, o los *booktubers*, se encargarán de hacerla o de inventarla según sus propios intereses y demandas (Barrera Enderle, 2019: 202).

La actualidad del problema a analizar se desprende parcialmente de la cita anterior. La inmediatez del mercado editorial, sus diversos intereses y sus nuevos modelos lectores requieren de una acción más efectiva y empática por parte de la crítica literaria actual que debe responder con herramientas analíticas sólidas y confiables, pero al mismo tiempo novedosas, para trascender las viejas costumbres a pesar de los desafíos que esto representa. Si bien estos debates se hallan ya en espacios como la crítica literaria feminista de finales del xx e inicios del xxi, la biopolítica, la ecocrítica, la crítica de los estudios desde la materialidad y el uso activo del archivo, etc., es posible profundizar más allá de este amplio espectro de postulados críticos, sin dejar de entenderlos como herramientas complementarias.

Me he referido a un nuevo momento de la literatura latinoamericana actual. Esta afirmación, por obvias razones metodológicas, no deben ser, al decir de Antonio Cornejo Polar, una *escritura en el aire*. Por ese motivo, me dedicaré a señalar algunos de los ejemplos que están reencauzando la producción narrativa latinoamericana actual, para después trazar una ruta crítica que describa la importancia de abordarla con nuevas herramientas de análisis que, sin duda, tendrán que reconocer las huellas de una parte importante de la tradición a la que pertenecen.¹

En ese sentido, trabajaré en el análisis parcial de dos textos de las escritoras Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) y Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), que me parecen ejemplos ideales para reflexionar los desafíos interpretativos que la crítica literaria latinoamericana tiene hoy por delante. En ellas no solo se reconoce la tradición de las voces de otras autoras, tanto latinoamericanas como anglosajonas, que las antecedieron (Silvina Ocampo, Bea-

¹ Este proceso no es exclusivo de la narrativa latinoamericana, se registra en otros géneros como la poesía, la crónica, el teatro y el ensayo. Por razones de extensión y pertinencia me dedicaré a explorar el ámbito de la narrativa.

triz Guido, Shirley Jackson o Ursula K. Le Guin),² sino que la reconfiguración de esa herencia, en las obras de estas dos escritoras actuales, representa un modelo significativamente novedoso, muy útil para la propuesta crítica en la que pretendo adentrarme. Pero antes de ello, anticiparé algunos elementos conceptuales que pondré como ejemplo de una herramienta analítica más cercana a nuestras circunstancias literarias actuales. Desde ya adelante que este modelo no pretende ser totalizador ni desconoce, como se dijo líneas arriba, las otras herramientas teóricas que se han venido desarrollando en los últimos años. Simplemente, confío en que expresa un método más pertinente, y que se ajusta de mejor manera, al análisis del corpus que he seleccionado.

Literaturas del “descontento realista”

La complejidad presente en un importante número de nuevas estéticas narrativas, a finales del siglo xx y ya entrados en dos décadas del xxi, exhibe un panorama muy variado con respecto a las diversas manifestaciones de la literatura latinoamericana que, más que contemporánea, prefiero llamar actual, inmediata. La rapidez editorial con la que estas literaturas logran llegar a los lectores, gracias a las herramientas de orden mediático, las redes sociales y los avances tecnológicos que ya todos conocemos, instauran una nueva velocidad en la recepción de los textos, en su procesamiento y estipulan una medición casi anímica de los lectores con contextos paralelos a su “realidad”.

² Para complementar el refuerzo de esta genealogía de escritoras, las latinoamericanas en particular, véase el brillante estudio de Nadina Olmedo, (2013), *Ecos góticos de la novela del Cono Sur*, Juan de la Cuesta, Estados Unidos; y el de Mery Erdal Jordan, (1998), *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid.

Las recientes audacias y preocupaciones narrativas de estas autoras, que he tomado como muestra parcial del fenómeno a discutir, no solo se ven representadas en un universo de orden temático. La violencia en todas sus manifestaciones (principalmente la política y la patriarcal), el colapso ambiental, las crisis identitarias, la migración y la brutalidad del sistema capitalista en general, no son, por sí mismos, los asuntos plenamente novedosos de sus escrituras. No obstante, todos ellos están acompañados en sus obras por una estructura de carácter narrativo que teje, como hace tiempo no se había visto en la narrativa latinoamericana —con algunas excepciones por ejemplo como las mexicanas Cristina Rivera Garza o Cecilia Eudave—, una superficie lacerante de la escritura. De este modo, el tradicional concepto de forma y fondo vuelve a dar un giro notable en el establecimiento de sus propios códigos lingüísticos y estructurales.

Podríamos decir, sobre este punto, que géneros tan arraigados en nuestra tradición como el fantástico, la ciencia ficción o el terror —antño menospreciados por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado— renuevan su protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo xx e inicio del xxi. Esta afirmación no implica presuponer que las recientes manifestaciones de los últimos veinte años, encausadas en las plumas de estas escritoras, no devienen del rescate, como ya se dijo, de una tradición muchas veces confesa de estos géneros, pero indudablemente reestructurados en un sentido de plena actualidad.

La novedad de este proceso es, paradójicamente, un clásico. Si algo nos ha enseñado la historiografía literaria es que los géneros, a la luz de su sentido histórico, siempre regresan para una revitalización estética y temática. En este sentido resulta muy valioso comprender que ya la agrupación de varias de estas escrituras, en cualquiera de las categorías anteriormente señaladas, parece-

rían generar un efecto *corsé*. No podemos hablar de un sentido plenamente fantástico en toda la obra de Enriquez o Colanzi, ni agregarle a todos sus textos la pertinente clasificación bicéfala de *fantástico-terrorífico*, muy útil para la interpretación de varios de sus textos. Como tampoco podríamos situar, por ejemplo, en la muchas veces incómoda categoría de *realismo sucio* a la obra de Claudia Salazar Jiménez (Lima, 1976) o literatura del *senderismo* en el Perú. La posibilidad de denominarlas literaturas de *irrealidad*, término empleado con frecuencia por la crítica mexicana Ana María Morales, también nos presenta dificultades importantes, pues no todas ellas responden a la clasificación de la tristemente recién fallecida investigadora mexicana. Y es que “en los últimos años, una de las preocupaciones metodológicas fundamentales por parte de los críticos dedicados al estudio de lo fantástico y sus categorías más próximas, ha sido fijar con determinación los límites genéricos y temáticos de esta literatura con respecto de otras áreas que, en muchos aspectos, le son afines” (Amatto, 2019a: 290).

Sin embargo, este sentido clasificatorio y taxonómico de la crítica no ha sido en vano. Tipificar y definir los rasgos centrales de una obra literaria nos ayuda a comprenderla en su sentido organizativo como un modelo estético que nos “dice algo” de una manera en que ninguna otra disciplina lo hace, aunque lo que se nos diga también esté relacionado con otros discursos como la historia, la filosofía o la sociología. Por ese motivo, aventuro la denominación de *literaturas del descontento realista* para agrupar la mayor cantidad de rasgos discursivos que atraviesan las escrituras de estas narrativas. Desde ya adelante que esta denominación, afortunadamente desde mi punto de vista, tampoco podrá abarcarlas en un absoluto (ninguna clasificación podría hacerlo), pues esa afirmación forma parte de la utópica idea positivista de los modelos clasificatorios dominantes y de corte científico, ya muy discutidos por la crítica literaria en siglo pasado. Pero sí considero que esta forma de denominación podrá

ser efectiva para realizar un análisis lo más certero posible sobre este nuevo momento de la producción narrativa latinoamericana y las diversas herramientas críticas con las que debemos examinarla.

¿A qué me refero con literaturas del *descontento realista*? Durante las últimas décadas hemos atestiguado un cambio nodal con respecto al concepto de “realismo” en la literatura. Alejados de las premisas decimonónicas, y de sus nuevas manifestaciones –a partir de los años treinta del siglo pasado– que revitalizaron su relación con la incisiva observación y la denuncia de problemas sociales, la literatura llamada “realista”, con todas las variantes y problemas teóricos que esto puede desencadenar –y en los que no me voy a detener aquí por no ser el objeto central de mi trabajo–, modificó varios elementos de su propia construcción, tanto textual como temática, apartándose de los modelos más tradicionales a los que estaba sujeta en sus orígenes. Sin embargo, dentro de esta transformación estética, el realismo no dejó de presentarse como un modelo que recrea un paradigma presente y cognoscible de la cotidianidad, que asume la comprensión y aceptación plena del lector implícito.

Por el contrario, las literaturas que manifiestan su *descontento* hacia este paradigma no lo hacen, repito, simplemente desde una perspectiva de orden temático, sino que lo desafían exponiendo su discrepancia desde una conjunción basada en lo estructural.³ Su insatisfacción es múltiple y diversa, abordan temas que increpan de manera incisiva al lector y a la crítica, porque se desarrollan desde antiguas periferias modélicas, así como temáticas, que varios sectores la sociedad no quieren ver. De ahí el empleo de la palabra

³ Como señala Jazmín Tapia, siguiendo las palabras de la crítica Ana María Morales “para la teoría moderna, la codificación fantástica no se encuentra en el nivel temático de un texto, sino, más bien, ‘en preparar un sistema textual sólidamente anclado en la mimesis para introducir en él uno o más elementos que parecen poner en riesgo su coherencia’” (Tapia Vázquez, 2019: 422).

descontento, que implica el disgusto o el desagrado frente a una situación determinada; en este caso frente a una realidad social que la literatura de estas escritoras pretende evidenciar.

Sin duda, el realismo, entendido en su sentido más abierto y funcional, y todas las literaturas agrupadas bajo su signo generalmente opuesto (fantástica, terror, ciencia ficción, e incluso las llamadas *impulcras*) tratan temas comunes, similares en sus presentaciones discursivas, no así en sus estrategias y montajes textuales. Por ese motivo, las obras de las autoras latinoamericanas, que pretendo agrupar bajo la categoría del *descontento realista*, me permitirán ahondar en esta intuición interpretativa a la que acudo como una posible nueva herramienta exploratoria del texto.

II. Ecos y voces mortuorias en la literatura fantástica latinoamericana del siglo XXI

Como ya he mencionado en otros trabajos, si algo ha caracterizado a la narrativa fantástica latinoamericana contemporánea, principalmente en las últimas décadas, es su indiscutible patrón subversivo que empalma tanto la construcción del modelo textual como los temas que desde él se abordan. De este modo, lo que tradicionalmente la crítica literaria ha denominado “forma” y “fondo” se unen en un esfuerzo imperioso y articulado para postular, a partir de la irrupción del suceso insólito, derivado del montaje técnico-textual, la exhibición no solo de un mecanismo estético sino la interpelación de un universo cuyas características sociales y políticas transgreden, muchas veces, los parámetros culturales convencionalmente establecidos. Es así como lo fantástico transgrede una primera frontera que cruza los límites (umbrales) de “lo real” hacia lo “irreal” (Amatto, 2019: 104)

En este sentido, el género fantástico es, pues, el género por excelencia de la transgresión. Interroga y subvierte el mundo en el que vivimos a través de procedimientos textuales que desafían nuestro paradigma de realidad y, con ello, cuestionan la posibilidad de explicarla. Como mencioné, este procedimiento no se queda en una vana articulación ni estética ni ornamental, pues postula, si se quiere, la idea de que a un modelo narrativo “perturbador” de los patrones estructurales del realismo corresponde, muchas veces, un tema que también lo interpela desde sus convenciones sociales más anquilosadas. Desde esta perspectiva, el género fantástico atraviesa tanto las fronteras de orden “textual”, en su realización narrativa concreta, como en los temas que selecciona para interpelar, a través de la literatura, una realidad latinoamericana, cada vez más compleja. Los ejemplos de esta “dupla” que implica el desborde de la frontera, de lo que también podemos llamar como “mimético” y no “mimético”, abundan en nuestras literaturas de irrealidad y postulan problemas de orden social desde las perspectivas más variadas.

Un ejemplo de ello es el relato “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enriquez, publicado en *Los peligros de fumar en la cama* (2009). La escritora argentina representa un modelo imprescindible para comprender algunas de las premisas que he venido desarrollando líneas arriba. Enriquez es, junto con Samantha Schweblin, Andrés Neuman, Félix Bruzzone, entre otros, parte de la segunda oleada narrativa a la que Elsa Drucaroff denominó, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), como la “nueva narrativa argentina” (NNA). Drucaroff identifica sus inicios en los años noventa, más precisamente con la aparición de la “Biblioteca del Sur” dirigida por Juan Form. Para la crítica, esta generación se destaca por

el predominio de una entonación mucho más socarrona que sería. La caída de los grandes relatos, que se expresa en la caída de la

sintaxis, ha generado cuentos sin grandes acontecimientos climáticos. Otro cambio importante es que la literatura anterior estaba muy alimentada por las vanguardias europeas y la NNA corre la centralidad de esta estética hacia una escuela norteamericana de relato mucho más lineal, con un trabajo referencial del lenguaje muy cuidado (Drucaroff, 2018: 1).

A todo esto, se suma un elemento particularmente destacado en el análisis del cuento de Enriquez; la presencia de una figura que se presenta de manera frecuente, pero totalmente reformulada en esta nueva narrativa: el fantasma. Así lo señala la crítica argentina al ser entrevistada para el suplemento cultural de la revista *Perfil*:

Lo que yo vi en las primeras generaciones de posdictadura es que se armaba una trama que yo llamo “dos pero uno muerto”: dos hermanos pero faltaba uno, dos mellizas, dos amigos, en los que uno muere o del que no se sabe nada, que a mí me remitía a una presencia fantasmal que acompañaba a los narradores, muy presionante, por ser un hermano genial, o a veces directamente aparecía el amigo desaparecido, con esa aura épica, inimitable. Y yo leí eso en relación con la culpa de una generación que se crió con el fantasma de los desaparecidos deambulando entre ellos (Drucaroff, 2018: 1).

Precisamente, el relato de Enriquez narra la historia de cuatro amigas adolescentes pertenecientes a la pauperizada clase media baja argentina de los años noventa, que deciden jugar al “juego de la copa” o mejor conocido como la güüja, para ponerse en contacto, primero por diversión y luego por necesidad, con los muertos. La narración nos traslada a un entorno problemático, todas las chicas (la narradora que posee nombre de pila, la Polaca, la Pinocha, Nadia y Julita) tienen diversos conflictos en sus casas, todas

ellas buscan un espacio para poder hacer el juego (por desidia, aburrimiento) y en un principio afrontan con naturalidad el diálogo entre vivos y muertos a través de sus sesiones espiritistas:

Para colmo cuando empezamos con la copa era invierno, así que no podíamos abrir las ventanas porque nos cagábamos de frío. Así, encerradas entre el humo y con la copa totalmente enloquecida nos encontró Dalila, la madre de la Polaca, y nos sacó a patadas. Yo pude recuperar la tabla y Julita pudo evitar que se partiera la copa, lo cual hubiera sido un desastre para la pobre Polaca y su familia, porque el muerto con el que estábamos hablando justo en ese momento parecía malísimo, hasta había dicho que no era un muerto-espíritu, nos había dicho que era un ángel caído. Igual, a esa altura ya sabíamos que los muertos eran muy mentirosos y mañosos, y no nos asustaban más con trucos berretas, como que adivinaran cumpleaños o segundos nombres de abuelos (Enriquez, 2009: 188).

Estas primeras narraciones, con rasgos humorísticos de los encuentros con los espíritus de los muertos mediante la intervención de la copa, van intercaladas de manera paralela con la sordidez del mundo de los adultos en el que las cinco chicas se encuentran inmersas. Tienen problemas económicos (típicos de las múltiples crisis de los años noventa en América Latina) habitan casas pequeñas y sus familias están afectivamente desintegradas. Todas estas circunstancias les impiden vivir adolescencias plenas y felices; es por este motivo que el juego, de características transgresoras para las familias católicas de varias de ellas, es una vía de escape frente a sus propias condiciones de marginalidad.

Sin embargo, rápidamente, la narración revela un carácter más demoledor en su esencia: cuatro de las cinco jóvenes tienen vínculo familiar o cercano con algún detenido-desaparecido por la última

dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y una de ellas en particular, Julita, tiene desaparecidos a sus dos padres. De aquí en adelante, el relato se transforma de manera significativa. La esencia narrativa del cuento pasa de lo lúdico a lo dramático. En primer lugar, porque esta historia de corte fantástico-terrorífico nos devela condiciones sociales extremadamente duras de la cotidianidad en la que viven las adolescentes latinoamericanas expuestas a la violencia, la ausencia de lazos familiares que logren contención afectiva y a los peligros cotidianos de habitar espacios urbanos pauperizados por la miseria. Esto queda expuesto en la descripción de la narradora acerca del lugar en el que vive el personaje de Nadia y su imposibilidad práctica de ser un sitio seguro y viable para alojarlas mientras realizan el juego:

Lo de Nadia era imposible también porque quedaba en la villa: las otras cuatro no vivíamos en barrios muy copados, pero nuestros padres no nos iban a dejar ni en pedo pasar la noche en la villa, para ellos era demasiado. Nos podíamos haber escapado sin decirles, pero la verdad es que también nos daba un poco de miedo ir. Nadia, además, no nos mentía: nos contaba que era muy brava la villa, y que ella se quería rajar lo antes que pudiera, porque estaba harta de escuchar los tiros en la noche y los gritos de guachos repasados, y de gente que tuviera miedo de visitarla (Enriquez, 2009: 189-190).

A pesar de las múltiples transgresiones adolescentes por las que transitan los personajes de Enriquez, las chicas del relato son totalmente conscientes del riesgo que implica el traslado a la “villa miseria” en donde vive su amiga. Después de cambiar el lugar de la reunión a la casa de la Pinocha, quien vive en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, Julita asume una decisión fundamental, pues quiere contactar a sus padres desaparecidos, hablar con sus

muestrados: “Estuvo buenísimo que Julita finalmente abriera la boca sobre sus viejos, porque nosotras no nos animábamos a preguntarle. En la escuela se hablaba mucho del tema [...] la cuestión era que todos sabían que los padres de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos” (Enriquez, 2009: 192).

El énfasis de la narradora en la condición de desaparecidos de los padres de su amiga le imprime al texto nuevas coordenadas de lectura y nos obliga a pensar en nuevas herramientas interpretativas que examinan a través del relato fantástico terrorífico, las huellas hirientes del terrible pasado reciente que marcó la historia de América Latina durante varias décadas. Aquí caben dos preguntas esenciales para el análisis cuya respuesta se resuelve bajo códigos escriturales muy distintos ¿Qué posibilidades existen para que, desde un más allá improbable, las víctimas de la dictadura puedan decirles a sus familiares en donde están sus restos? ¿Cómo lo resuelve técnicamente la narración de Enriquez?

Si bien es cierto que el tema de los desaparecidos y la represión en la dictadura ya habían sido trabajados en obras cumbres de la tradición latinoamericana como *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia o *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; en la primera novela estamos ante la escritura de un ¿diario, epistolario, fragmento narrativo? de la historia de un desaparecido, que se interrumpirá con ese suceso, y en la segunda frente al relato fragmentado de la vida carcelaria a través de la tortura y el rumor de la desaparición que padecen sus personajes. Pero Enriquez lleva el motivo de la desaparición forzada más allá, porque con la conclusión de su relato le da voz de manera “directa” a personajes víctimas de esta práctica. Esto, parecería, solo se puede lograr técnicamente partiendo de una literatura que no se maneje dentro de los márgenes del realismo, sino que exponga su *descontento*

frente a los mecanismos de construcción textual que éste le ofrece, como sería el caso de lo fantástico-terrorífico.

En este sentido, la escritora argentina revitaliza un mecanismo narrativo clásico para ambos géneros, ya implementado con anterioridad por autores mexicanos como Juan Rulfo en la novela *Pedro Páramo*, o Elena Garro y Francisco Tario en los cuentos “¿Qué hora es?” y “La noche de Margaret Rose”, respectivamente. Este mecanismo narrativo opera de manera eficaz en el cuento de la autora con un giro que también le aporta una temática dolorosamente contemporánea. El relato de Enriquez asimila un aspecto que la crítica sobre lo fantástico ha denominado “la muerte fantástica”, o como lo explica Magali Velasco “el mito de que los muertos pueden ‘llevarse’ consigo a los vivos y la creencia de que las personas que mueren de forma abrupta, violenta o sorpresiva no tienen conciencia de su nuevo estado, por lo que su espíritu vaga por el mundo de los vivos” (Velasco, 2007: 159).

Este tipo de muertos, como los padres de Julita o la figura fantasmal que suplanta la identidad corpórea del hermano de la Pinocha al final del cuento, están impedidos debido a las causas violentas y particulares de su muerte a comprender fehacientemente su nuevo estado. Así queda manifiesto en las palabras de Andrés, un muerto que según la narradora: “tenía rebuena onda, y le preguntamos por qué todos los muertos se iban cuando les preguntábamos a dónde estaban sus cuerpos. Nos dijo que algunos no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos. Pero no contestaban porque alguien más les molestaba, una de nosotras” (Enriquez, 2009:195).

La irrupción fantástica en el cuento se presenta al final del relato con la transmigración de almas de uno de estos espíritus a la imagen de Leo, el hermano mayor de la Pinocha, la única de las chicas que, efectivamente, incomoda porque no tiene relación alguna con esta clase de muertos políticos, como se lo susurra Julita

a la narradora: “es que a ella no le desapareció nadie” (Enriquez, 2009: 199). La suplantación del personaje del hermano traslada a la joven a una salida extraña y escalofriante al exterior de la casa, en pleno juego invocatorio y a la vista de todas las participantes. En ese punto del cuento se constata a través de una posterior llamada telefónica de la madre de la joven, totalmente alterada por la rareza de ese ente que “la tocó”, que su hermano estaba durmiendo en su departamento, al otro lado de la ciudad, negando cualquier llegada nocturna al hogar familiar.

Se rompe, entonces, el paradigma de realidad postulado por el cuento que implica que, más allá de lo lúdico, la comunicación entre vivos y muertos no forma parte de un suceso perteneciente a la cotidianidad de los personajes e instaura una línea interpretativa que nos interpela, desde la práctica de un juego de terror clásico, acerca nuestra trágica historia reciente como continente americano.

En diversas entrevistas –medios parcialmente veraces e informativos para nuestra práctica crítica actual, devenida de la inmediatez de estos tiempos literarios– Mariana Enriquez ha planteado que la importancia de los géneros a los que recurre en su escritura, el terror y lo fantástico, le permite interpelar críticamente los problemas de toda una sociedad a través de una redefinición del concepto de “miedo”, ese efecto bien conocido por una multiplicidad de lectores implícitos que lo enfrentan y que se traslada en sus textos reconstituyéndose con nuevos códigos y pautas sociales.⁴

Bajo otra perspectiva y desde una relación que se nutre de las leyendas andinas, Liliana Colanzi ejemplifica este mismo sentir de lo mortuorio, a través el regreso fantasmal de sus personajes, en su cuento “Alfredito” incluido en el libro de cuentos *Nuestro mundo muerto*, de 2016. La autora boliviana combina diversos registros

⁴ Véase a la entrevista realizada a Mariana Enriquez: “Distopías, terror y otras ficciones” (Amatto, 2020).

a la hora de construir sus historias que van desde los frenéticos cambios de ambientación, modos lingüísticos de sus personajes, hasta la hibridación de géneros como el terror, lo fantástico y la ciencia ficción.

En este relato, a través del personaje de una niña de clase social acomodada, Colanzi nos traslada a un mundo lleno de indiferencia y abandono familiar, en el cual la muerte prematura de un niño “Alfredito”, compañero de escuela de la narradora, sirve como motivo para desentrañar los importantes lazos que se establecen entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Esto se logra mediante la introducción del personaje de la “nana” que será, además de la trasmisora del conocimiento místico, la verdadera proveedora de afecto en un mundo de meras apariencias sociales. Además, es a través de su sabiduría extática, representada en su conocimiento sobre las leyendas y las fuerzas del mal en los pueblos andinos, que podremos comprender el mundo colindante de espectros que tejen la narración.

El cuento inicia, como motivo recurrente en las literaturas del descontento realista, con una imagen sórdida, violenta e impactante, la cual genera una sensación de rechazo inmediata:

Una vez, cuando era niña, vi matar a un chanchito. Era verano [...] Apenas me apoyé en la baranda un chillido me golpeó de frente. Don Casiano machacaba al bicho a martillazos. El chanchito aullaba —¿o gruñía? ¿o bramaba?— y corría por su vida, la mitad de la cara destrozada [...] Según mi nana Elsa, que sabía de estas cosas, debió haber sido en ese momento cuando se me metió el susto, la ñaña, la cosa mala, porque desde entonces me convertí en una criatura nerviosa, llorona, impresionable. Dicen que con el susto a veces también viene el don de la clarividencia, por ejemplo, el ver sin haber visto. Pero todo esto estaba allí desde antes. Lo que es,

vuelve, solía decir mi nana. Yo creo más bien que todo comenzó con la muerte de Alfredito (Colanzi, 2016: 19).

El sacrificio inicial del chanco, plasmado de violencia e inhumanidad, opera como una especie de ritual que genera, según la nana, el permanente estado alterado en el que se encontrará la protagonista a partir de este suceso. Desde este primer párrafo se puede observar cómo la autora intercala los elementos de una tradición popular que basa su sistema de creencias en lo sobrenatural, en contraste con un suceso que naturalmente impresionaría mucho a una niña: la muerte de un amigo. Sin embargo, lo más destacado del pasaje radica en la idea de “la cosa mala”, tal vez un juego inverso que alude a la “mala cosa” descrita por Alvar Núñez Cabeza de Vaca en sus *Naufragios*, y que remite a la idea de un mal ancestral en la tradición prehispánica andina, muy comentada en el relato y en la obra de Colanzi, en general.

Aquí surge otro de los elementos importantes en este tipo de cuentos, desde esta parte de América Latina las nuevas narrativas que la conforman apelan con frecuencia a la reformulación de los mitos prehispánicos y de los saberes ancestrales de sus pueblos. No es una novedad en sí, ya autores como Pacheco, Fuentes o Garro habían apelado a este recurso. Pero su concreción dentro de la tradición literaria andina en general, y en la boliviana en particular, no se circunscribe solo al ámbito de lo fantástico, sino que se lleva a otros registros genéricos de las también llamadas literaturas de irrealidad, la ciencia ficción y el terror, pasando por registros de aguda violencia política y social en sus contenidos temáticos.

Al igual que en el cuento de Enriquez, la narradora y sus amigos se encuentran en un profundo abandono afectivo, pues están rodeados de padres y madres que prefieren dedicar horas en la estética o en su vestimenta para asistir al velorio del niño, sin reparar con profundidad en la tragedia que implica la muerte en sí para

sus hijos. Todos los adultos se preparan para lo que será un ritual social, mientras los niños especulan sobre los terribles alcances de la muerte y la narradora se fascina y aterra, al mismo tiempo, con las historias sobre demonios y maldiciones que le cuenta su nana. El relato de Colanzi exhibe otra cara de la moneda, las circunstancias económicas de las familias no develan un interés importante en sus hijos u ocupaciones, más bien la muerte de Alfredito sirve como escenario para exponer la pobreza humana de la clase social a la que pertenecen.

La crítica social se ve articulada, magistralmente, con giro fantástico de la historia, pues Alfredito se le “aparece” a Pupa, una de las chicas del grupo, amiga de la narradora:

Anoche se me apareció Alfredito, dijo Pupa de repente.

Qué hablás..., dijo Felipe.

Es verdad, insistió Pupa. Vino en sueños. Yo no sabía que había muerto. Tenía los ojos rojos y la cara hinchada. Daba miedo.

No se juega con esas cosas, Pupi, dijo Yeni, de pronto muy seria.

Pero no es juego. Yo lo vi. Quería decirme algo. Estaba sufriendo. ¿Qué tenés?, le pregunté. No me gusta acá, no se puede respirar, me dijo, y se agarró la garganta. Deciles a los otros que me esperen porque voy a volver (Colanzi, 2016: 26-27).

La aparición de Alfredito en sueños retoma, nuevamente, el postulado ya desarrollado en el cuento de Enriquez, el regreso de los muertos tras un deceso abrupto, violento o inesperado. Alfredito muere de un ataque de asma, por lo que el relato de Pupa sobre el sueño en el que se “le aparece” lo vuelve aún más estremecedor. El cuento cierra con la irrupción fantástica, después de que los niños se acercan al cuerpo inerte de Alfredito y presencian lo que parecería una especie de señal de resurrección –tras especular con la posible

respiración de Alfredito registrada en el vidrio empañado del fétetro—. Con esto, todos los niños supieron que su amigo “iba a volver”.

III. Los desafíos del debate

La recurrencia de estas recientes narrativas latinoamericanas sobre aspectos de suma conmoción emocional explota una veta punzante en nuestras sociedades. En definitiva, tanto Enriquez como Colanzi asumen que muchos elementos que componen la materia literaria de sus cuentos son extraídos de su propio entorno: historias recogidas en la nota roja —la que inspira, por ejemplo, el cuento “El chico sucio”, de Enriquez—, historias contadas por sujetos participantes de una tradición oral tremendamente vital —como en “Cuento con pájaro”, de Colanzi—, e historias que forman parte de una versión “no oficial” poco tratada por constituir, entre otras cosas, parte de la historia política más reciente de sus países.

Inicié este texto planteando la necesidad de *torcer* una definición clásica y entender el proceso *transcultural* de la crítica como un traslado del objeto analizado a la herramienta de análisis, haciendo hincapié en su novedad y efectividad. Si bien las recientes obras de estas dos autoras, vertiginosamente prolíficas —como en el caso específico de Enriquez—, mantienen en su esencia los signos de toda una tradición y nos han dado muestras originales de que la narrativa latinoamericana actual emprendió, ya mismo, otro camino.

“Cuando hablábamos con los muertos” y “Alfredito” no solo son narraciones que asimilan las voces mortuorias devenidas de la represión dictatorial en la Argentina, o cuestionan la indiferencia de la crianza afectiva del mundo de los poderosos en los estratos de clase alta bolivianos. Son, también, de algún modo, muestras textuales que reivindican la necesidad de nuevas herramientas interpretativas para estudiarlas. Siguiendo a Beatriz Sarlo podemos

sostener que la labor crítica se construye “en la resolución de un conjunto de contradicciones” (Sarlo, 2007: 55), no hay mejor manera de entender las demandas actuales de la literatura latinoamericana reciente hacia sus intérpretes. Nuestra tarea será entonces, como he intentado plantear, abocarnos a la gestación y el perfeccionamiento de nuevas herramientas que contribuyan a ahondar en esas contradicciones.

Bibliografía

- Amatto Cuña, Alejandra G., 2019, “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila”, en *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha (coords.), Universidad de Guanajuato/Colofón, México, pp. 99-122.
- _____, 2019a, “‘El balcón’: entrecruces fantásticos y extraños en un cuento homónimo de Felisberto Hernández y Francisco Tarrío”, en *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, Instituto de Investigaciones Filológicas/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 289-312.
- Barrera Enderle, Víctor, 2019, “La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos”, *Interpretatio*, vol. 3, núm. 2, julio, pp. 189-206.
- Colanzi, Liliana, 2016, *Nuestro mundo muerto*, Alamadía, México.
- Drucaroff, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- _____, 2018, “La nueva narrativa argentina”, *Suplemento cultural Perfil*, sábado 21 de abril, pp. 1-3.

- Enriquez, Mariana, 2009, *Los peligros de fumar en la cama*, Anagrama, Madrid.
- _____, 2020, “Distopías, terror y otras ficciones”, entrevista realizada por Alejandra Amatto, en *Fiesta del libro y la rosa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tabqr-vFQ3s>
- Erdal Jordan, Mery, 1998, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid.
- Olmedo, Nadina, 2013, *Ecós góticos de la novela del Cono Sur*, Juan de la Cuesta, Estados Unidos.
- Ortiz, Fernando, 1978, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Perus, Françoise, 2019, *Transculturaciones en el aire (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, Centro de Investigaciones de América Latina/ Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rama, Ángel, 2008, *Transculturación narrativa en América Latina*, Ediciones El Andariego, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz, 2007, *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- Tapia Vázquez, Jazmín, 2019, “Un cuento fantástico de la Revolución mexicana: ‘La cuerda del general’, de Rafael F. Muñoz”, en *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, Alejandra G. Amatto (ed.), Instituto de Investigaciones Filológicas/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 419-446

Función de la crítica inmediata

The role of journalistic criticism

Josep Maria Nadal Suau
Universidad de Baleares, España
jmnadalsuau@gmail.com

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la crítica inmediata y generalista, aquella de los suplementos culturales de periódicos, con el afán de desvelar algunos de los distintos límites, funciones y deberes del crítico literario, entre otros, el lugar desde dónde se escribe, la identificación del público o su función periodística. Para ello se hace hincapié en una serie de condicionantes que gravitan sobre el crítico, en especial, el sentido y posibilidades de su propia crítica enmarcada ésta en una crisis crónica financiera y de modelo de la prensa escrita. La asunción de riesgo intelectual y la aceptación de una responsabilidad primordial por parte del crítico pasa por redefinir el panorama de lo contemporáneo.

Palabras clave: crítica literaria, teoría, prensa, panorama contemporáneo, responsabilidad.

Abstract: This paper reflects on immediate and general criticism of newspaper supplements, with the aim of revealing some of the different limits, functions and duties of the literary critic, among others, the place from which it is written, the identification of the public or its journalistic function. To do this, emphasis is placed on a series of conditioning factors that weigh on the critic, especially the meaning and possibilities of his own criticism, framed in a chronic financial crisis and a model for

the written press. The assumption of intellectual risk and the acceptance of a primary responsibility by the critic goes through redefining the panorama of the contemporary.

Keywords: Literary criticism, Literary theory, Press, Contemporary panorama, responsibility.

Recibido: 30 de marzo de 2020

Aceptado: 18 de abril de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.541>

George Steiner aludía a un viejo y controvertido maestro para explicar una de las tareas de la crítica literaria: “Cuando echan mano de los ‘instrumentos especulativos’, el crítico, el editor, el actor y el lector pisan un terreno común. El lenguaje escrito ve extender su vida gracias a esas exigencias afines, aunque acentuadas de diverso modo. O para decirlo con la frase de Ezra Pound, les toca a ellos velar porque la literatura sea noticia y siga siendo noticia” (Steiner, 1980: 43). Es fácil imaginar que tanto Steiner como Pound estaban pensando en una idea *histórica* de la literatura y de los oficios citados, y que el objeto de sus respectivos análisis eran los textos clásicos que *regresan* al tiempo presente. No será este el tema de las siguientes líneas, consagradas en cambio a la reflexión en torno a la crítica que “se aplica sobre un cuerpo presente” (Torné, 2014: 17), y que además lo hace en medios o soportes igualmente presentes, por no decir obsoletos: esa “crítica inmediata”, en fin (Estévez, 2017: 11), que piensa “la estética de la inminencia” (García Canclini *apud*. Speranza, 2012: 18) e intenta resaltar el carácter noticioso de la literatura estrictamente coetánea en los medios de comunicación. Pese a ello, la cita de Steiner se revela del todo pertinente para encabezar este artículo, que se moverá en un terreno acotado, el que se refiere a las condi-

ciones bajo las que se practica este tipo de crítica hoy, en España, en los espacios periodísticos que siguen permitiendo su existencia en términos profesionales.

El debate en torno a la crítica literaria, su sentido y sus posibilidades, propicia debates intelectuales muy sofisticados, pero la realidad funciona del siguiente modo: plazos urgentes; espacios y extensiones muy ajustados; tarifas que no permiten una dedicación exclusiva, eso en los pocos casos en los que se cobra algún tipo de emolumento. Esas condiciones se enmarcan en una crisis crónica financiera y de modelo de la prensa escrita, y en la existencia de un tejido de lectores a la defensiva después de un largo proceso de mercedo desprestigio de la cultura oficial. Los factores intervinientes en esa devaluación frente al público son varios, pero pueden resumirse en la conciencia generalizada de una serie de condicionantes que gravitan sobre el crítico, resumidos en estas palabras que Constantino Bértolo escribía en 2008, al filo del inicio de la crisis financiera y política que definió la larga década posterior:

En la práctica real de nuestra cotidianidad al crítico solo le puede pedir responsabilidades el director de su medio de publicación, y el crítico normalmente solo se siente vigilado por el mundillo literario: sus colegas, los escritores, los editores, los redactores jefes. La desaparición como parámetro operativo, y no solo retórico, del concepto de bien común en nuestras sociedades, y su sustitución por un mero conglomerado de intereses privados impide, desde mi punto de vista, una lectura crítica en el pleno sentido de la palabra, pero aun así ese impulso hacia lo común subsiste en la tarea del crítico, en su valor de uso, aunque luego la práctica concreta, la redacción de sus críticas, se vea alterada por otras realidades no por menos constituyentes menos activas: su propia necesidad de ocupar un lugar en el mercado literario y la obligación, por tanto, de producir mercancías, críticas, con valor de cambio para sobre-

vivir en el duro juego de la oferta y demanda culturales (Bértolo, 2008: 99).

Limitaciones éstas, las que señala Bértolo y las insinuadas previamente, innegables, pero que además se han convertido en moneda común entre la opinión pública, cuya actitud de sospecha permanente hacia la cultura *oficial* ha encontrado en el estallido de las redes sociales un contrapeso nada desdeñable a los viejos mandarinos. Limitaciones, en fin, que tienen poco que ver con las peculiaridades del trabajo académico, las hechuras del ensayo de largo aliento o las expectativas entusiastas. De todos modos, conviene negar el carácter particular de tales dificultades, que se encuentran referidas en otros muchos momentos históricos y en numerosos ecosistemas nacionales distintos.

Así, veamos dos ejemplos extraídos de la realidad mexicana contemporánea. Uno: en *La feria del progreso*, publicado hace casi cuatro décadas, Gabriel Zaid se burlaba de todos los imposibles que exigimos al crítico perfecto (una imposibilidad determinada por el mismo contexto que le exige mostrar en sus textos le exige mostrar en sus textos cordialidad, generosidad, entrega, integridad), y responde desde la ironía con otro imposible:

Lo ideal, por lo tanto, sería un huerfanito, sin compromisos de ningún tipo, con un talento de lector prodigio y una inteligencia crítica excepcional, que habiendo iniciado una brillante carrera literaria, recibiese de pronto una herencia fabulosa y sin ataduras de un tío abuelo desconocido y que en ese momento renunciase a escribir su propia obra para ocuparse de estimular a los demás. Los jóvenes necesitan estímulo porque están empezando. Los consagrados porque nadie atiende su obra. Los mediocres porque... pobrecitos, ¿no? (Zaid, 1982, p. 127).

Dos: en 2018, entrevistada por la periodista Mariana H., Jazmina Barrera resume así el panorama mediático de su país:

Los periódicos están lentamente desapareciendo, las revistas también desaparecen, una por semana, es decir, quedan muy pocos espacios para difundir estas cosas, y también abundan los medios que copian tal cual la noticia de Notimex y se vuelve un teléfono descompuesto terrible. Creo que hay muchos entrevistadores que no leen los libros para los que están entrevistando y hacen preguntas aburridísimas (H., 2018: 182).

Más lejos todavía, el panorama literario alemán hacia 1970 era comentado en los siguientes términos por una autoridad indiscutible:

Pero allí donde proliferan, impertérritos, los benévolos encomiastas de la literatura contemporánea de turno y lo que quiera que los mueva... sus panegíricos no hacen más que minar la confianza en la crítica. [...] Donde se publican y reseñan libros, no pueden excluirse los favores y los gestos de amistad (y, naturalmente, también los ajustes de cuentas) (Reich-Ranicki, 2014: 63).

En realidad, la mayoría de estas cuestiones son inherentes a la existencia de la crítica moderna y a la pregunta de fondo, que es la de su función; además, requieren de un trasfondo histórico que aquí recogemos muy brevemente. Terry Eagleton sitúa su nacimiento en el contexto de la lucha burguesa contra el estado absolutista, entre el siglo XVII y el XVIII, cuando la crítica “pasa a formar parte del intercambio público de opiniones” (Eagleton, 1999: 12). Esto no significa que debamos entenderla como un factor sistemáticamente emancipador o subversivo: de hecho, el discurso crítico es portador de ideología, pero ésta puede ser conservadora, afín al

programa homogeneizador de una determinada clase social o punitiva con la disidencia cultural. La clave que nos brinda Eagleton es esencial:

Lo que está en juego en la esfera pública, de acuerdo con su propia autoimagen ideológica, no es el poder sino la razón. La verdad, no la autoridad, es su fundamento, y la racionalidad, no la dominación, su moneda diaria. Es en esta radical disociación de la política y el conocimiento en lo que se basa su discurso; y es cuando esta disociación se torna menos plausible cuando empieza a desmoronarse la esfera pública (Eagleton, 1999: 20).

Mientras la crítica es una voz en camaradería con otras muchas que contribuyen a construir el espacio común, su función es una; en cuanto se especialice y pase del intento de forzar consensos a la voluntad de conquistar un público o un mercado, será otra. En ese momento, que Eagleton identifica con el siglo XIX, al crítico le corresponderá ser correa de transmisión de una ideología, o bien librarse al giro trascendental e idealista, a la postura del sabio inmune a lo mundano: “La única alternativa al interés desenfrenado es, parece ser, el desinterés espúreo” (Eagleton, 1999: 47). Es difícil defender la necesidad de la crítica bajo esos parámetros y, de hecho, Eagleton llega a afirmar provocativamente que, cuando el crítico ya no pueda “suturar” por más tiempo la contradicción entre las leyes del mercado y la finalidad de consensuar un modelo cultural, “habrá llegado el momento de que desaparezca de la faz de la tierra: el hombre de letras del siglo XX es más claramente una figura minoritaria que su predecesor victoriano” (Eagleton, 1999: 59). Minoritaria y, como ya hemos dicho, bajo sospecha permanente de albergar intereses, agenda propia y un plan de ruta menos relacionado con una idea de literatura que con su propia capacidad de ejercer el poder en el ecosistema literario. Y es significativa la

conclusión a la que llega el pensador en su intento de restituir una utilidad y sentido al oficio en cuestión:

La del crítico contemporáneo es, pues, una función *tradicional*. [...] Una empresa de este tipo podría contribuir de manera modesta a nuestra propia supervivencia, pues queda por completo de manifiesto que sin un entendimiento más profundo de estos procesos simbólicos, a través de los cuales se despliega, se refuerza, resiste y a veces se subvierte el poder político, seremos incapaces de desenmascarar las luchas por el poder más letales a las que ahora nos enfrentamos. La crítica moderna nació de una lucha contra el Estado absolutista; a menos que su futuro se defina ahora como una lucha contra el Estado burgués, pudiera no tener el más mínimo futuro (Eagleton, 1999: 139-140).

Convengamos en que esas últimas palabras, escritas en los años ochenta, merecen una revisión en fondo y forma a la vista del panorama político actual (donde lo estatal está en tensión con lo global y lo burgués con su superación neoliberal; la lucha por el poder y su constitución no permanecen congeladas en el tiempo); sin embargo, la idea de recuperar la función primigenia de la crítica para dotarla de una relevancia mayor es lúcida, si entendemos que esa visión tradicional de la crítica se refiere a los siguientes conceptos rectores, entre otros: humildad, voluntad de participar del debate público general, superación de la especialización (aunque ésta pueda servir como piedra de toque), camaradería más que mandarato, impugnación de la lógica del poder. Todo ello puede vertebrar un discurso académico, sin duda, pero resulta particularmente oportuno y urgente cuando hablamos de la crítica inmediata, para la cual, en primer lugar, convendría exigir la aceptación de una evidencia: su carácter periodístico.

La crítica como periodismo, y sus crisis

Cuando el crítico escribe en un diario, un magazine o un suplemento cultural, la labor que está llevando a cabo es fundamentalmente periodística, y además se dirige a un público amplio, difícil de identificar. Esta obviedad no siempre le pareció tal a una de las voces más significativas de la crítica española contemporánea, Ignacio Echevarría, cuya tarea ha sido esencial a lo largo de las dos últimas décadas para tender puentes entre las distintas escenas latinoamericanas y la española, esta última más cerca del aislamiento que de la centralidad. En un artículo muy útil al respecto del tema que nos ocupa, Echevarría confiesa haber negado durante mucho tiempo la adscripción del crítico al catálogo de las formas periodísticas, amparado siempre en la naturaleza híbrida del género, y a continuación admite que sus propias convicciones sobre este asunto han cambiado, lo cual tiene consecuencias inmediatas sobre el desempeño del crítico, puesto que “está condenado a seguir transformándose en la medida en que el periodismo lo haga, tratando no solo de mantener un lugar propio en el marco que éste le brinda, sino de reconquistar el papel bastante más preponderante que en otros tiempos llegó a desempeñar dentro del mismo” (Echevarría, 2017: 160). Así que, en un abanico que sitúa sus intervenciones entre las mil doscientas y las quinientas palabras, el crítico de suplemento cultural tiene que ofrecer la suficiente cantidad de información (es decir, contrastada y diferenciada de la que ya ofrecen las editoriales) sobre el autor, la obra y su situación en la literatura contemporánea. De hecho, si se siente con fuerzas, tal vez merezca la pena que informe sobre esa misma contemporaneidad, cuyo conocimiento por parte del lector no puede darse por sentado. Además, ese mismo lector le va a exigir que emita un juicio claro sobre la obra, un requisito cuyas motivaciones son muy comprensibles pero que, al mismo tiempo, puede contribuir

a olvidar que lo más importante o estimulante de ese trabajo reside en el mero proceso de enfrentar el libro, cargarlo de ideas, sugerirle correspondencias... En definitiva: leer. Así que el crítico, en un espacio que empieza a resultar casi telegráfico, también intentará introducir esas variables. Y todo eso deberá hacerlo con algo que merezca calificarse, en alguna medida, de *estilo* propio, puesto que “la crítica literaria es una estética en acto” (Berardinelli, 2016: 31), teniendo en cuenta que estará sometido a necesidades diversas y casi contradictorias, ya que debe ser personal pero no desbordante, sofisticado y claro, denso y ligero. En definitiva, “capacidad de síntesis” es un concepto que se queda pequeño para los equilibrios que está obligado a hacer un crítico en la España de los suplementos jibarizados, en el mejor de los casos, o inexistentes, en los peores, un panorama que se resume así:

Se están produciendo una serie de transformaciones, probablemente debidas, no solo a las formas de periodismo, sino a los intereses de los medios de comunicación, al público y a las condiciones materiales de lectura de los suplementos. Es significativo que, de los periódicos nacidos en el entorno digital, como *InfoLibre*, *eldiario.es*, *El Confidencial*, *El Español*, etc., solo *InfoLibre* pueda presumir de tener una revista de libros, *Los diablos azules*. Los demás ofrecen una sección de cultura bastante heterogénea en la que no se publican reseñas de libros con regularidad —en muchos casos, ni siquiera se publican—, sino noticias a propósito de autores, publicaciones, estrenos de películas, e incluso los últimos casos de denuncias a personalidades del cine americano (González Gómez, 2018: 23).

Es cierto que cabría añadir otros ejemplos más esperanzadores: así, el digital español *Contexto* no acoge propiamente reseñas, pero sí textos críticos, e incluso dispone de una sección titulada ‘El

ministerio', coordinada por Ignacio Echevarría y Gonzalo Torné, que estimula el debate literario y la experimentación con formas nuevas de discurso crítico; en Argentina, el digital *Otra parte* se ha convertido desde hace un lustro en una referencia insoslayable; otra vez en España, el escritor Vicente Luis Mora logró hace ya más de una década convertirse en una voz destacada de la crítica en lengua castellana solo desde su blog *Diario de lecturas*, sin necesidad de colaborar en medios convencionales salvo puntualmente. En todo caso, en el momento de cerrar este artículo, los más de dos meses de estado de alarma decretados por la pandemia de la Covid-19 y la abrupta crisis económica consecuente no hacen sino oscurecer el panorama descrito de un modo todavía imposible de cuantificar.

A todo ello se le añade la diversificación de voces y espacios que ha propiciado Internet: blogs, notas en la plataforma Goodreads, muros en las redes sociales... Con Eagleton en mente, podemos plantear la sospecha de que esta enorme heterogeneidad, promocionada como ampliación casi infinita de la esfera pública, es más bien la avanzadilla sofisticada de la lógica precaria, comercial y disgregadora. Remedios Zafra lo explica así en su ensayo *El entusiasmo*:

En el debate cotidiano y rápido online no es fácil la dialéctica argumentada, el acceso a opiniones distintas, al disenso razonado. Cuando la mayoría de los participantes de una red son "afines" que retroalimentan una causa, bajo la apariencia de diversidad predomina "un único punto de vista" y a menudo falta imaginación y palabra menos vanidosa, más responsable. Ni la inercia promovida por la máquina ni la de una red ayudan a generar duda y a cuestionar, tampoco a pedir tiempo para pensar mejor las cosas. Pero sobre todo parece no estar favoreciendo la diversidad de voces que coexistan sin violencia o sin rechazo. El tiempo ha sido

sustituido por un botón que apaga para excluir o bloquear al que disiente y la velocidad anima al exabrupto.

La cosa parece encajar bien en el tipo de mercado que contribuye a “reforzar lo que nos gusta”, la convivencia con “aquellos que nos caen bien” y lo que ya hemos elegido antes (sobre lo que dejamos pistas en nuestras huellas online y que la máquina retroalimenta). [...] La lógica es claramente excedentaria y exponencial (Zafra, 2017: 229-230).

Frente a todo ello, el crítico generalista tiene, todavía, la responsabilidad primordial de ser útil al lector. Sin paternalismos, porque, de hecho, él mismo es en esencia un lector. Un paso en falso en dirección a la soberbia, y el receptor descartará la validez del texto. Un movimiento deshonesto o interesado, y no lo escuchará más. Si evita estos dos errores, el crítico tendrá la oportunidad de establecer una relación fértil con otros iguales y construir poco a poco algo que perfectamente puede calificarse de tejido cívico. Echevarría lo explica al revés, si bien el resultado es idéntico: “El crítico se dirige al lector en cuanto crítico él mismo, en cuanto lector imbuido de una cierta inquietud y de unos ciertos rudimentos ‘artísticos’, vamos a decirlo así, que autorizan a dirigirse a él dando por supuestas según qué cosas, empleando cierto nivel –por mínimo que sea– de complicidad” (Echevarría, 2018: 176). En segundo lugar, un crítico puede serle útil a un libro, a una obra necesitada de alguien que la entienda, la sitúe y la haga llegar a las manos de sus receptores adecuados. Y solo en última instancia, el buen crítico es útil al escritor, al que descifra y al que a veces se adelanta. Probablemente no se escribe para un ‘público’, pero menos todavía para nadie: la recepción sigue siendo necesaria para que la literatura sea tal cosa. El crítico (esto es, la crítica profesional y publicada en papel) ya no desequilibra ni capitaliza esa recepción, pero prolonga una cadena que en ocasiones, sin él, se habría roto.

Cuando trabaja en medios más o menos generalistas, esa cadena lo vincula a lectores de todo tipo, especialistas o no, eruditos o no, cercanos o no. Es imposible saber quiénes son. Sin embargo, es absurdo ejercer ese oficio sin tenerlos en cuenta, sin aspirar a serles de utilidad. No nos referimos a hacer un planteamiento didáctico de la escritura, sino a mostrar una voluntad de comunicación y precisión que sea compatible con asumir riesgos intelectuales.

La autoridad de Sísifo: la crítica como una conversación revisable

Lo más urgente que le corresponde hacer al crítico generalista es redefinir el panorama de lo contemporáneo (cartografiarlo, si queremos servirnos de una analogía al borde del cliché), “complejizando las redes de conexiones con relaciones flexibles que preservan la autonomía relativa de la esfera propia, y aumentan al mismo tiempo la tensión y la variedad de los enlaces”¹ (Speranza, 2012: 13). Así, por un lado, el crítico

mira y lee obras, artistas y autores porque cree que el primer impulso de la crítica sigue siendo descifrar cómo una obra, un artista o un autor dice o hace algo que no había dicho o hecho ningún otro. Ni la teoría del texto, ni los estudios culturales, ni la posautonomía nos han podido convencer de que ya no hay artistas ni

¹ Speranza se refiere aquí a la tarea de críticos y artistas por igual, con especial atención a la relación de la escena internacional con la creación latinoamericana (una categoría, esta última, que para ella no existe, pero sin embargo se ve obligada a utilizar mientras sea el mercado quien defina esa relación). Es relevante que Speranza sea la directora, junto a Marcelo Cohen, de uno de los espacios de crítica no académica más importantes de la última década en lengua castellana, la revista digital *Otra parte*.

autores, ni devaluar esa invitación de la crítica a pensar *con* el arte y conversar con las obras (Speranza, 2012: 17).

Pero esta aspiración, tan noble y aséptica en su postulado primigenio, no es tan fácil de cumplir cuando el crítico sigue de cerca la trayectoria de sus compañeros de generación (lo cual, en gran medida, es el trabajo más natural y visible de cuantos le corresponden), porque entran en juego algunos elementos de simpatía o solidaridad inconscientes, y puede que en algún caso incluso necesarios: en el dibujo de la propia generación, el crítico es de algún modo parte del territorio a cartografiar, hay un problema de perspectiva que no es tanto ético como intelectual. El conflicto puede llevarse más lejos: del éxito oficial o mercadotécnico de un autor generacional y estéticamente afín, nacen oportunidades oficiales o mercadotécnicas para el status del crítico que lo ha descubierto, amparado, acompañado o defendido. Quizás por eso, “para un crítico es importante ser iconoclasta. Derribar los falsos ídolos libera la mente y la prepara para apreciar lo mejor” (Berardinelli, 2016: 79). Además, esa actitud también previene la convergencia espuria de intereses. A fin de cuentas, incluso en el caso de que se practique esa iconoclastia, “nuestro crítico hipotético forma parte de ese mismo sistema literario cuya decadencia ha reseñado con tanta finura. Un sistema literario fuertemente protegido, custodiado, vigilado y mimado en proporción inversa a su tamaño, pues se trata de un nicho ecológico muy eso, muy nicho, muy estrecho: todos se codean con todos, se ven todas las semanas, se llaman, se guasapean” (Fernández, 2019). Sin embargo, hay que lograr establecer la distancia adecuada y alzar el listón. O se es exigente, o se es irrelevante, al menos para contribuir al desarrollo de una escena literaria homologable a las más enérgicas.

Para que el juicio del crítico tenga valor, conviene que el lector sepa desde dónde escribe. Los de la “Autoridad” y la función del

crítico son en realidad dos conceptos que podemos entender de varias maneras, y que llevaban décadas siendo puestos en cuestión o revisados,² pero el estallido de los blogs y las redes sociales ha implicado, como ya vimos un poco más arriba, la desaparición del régimen jerárquico claro que definió el sistema literario del siglo xx: hoy, la voz experta que se comunica desde los suplementos culturales ejerce una influencia mezclada con otras muchas referencias y prescripciones que pesan lo mismo que ella. Si goza de la suficiente lucidez, esto le permite ejercer funciones mucho más interesantes que la del mandarinato: mantener una conversación. Y en esa conversación, sus interlocutores quieren saber quién es. ¿Se puede ser buen lector sin acabar forjando una cierta idea acerca de lo que es o no es literatura? Al fondo del trabajo de un crítico hay, como ya dijimos, una estética. Puede ser más o menos inclusiva, más o menos desprejuiciada, y hasta puede permitirse *guilty pleasures* y heterodoxias respecto de sí misma; pero si no está mínimamente vertebrada, no le servirá de nada a nadie. Como es evidente, esta afirmación comporta todo tipo de variables conflictivas: ¿Puede convertirse en mero vehículo para la defensa de las propias ideas estéticas? Y en ese caso, ¿no estaríamos hablando de un texto que habla de uno mismo, más que de un texto consagrado al trabajo de otro? Y entonces, ¿tiene sentido el ejercicio de la crítica? Se diría que el sentido de la crítica consiste en no dejar de hacerse esas preguntas, y permitir que condicionen de forma explícita la relación del discurso crítico con el discurso literario que

² El presente artículo tiene unas pretensiones y una extensión que hacen imposible, y desaconsejable, desarrollar este punto. Con todo, y para situar al lector en el contexto español, vale la pena mencionar aquí la reciente publicación colectiva *Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx* (Pozuelo Yvancos, *et al.*, 2019), que revisa minuciosamente las ideas críticas más significativas que recorrieron el sistema plurilingüe de la cultura española hasta poco antes de la aparición de la web.

se analiza. Es decir, una posición incómoda y autocrítica, necesaria incluso en un género tan menor, humilde y restringido como la reseña periodística. No sabemos si podemos salir de nosotros mismos, pero mientras tanto conviene preguntarse sin cesar en qué consiste ese “uno mismo”. El crítico, en menor o mayor medida, debe mostrar una visión propia de las exigencias y urgencias de la época. Es decir, debe estar en el mundo. No sirven los burócratas de lo literario ni los practicantes del vaciado ideológico. Alfonso Berardinelli caracteriza así al buen crítico:

Aquellos a los que llamo Críticos sienten, por último, la presunción de ser críticamente los más coherentes, ya que no creen ni creer ni saber, o más concretamente, sostienen que las certezas solo pueden ser subjetivas, transitorias y mutables: si afirman algo lo hacen con prudencia y alzan inmediatamente las manos diciendo: esto que estoy diciendo ahora, vale aquí, vale ahora y por lo que a mí respecta, decidid vosotros si por casualidad puede tener que ver, en otra parte y en el futuro, también con vosotros (Berardinelli, 2015: 22).

Por lo tanto, se da en el crítico una aceptación del carácter coyuntural y revisable de sus propias posturas, una apertura a su caducidad y sus limitaciones, y un afán de compartir ideas con el lector e incidir sobre él, pero desde una horizontalidad consciente y aceptada, más allá del escepticismo sarcástico con el que Cyril Connolly afirmaba que el suyo era un oficio “en el que los triunfos son efímeros y solo la esclavitud de la tarea es permanente, y en el que el futuro no ofrece nada seguro, excepto la certeza de acabar convertido en un gacetillero” (Connolly, 2005: 622). Esa perspectiva poco halagüeña es perfectamente plausible, y sin embargo la humildad del crítico es vocacional, no la consecuencia de un fracaso; “el crítico tiene necesidad de sentido común, de experiencias

comunes y de un lenguaje en el que se puedan decir cosas que quizá no interesan a Dios y que desde luego no sirven al Progreso” (Berardinelli, 2015: 30).

Crítica literaria y primera persona

En relación con todo lo anterior, la crítica periodística o inmediata arrastra desde hace tiempo una discusión significativa en torno al uso del Yo en el texto. De hecho, a mediados de los años treinta el mismo Connolly explicaba ya lo siguiente:

La primera vez que me dieron novelas para reseñar me confiaron las dos reglas de oro de este género del periodismo. Nunca usar la primera persona del singular y siempre relacionar los libros por algún denominador común [...]. Parece llegada la hora de romper estas reglas. Un mero veto a un pronombre personal no impide a un crítico hablar de sí mismo, y ya que la reseña de novelas es a tal punto un asunto de preferencias personales, parece absurdo negar este hecho (Connolly, 2005: 623-624).

Hemos citado antes a Echevarría, quien ha explicado con gran inteligencia que como reseñista nunca utilizó la primera persona, el manido *en mi opinión*, para sostener sus posturas: a fin de cuentas, ni él ni el autor pintaban gran cosa en una confrontación que solo concernía al libro y a la reseña. “Se trataba siempre del enfrentamiento de un artefacto retórico contra otro artefacto retórico”, les dijo a Antonio Orejudo y Miguel Roig en una entrevista para *El Diario* (Orejudo/Roig, 2012). Es cierto, pero la primera persona es también, de hecho, un dispositivo retórico, un rasgo de estilo, y tal vez hoy sea más pertinente y convincente que nunca. En la era de las redes sociales, de la extimidad radical, y con cualquier idea de verticalidad cultural puesta en discusión, puede que *en mi opinión*

sea la fórmula que haga inteligible una posición crítica a un público amplio. El término lacaniano ‘extimidad’ ha sido utilizado recurrentemente para caracterizar la cultura de los tres últimos lustros:

A fin de comprender este fenómeno tan contemporáneo de exhibición de la intimidad –o la *extimidad*–, se impone una primera pregunta: ¿estas nuevas formas de expresión y comunicación que hoy proliferan en la Web –*blogs* y *fotologs*, redes de relaciones, *webcams* y vídeos caseros– deben considerarse *vidas* u *obras*? Todas esas escenas de la vida privada, esa infinidad de versiones de usted y yo que agitan las pantallas interconectadas por la red mundial de computadoras, ¿muestran la vida de sus autores o son obras de arte producidas por los nuevos artistas de la era digital? ¿Es posible que sean, al mismo tiempo, *vidas* y *obras*? ¿O quizá se trata de algo completamente nuevo, que llevaría a superar la clásica distinción entre estas dos nociones? (Sibilia, 2008: 35).

La misma autora, un poco más adelante, multiplica esas preguntas:

Esa exposición abierta a los ojos del mundo entero, ¿es apenas un detalle sin mucha importancia? No parece que así sea o, por lo menos, esa exhibición pública de la intimidad no es una menudencia que merezca ser menospreciada. La interacción con los lectores, por ejemplo, se presenta como un factor fundamental en los textos de la *blogosfera*. Por otro lado, los márgenes de esos relatos están tachonados de *links* que abren ventanas a otros *blogs* y *fotologs*, haciendo de cada texto un nudo de una amplia red hipermediática (Sibilia, 2008: 69-70).

Es cierto que no son preguntas enmarcadas en la reflexión acerca de la crítica generalista, pero deben trasladarse a ella si se quiere

re responder con garantías a las necesidades del tiempo presente. Confieso que en este asunto he dado algunos tumbos en mi propio trabajo. Cursé mis estudios universitarios en los años en que aparecía y se consolidaba el formato blog en la red, y mis primeros pasos profesionales como crítico se produjeron en 2004, de forma simultánea a la escritura de un blog propio en el que, de forma deliberada, costaba distinguir lo confesional de lo crítico (Nadal, 2010).³ En mi trabajo para *El Cultural*, al reseñar distintos libros, a veces desaparezco bajo la máscara de una tercera persona que presenta reminiscencias del estilo académico, otras me paseo por la reseña como un personaje diseñado, ya lo insinué antes, con fines estilísticos. ¿Las circunstancias personales tienen cabida en el reseñismo, la historia por la que uno llegó a un libro, los estados de ánimo que condicionaron su lectura...? La respuesta canónica es que no, sobre todo si se manejan con ingenuidad *kitsc*;⁴ pero cabe revisar una afirmación tan contundente, no solo desde una pers-

³ *Parapetos* es una antología de mis primeras publicaciones como crítico generalista, sin mayor interés que el coyuntural. Sin embargo, las tensiones e intercambios que se producen entre sus secciones ‘Crítica literaria’ (que reproduce textos publicados en prensa) y ‘Emboscado’ (que recoge medio año de escritura *blogger*) sirve como ejemplo modesto de las dificultades para sostener un discurso crítico desembarazado de cualquier componente formal confesional para un miembro de mi generación. Por lo demás, allí se lee una afirmación, sin duda tautológica, pero que gravita sobre mi propio trabajo y sobre el planteamiento general de este artículo: “Pensamiento crítico significa pensamiento autocrítico” (Nadal, 2010: 198)

⁴ Hace unos años, la entrada titulada ‘La crítica kitsch (o el retorno de la crítica conservadora)’, en el blog del pensador Alberto Santamaría, provocó un tan estimulante como desabrido debate acerca de las formas que el comentario literario estaba adoptando en la web: un tipo de crítica que se caracterizaría, a juicio de Santamaría, por una preocupación más orientada al efecto inmediato y lúdico que provoca que al argumento, y que tiene su principal rasgo estilístico en una primera persona provocadora y “sincera”. El debate quedó superado hace tiempo, y sus participantes ocupan hoy lugares y discursos distintos a los de

pectiva contemporánea sino, también, aludiendo a un provocador genial como Oscar Wilde, quien sostenía que la crítica “es la única forma civilizada de autobiografía, porque no se ocupa de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la vida de un ser; no de las contingencias de la vida física, sino de las pasiones imaginativas y de los estados superiores de la inteligencia” (Wilde, 2017: 50). La primera persona aplicada a su escritura no sería sino un pacto formal entre crítico y lector acerca de esa evidencia.

Contra las fajas: la crítica como lenguaje ajeno a la publicidad

Otra cosa más sobre el estilo. He aquí la mayor exigencia que se le puede plantear a un crítico: su escritura nunca debe confundirse con publicidad. Por decirlo de un modo gráfico y un tanto provocador, que una editorial decida escoger una frase de su reseña para reproducirla en faja y vender una novela no necesariamente debería resultarle la mejor noticia posible (pese a que el crítico se alegra cuando ocurre, puesto que la industria le reconoce así una existencia más o menos relevante). Una crítica positiva sigue siendo una crítica, es decir, un texto más concebido para analizar que para celebrar, aunque quepa hacer las dos cosas. La concesión a la información es imprescindible cuando se escribe en un medio, pero la publicidad es otra cosa. Ni un juicio favorable ha de ser mera publicidad del libro (sí una invitación a su lectura, que no es lo mismo), ni una crítica negativa puede ser una excusa para que el crítico se publicite a sí mismo. La dureza también tiene que ser limpia, racional. De todos modos, aquí es muy oportuno citar a Jürgen Habermas, cuya *Historia y crítica de la opinión pública* se

entonces, pero cabe señalarlo como un punto significativo al respecto de ese Yo que comentamos aquí (Santamaría, 2012).

encuentra en la base de las ideas de Terry Eagleton citadas previamente, para esquivar un margen de confusión terminológico inevitable: en efecto, Habermas nos recuerda que “el uso lingüístico de ‘público’ y ‘publicidad’ denota una variedad de significaciones concurrentes. Proceden de fases históricas diversas y, en su sincrónica aplicación a las circunstancias de la sociedad burguesa industrialmente avanzada y social-estatalmente constituida, se prestan a una turbia conexión” (Habermas, 2018: 41). Si hablamos del crítico como de un lenguaje público, esto es, accesible a todos, describimos con exactitud un objetivo legítimo; con “publicitario” nos referimos en cambio a lo que es sinónimo de *marketing*, esto es, un lenguaje seductor, accesible a todos en una primera aproximación, pero diseñado para revertir en un beneficio estrictamente privado.

En todo caso, retomando esa necesidad de esquivar lo publicitario en la prosa, añadamos que eso implica una minuciosa cadena de decisiones. Si Martin Amis convocaba al escritor a una lucha contra el cliché (Amis, 2003), el crítico trabaja en un sentido parecido. Los clichés y los automatismos del lenguaje se reproducen con enorme facilidad. Un ejemplo: en *El autor y la escritura*, Ernst Jünger establece que “también interesar es una palabra moderna: tal o cual pensador ya no interesa. Una palabra comercial que, como incuestionado, tiene valor peyorativo. Aquí hay que examinar: ¿quién es el que ya no interesa y a quién?” (Jünger, 1987: 134). Así, decir de algo que es *interesante* no es solo una vaguedad, sino un préstamo de la lógica mercantil, y por lo tanto un crítico (al menos, el crítico que escribe este artículo) probablemente deba optar por descartar esa expresión en la mayor parte de contextos. Con todo, Echevarría recomienda al crítico “asumir, hasta cierto punto, su propia condición de publicista” (Echevarría, 2017: 161), en tanto que está elaborando “un artefacto ideológico” (Echevarría, 2017: 163) que aspira a operar de modo eficaz sobre la realidad. Sofía González Gómez razona de un modo parecido al señalar

que los críticos españoles más jóvenes tienden a priorizar las sensaciones subjetivas a los discursos teóricos; explica ese fenómeno nuevo del siguiente modo: “La ya célebre cita de Joseph Ledoux ‘la emoción es más potente que la razón’ y la tesis de su libro *El cerebro emocional* se han demostrado ciertas, y de ese poder de llegar a las personas se han visto influidos textos como las reseñas” (González Gómez, 2018: 23). Ciertas o no, ambas afirmaciones inciden en la muy relevante relación que la crítica periodística mantiene con su contexto sociocultural y su preocupación por su propia recepción (la recepción de la recepción, podríamos decir) entre un público que, al ser no especializado, obliga a equilibrios muy distintos a los canónicos. Lo resumía muy bien Mark Fisher al apostar por un tipo de discurso “intelectual sin ser académico, popular sin ser populista” (Fisher, 2019: 146).

Finalmente, otra responsabilidad del crítico, una de las más estimulantes, es la de registrar el presente de la literatura para entender el presente sin más. Cuando leemos, reseñamos o pensamos a nuestros contemporáneos, el gran estímulo intelectual deja de ser el de afrontar libros canónicos, títulos “imprescindibles” u obras maestras (nadie sabe cuándo o cómo se producen ese último tipo de apariciones tangibles, si es que lo hacen) y pasa a ser el de abarcar una red compleja, y aparentemente muy dispersa, de manifestaciones estéticas, ideológicas, autorales o estructurales. El mundo y la literatura siguen pareciéndose, a condición de que haya una mirada capaz de descubrir en qué. Ahí entra en juego el crítico, que sigue siendo decisivo.

Bibliografía

- Amis, Martin, 2003, *La guerra contra el cliché*, Ángel Gurria Quintana (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Berardinelli, Alfonso, 2015, *El intelectual es un misántropo*, Salvador Cobo (ed., trad.), Ediciones El Salmón, Madrid.
- _____, 2016, *Leer es un riesgo*, Salvador Cobo(ed., trad.), Círculo de Tiza, Madrid.
- Connolly, Cyril, 2005, *Obra selecta*, Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla (trad.), Lumen, Barcelona.
- Eagleton, Terry, 1999, *La función de la crítica*, Fernando Inglés Bonilla (trad.), Paidós, Barcelona.
- Echevarría, Ignacio, 2017, “El crítico como periodista”, en *Cada mesa, un Vietnam*, Enric González (ed.), Jot Down Books, Madrid, pp. 159-182.
- Estévez, Francisco, 2017, *Con la novela auestas*, El Viajero inmóvil, México.
- Fernández, Xandru, 2019, “Cómo aprendí a amar la crítica literaria”, ctxt.es, Madrid. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20190403/Culturas/25415/critica-literaria-editoriales-internet-turbocapitalismo-xandru-fernandez.htm> (Consultado: 8/III/2020).
- Fisher, Mark, 2019, *K-Punk, volumen 1*, Fernando Bruno (trad.), Caja Negra, Buenos Aires.
- González Gómez, Sofía, 2018, “Tendencias de la crítica literaria en prensa. Sobre el desplazamiento generacional en los suplementos literarios”, *Ínsula*, núm. 862, Barcelona, octubre, pp. 18-23.
- H., Mariana, 2018, *Neurosis, sustancias y literatura*, Reservoir Books, México.

- Habermas, Jünger, 2018, *Historia y crítica de la opinión pública*, Antonio Doménech (versión de), Gustavo Gili, Barcelona.
- Nadal Suau, Josep Maria, 2010, *Parapetos*, Leonard Muntaner Editor, Palma.
- Orejudo, Antonio; Roig, Miguel, 2012, “Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo. Entrevista a Ignacio Echevarría”, *Eldiario.es*, Madrid. Disponible en: https://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/Ignacio-Echevarria_0_79092193.html (Consultado: 09/III/20).
- Pozuelo Ycanos, José María, *et al.*, 2019, *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- Reich-Ranicki, Marcel, 2014, *Sobre la crítica literaria*, Juan de Sola (trad.), Elba, Barcelona.
- Santamaría, Alberto, 2012, “La crítica kitsch (o el retorno de la crítica conservadora)”. Disponible en: <http://albertosantamaria.blogspot.com/2012/02/la-critica-kitsch-o-el-retorno-de-la.html> (Consultado: 12/III/20).
- Sibilia, Paula, 2008, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Speranza, Graciela, 2012, *Atlas portátil de América Latina*, Anagrama, Barcelona.
- Steiner, George, 1980, *Después de Babel*, traducción de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 578 pp.
- Torné, Gonzalo, 2014, “Un talento crítico disparado en todas direcciones”, en Kermodé, Frank, *El leve ruido del piso de arriba*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, pp. 9-17.
- Wilde, Oscar, 2017, *El crítico como artista y otros ensayos*, Daniel Céspedes (sel., y pról.), La Habana.
- Zafra, Remedios, 2017, *El entusiasmo*, Anagrama, Barcelona.
- Zaid, Gabriel, 1982, *La feria del progreso*, Taurus, Madrid.

Reescritura y crítica en la era digital: Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora¹

Rewriting and Criticism in the Digital Age: Reversals of criticism and literature in the blogs of Cristina Rivera Garza and Vicente Luis Mora

Juan José Mendoza

UBA/UNA/IIBICRIT-SECRIT/CONICET, Argentina

juanse.mendoza@gmail.com

Mariano Ernesto Mosquera

UBA/CONICET, Argentina

marianoernestomosquera@gmail.com

Andrés Olaizola

ILH-FFYL/UBA, Argentina

aolaizola@gmail.com

¹ El presente trabajo forma parte de un proyecto colectivo, más amplio, intitulado: “Maneras de leer en la era digital: formas de representación de la literatura y el pasado en el siglo XXI”, dirigido por Juan J. Mendoza y realizado a instancias de la UBA, UNA y el IIBICRIT-SECRIT/CONICET. Como tal, aquí se retoman trabajos anteriores (Mendoza, 2011, 2014) y, en particular, consideraciones en torno al Remodernismo (Mendoza, 2016), entre otras.

Resumen: El presente artículo procura, a partir del examen de dos blogs de literatura y crítica en español, rastrear los avatares de la crítica y “las trayectorias de la escritura como proceso” en el cruce entre cultura libresca y era digital. A partir de la lectura de *No hay tal lugar* de Cristina Rivera Garza (2002 y continúa) y *Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora (2004 y continúa), el artículo rastrea los modos de aparición de la crítica, procurando una reflexión en torno a las páginas en línea de los escritores como lugares de intervención, como laboratorios de la propia escritura, como lugar de producción de enunciados provisionarios, lugar de construcción de archivos de autor y como obras interactivas. Hacia el final del artículo, se examinan los modos de aparición de la tradición literaria en el presente: la reescritura de textos caros a la tradición de la modernidad, las pervivencias del canon, la vigencia en el siglo XXI de antiguos debates del campo.

Palabras clave: reescritura, crítica, era digital, Cristina Rivera Garza, Vicente Luis Mora.

Abstract: This article seeks, from the examination of two blogs of literature and criticism in Spanish, to trace the “avatars of criticism” and “the trajectories of writing as a process” in the cross between bookish culture and digital age. From the reading of *No hay tal lugar* by Cristina Rivera Garza (2002 and continues) and *Diario de lecturas* by Vicente Luis Mora (2004 and continues), the article traces the ways of appearance of criticism in blogs in general; and the online pages of writers as places of intervention, as writing laboratories, as a place of production of provisional statements, place of construction of author files and as interactive and online works. Towards the end of the article, the ways of appearance of the literary tradition in the present are examined: the rewriting of expensive texts to the tradition of modernity, the survivors of the canon, the validity in the 21st century of ancient debates in the field.

Keywords: Rewriting, Criticism, Digital Age, Cristina Rivera Garza, Vicente Luis Mora.

Recibido: 14 de febrero de 2020

Aceptado: 20 de abril de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.529>

Avatares de la crítica en la era digital

Como antaño Borges, que desde las páginas de la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica* o desde las páginas de la revista *Sur* ensayaba sus primeras versiones de *Historia universal de la infamia* y *El Aleph*. O como antaño Edgar Allan Poe, que desde las páginas de *Graham's Magazine* lanzaba las primeras versiones de “Los crímenes de la calle Morgue” o su crítica a *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne. Del mismo modo, son muchos los escritores que desde la primera década del siglo XXI utilizan sitios webs como lugar de inscripción de las intervenciones críticas y las ficciones que luego reversionarán y enviarán a la imprenta. Desde 2003, cuando Google adquiere Blogger, la plataforma de Pyra Labs que había sido lanzada el 23 de agosto de 1999, los blogs se han abierto paso como lugar de intervención crítica, como laboratorio de escritura, como taller de enunciados provisionarios, como archivos de autor, como obras interactivas y en línea. La irrupción de los blogs significó una importante transformación de grado respecto de los modos de intervención crítica en el campo cultural de la era digital. Al tiempo que en los primeros años de la década 00 la aparición de los blogs atomizó aún más la dispersión del campo literario y cultural que se venía gestando desde los 90, del mismo modo, poco a poco la escalada y la aceleración de la Internet 2.0 –la de Twitter y Facebook, la de las redes sociales– ha hecho que la potencia crítica de la web de los primeros años del siglo XXI se

fragmentara hasta incluso disiparse y extraviarse bajo el imperio de los algoritmos de tendencias. Hay sin embargo muchos blogs que perviven, que cobijan su potencia crítica a fuerza de una enorme resistencia dentro del género. Tal es el caso de sitios como linkillo.blogspot.com de Daniel Link o de cippoweb.com.ar de Rafael Cippolini en Argentina, dedicados al cruce entre crítica literaria, crítica de arte y, al mismo tiempo, consagrados ellos mismos también como hilos suspicaces, obras en línea, singulares marcas de poeticidad en medio del runrún cibernético.

Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora, en parte en España, México y en EE.UU. –Rivera Garza es docente en diversas universidades de México y Profesora de la Universidad de Houston–, vienen alimentando y haciendo crecer casi ininterrumpidamente sus blogs en español desde los orígenes de blogger. Cristina Rivera Garza trabaja con la noción de “Escrituras Colindantes”. Vicente Luis Mora lo hace a bordo de “deslizamientos” entre literatura e imagen. Ambos utilizan el cruce de géneros. Y usan en distinto grado sus propias entradas de blog como borradores de los libros y de los volúmenes de ensayos que, luego, envían a la imprenta. Inspirados en páginas de papel, las intervenciones críticas que alimentan la línea del *scroll* de sus blogs viajan hasta los Data Centers en los que se alojan sus líneas cargadas de potencia crítica. Y, luego, retornan de las casas editoriales que las reimprimen en letras de molde, en un incesante vaivén que lleva las páginas de papel a los blogs y las entradas de los blogs que se compilan en volúmenes de ensayos otra vez al papel; recopilaciones de blogs que luego aparecen posteadas en Instagram. Todo en un Péndulo de Foucault que bambolea y bate cultura letrada con bibliotecas de ficción, intervención crítica y mucha era digital, en un furibundo pulso que todavía tiene al pasado y a la modernidad como ominoso espejo negro de fondo.

Para Vicente Luis Mora, en particular, las tecnologías narrativas del siglo XXI han producido un nuevo tipo de textualidad –caracterizada por una composición expandida de la letra o, precisamente, definida por su carácter Textovisual– y han producido un sinnúmero de nuevos tipos de lectura. Las video-reseñas y los textos-links que reenvían de una referencia a otra son de algún modo las formas de emergencia de esos “nuevos” tipos de lecturas, nuevos objetos de estudio. “Escrituras en marcha” [“Escrituras en marcha”], Lecturas en directo o Críticas en vivo [“Crítica en vivo”], pergeñan el nuevo glosario que nace del cruce entre informática y cultura del libro.

CRG: *No hay tal lugar* y las escrituras colindantes

No hay tal lugar fue abierto el 22 de noviembre de 2002 [<http://cristariveragarza.blogspot.com/>]. En aquel momento el blog se llama *Words are the very eyes of secrecy*. Desde entonces Cristina Rivera Garza ha estado alimentando de escritura *No hay tal lugar*, el cual se ha conformado en un espacio para la experimentación literaria; el desarrollo de reflexiones sociales, políticas, culturales; el análisis sobre su propia poética y la escritura autobiográfica. En la publicación del 1 de enero de 2003, Rivera Garza anuncia que desde ese día, y durante un año, publicará una “blognovela” por entregas: “Diré que hace tiempo he querido hacer esto: seguir los designios de la escritura errante. Sin borradores. Sin correcciones. Sin versión final” (Rivera Garza, 2003c). Luego, en la entrega del 26 de febrero, leemos: “La novela, susurrará de la manera más arrebatada posible, sí vela. La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. [...] De ahora en adelante, [...] la novela se referirá a sí misma como la sívela” (Rivera Garza, 2003b).

El cambio responde a una trayectoria conceptual que se aleja de la transparencia. Para Rivera Garza, uno de los mitos de la novela

moderna es su función de “productora de esa muy particular forma de conocimiento que es la iluminación”; por lo tanto, ella propone la “blogsívela”, que “se erige orgullosa de sus propias sombras, de sus muchos trucos de velación” (2004b: 178). A partir de la *blogsívela*, Rivera Garza espera leer y escribir, en papel o en la pantalla, novelas semiherméticas, “que puedan velar –en el sentido de ocultar y proteger, y también de trasnochar y custodiar– el mundo en el momento mismo en que producen los significados dentro de los cuales existe ese mundo” (178-179). En 2004 su blog cambia de nombre. En el post del 8 de enero de ese año Rivera Garza escribe: “No hay tal lugar. Nunca lo hubo. Nunca lo habrá” (Rivera Garza, 2004a). Desde aquel año el blog empieza a llamarse con su denominación actual: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*.²

Primera aproximación

You-Jeong Choi (2006, 2007, 2010), Françoise Griboul (2006) y Betina Keizman (2013) analizaron *No hay tal lugar*. A grandes rasgos coinciden en destacar que el blog traza ininterrumpidamente trayectorias múltiples y simultáneas, que lo llevan a cruzar las fronteras entre los géneros, los lenguajes, las textualidades, las culturas. Keizman (2013) propone identificar dos “zonas de trabajo” en el blog: la del “diario de escritor”, integrada por borradores de textos, experimentos escriturales, traducciones, ensayos sobre la propia poética; y la de la esfera artística, cultural y social, que desarrolla prácticas de reflexión y de producción ligadas al campo de las artes y de la participación política (5). En *No hay tal lugar* suelen formularse “series de imágenes y texto vinculadas por un título, en donde ensaya sucesivos abordajes a un tema determinado”. Las

² En la primera etapa del blog, Rivera Garza firmaba sus posts como “cristina”, en la segunda, hasta la actualidad, “crg”.

series delinear formas de cohesión entre textos que pueden parecer desligados (Keizman, 2013: 7).

Una periodización del blog permite rastrear no solo las dinámicas de la escritura digital de Rivera Garza, sino también el modo en que ésta se relaciona con sus publicaciones impresas. Hay instancias en las que el blog es, en efecto, la ventana de inicio hacia nuevos textos: “un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades” (Bourriaud, 2014: 16).

Una primera etapa del blog abarcaría las publicaciones de noviembre y diciembre de 2002 y todas las del año 2003. El principal elemento de esta etapa es la blogsívela. Además de los lineamientos estéticos que la impulsan, éste es el primer texto digital del blog que luego va a ser remezclado en un texto posterior: en el poemario de *Los textos del yo* (2005b).

Una segunda etapa del blog se extiende desde el 2004 hasta el 2009. Este período queda inaugurado con el nuevo nombre del blog. A su vez, el blog comienza a ejecutar roles en performances organizadas por Rivera Garza, ya sea como parte del aparato de difusión y como soporte de exhibición para los objetos/textos derivados de ellas,³ pero también como posible punto de partida para futuras acciones. En esta segunda etapa, en el blog se empiezan a reproducir los artículos de “La mano oblicua”, columna que desde 2006 a 2013 Rivera Garza escribió para el periódico mexicano *Milenio*, muchos de los cuales van a ser reformulados en *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013).

Una tercera etapa va del 2010 al 2013. Entre esos años Rivera Garza desarrolla la mayor cantidad de producciones digitales

³ La Inquietante (e Internacional) Semana de las Mujeres Barbudas, anunciada en la publicación del 25 de junio de 2005; y la Semana de las Mujeres Invisibles, convocada en la publicación del 1 de marzo de 2006.

que luego continuarán resonando en otros medios y textos. Rivera Garza retoma un personaje secundario de *La muerte me da*, la Increíblemente Pequeña, y expande el mundo de la historia (Ryan, 2013) de la novela a partir de diez publicaciones de una “fotonovela diaria”.⁴ Luego, la Increíblemente Pequeña protagoniza siete episodios más de la fotonovela, que pueden encontrarse en <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>.

Entre junio y julio 2010 se publica la serie “Un verde así”, que consiste en fotografías que se caracterizan por un verde intenso. Debajo de la imagen del objeto, lugar, insecto o sujeto se agregan, en un montaje que juega con la correspondencia (o no) entre palabra e imagen, textos de prosa poética que a menudo recurren a la cita en itálica de distintas fuentes, ya sean “canónicas” –Juan Rulfo, Ramón López Velarde, Anne Michaels, etc.– como de la comunidad tuitera –@altanoche, @frank_lozanodr, @viajerovertical, entre otros–. Luego, en *Viriditas* (2011),⁵ Rivera Garza propondrá un nuevo itinerario para recorrer “Un verde así”: enmarca la serie entre dos posteos inéditos del 24 de diciembre de 2010, agrega uno del 17 de abril de 2010 y a continuación reproduce todas las entregas sobre el color verde sin las fotografías.

De octubre de 2010 a enero de 2011, en el blog también se publica la serie “Telegramas para dos increíblemente pequeñas forajidas”, que conforma un ruego delineado por una consigna de escritura derivada de los límites técnicos del telegrama,⁶ pero

⁴ Publicaciones del 24 de septiembre, 9 de octubre, 13 de octubre, 16 de octubre, 23 de octubre, 7 de noviembre, 18 de noviembre, 16 de diciembre y 24 de diciembre del 2010. Publicación del 1 de enero de 2011.

⁵ Para un análisis de *Viriditas* vinculado con el concepto de colindancia se sugiere Cruz Arzabal (2014, 2016).

⁶ [El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida / No se deberán dividir silábicamente las palabras / Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones / Se usarán términos

también por el lenguaje desnudo que se enuncia a causa de unas ausencias. Los telegramas son reinsertados luego en la fotonovela de la Increíblemente Pequeña y son el eje central de la sección “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, del poemario *La imaginación pública* (2015).

Entre el 26 de diciembre de 2010 al 27 de septiembre de 2011, también se publica en el blog la serie “Mi Rulfo mío de mí”, en la que, a través de distintos procedimientos, se reescriben los 26 primeros fragmentos de *Pedro Páramo*. Los ecos textuales de esta lectura/escritura pueden rastrearse en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016).

Un último periodo de producción del blog abarca los años 2014 a 2019. De forma sostenida (salvo en 2017), el número de publicaciones se va reduciendo hasta llegar a tan solo unos diecinueve posteos en todo el 2019.

No hay tal lugar_ las trayectorias sin fin

Para Rivera Garza la razón principal por la que decidió abrirse un camino en la plataforma blog se funda en una investigación de sí: “quería saber qué le pasaría a mi escritura en este nuevo medio y, más generalmente, quería saber también qué le podría pasar a la escritura en la blogósfera” (2004b: 169).

La escritura en los entornos digitales interconectados, según Rivera Garza, permite cuestionar “el mito de la novela terminada” (176). El blog evidencia que la escritura nunca termina, que siempre hay reescritura, que está en-proceso-de-ser escritura constantemente. La reescritura “deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de

enclíticos, como “solicítole”, “agradecémosle” / Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres] (Rivera Garza, 2010d).

por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer” (Rivera Garza, 2013: 267).⁷

El blog muestra que “esa convención conocida como el final es completamente aleatoria” (Rivera Garza, 2005a). “Todo final decepciona” (Rivera Garza, 2003a), porque suele responder a motivos extra-textuales: “un contrato que se cumple, el aburrimiento del autor, las ganas de iniciar un nuevo libro, una fecha límite”, etc. La escritura digital evidencia que el final es “algo, de cualquier modo, prescindible” (Rivera Garza, 2005a). La escritura digital⁸ ayuda a conservar “la posibilidad de que eso que saltó una vez hacia la percepción lo vuelva a hacer desde la página” o la pantalla (Rivera Garza, 2010a: 16).

Trayectorias experimentales: *No hay tal lugar* como un espacio (en) blanco

No hay tal lugar conserva “los rasgos principales de los diarios de los escritores” (Keizman, 2013: 5), los cuales, ya había postulado Barthes (1986), responderían a cuatro motivos: desarrollar una escritura individualizada, testimoniar las huellas de una época, constituir al autor “en un objeto de deseo” y convertir al diario en un taller de frases exactas (367). En este último punto, se advierte que el blog de Rivera Garza se configura muy especialmente como laboratorio creativo (Pantel, 2018: 26), en donde no solo se experimenta con la recursividad propia de la escritura digital, sino que se ensayan las potencialidades estéticas de la interfaz multimedia, transmedia, multimodal de las prácticas de lectura y de escritura

⁷ Retomamos aquí ideas ya desarrolladas con anterioridad en algunos de nuestros trabajos: Mendoza (2011), entre otros.

⁸ Sánchez-Aparicio (2016, 2018, 2019) emplea el concepto de “escrituras del software”, a las que define como “poéticas disruptivas que provocan un colapso estético”.

de, en y a través de los entornos digitales interconectados. Al entrar al blog de Rivera Garza, podemos pensar en los términos en que lo hace Reinaldo Laddaga en *Estética de laboratorio* (2010): visitamos su taller, su laboratorio de escritura, el lugar de su autoexposición “en condiciones controladas” y en el momento mismo en que el artista se encuentra desarrollando su producción.

Choi (2007) indica que “no hay tal lugar” es la traducción que Alfonso Reyes propone para la palabra utopía, siguiendo a Francisco de Quevedo. *No hay tal lugar* se define por la presencia antes que por la ausencia, es un espacio utópico en el que están al mismo tiempo todos los lugares por los que la escritura puede explorar sus capacidades estéticas: el blog es un “espacio artístico total”, en donde resuenan los ecos de las aspiraciones vanguardistas del arte total a través de medios técnicos (Keizman, 2013: 6-9).

En *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), la escritura ensayística/poética de Rivera Garza toma la forma del aforismo, del tweet. En la primera sección, leemos: “No es extraño que la libertad sea a veces una gran pared blanca. / El blanco, como se sabe, no es la ausencia de color. A través del disco de Newton, un viejo ejercicio escolar, los niños aprenden que el blanco resulta de la rápida combinación de todos los colores” (9). El blanco de la pared, de la página, de la pantalla a menudo es la libertad, porque es la suma de todos los colores, los lugares, las trayectorias. Para aprender que el blanco del espacio (del blog) no se trata de la ausencia, sino de la presencia simultánea, opuesta, colindante de géneros, modos, prácticas, hay que experimentar con la escritura, pensando al “experimento como juego”, porque evita “la necesidad de percibir a lo experimental como opuesto al realismo narrativo” (Rivera Garza, 2011: 31).

En Rivera Garza, el experimento, en tanto juego, no es la ausencia de la narración, es la posibilidad de cualquier tipo de narración en y a través de cualquier tipo de texto o medio. Lo experimental

trasciende los márgenes del blog: para Rivera Garza (2007a) escribir es el acto físico del pensamiento, “es una experimentación con los límites del lenguaje y, a final y principio de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)” (13).

De la dinámica de la errancia a las escrituras colindantes

La “escritura errante” a la que Rivera Garza hacía referencia en el anuncio del inicio de la blogsívela es una dinámica de la escritura. La blogsívela era permanente reescritura, era experimentación y, por lo tanto, era movimiento: “Con salidas falsas, con principios repetitivos, con capítulos que no llevan a ningún lado, con finales que se desdican, la blogsívela se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo. A eso yo le llamo la escritura errante, la que erra y la que yerra, el lado más vulnerable de los «lenguajes literarios» que le abre la puerta a la heteroglossia” (Rivera Garza, 2004b: 177).

La escritura errante también podría ser entendida como la manifestación de aquel “arte radicante”, siguiendo las ideas de Nicholas Bourriaud (2018): un arte concebido a partir del uso de un término de la botánica que designa a las plantas cuyas raíces crecen según su avance. Así, el arte radicante pone en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos y a su vez les niega la virtud de definir completamente su identidad a los sujetos, puesto que traduce ideas, transcodifica las imágenes, trasplanta los comportamientos, intercambia en vez de imponer, etc. (24). La escritura en y del blog asume “la condición del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea” (24). Para Rivera Garza la blogsívela en particular, y la escritura digital en general, tendrían a la errancia como dinámica formal de composición, la cual remitiría a “una

concepción del espacio-tiempo que se inscribe a la vez contra lo lineal y contra lo plano” (Bourriaud, 2018: 118).

El 10 de julio de 2004, Rivera Garza publica “Escrituras colindantes”, un post en el que con cierto tono gramsciano postula que tanto “en la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias –esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza–”. A partir de esta reflexión, la escritora elabora el concepto de “escrituras colindantes” que, lejos de entenderse como espacios armónicos en donde se da la posibilidad de una síntesis, se constituyen como “espacios de choque”, territorios de “lo diferente, lo disarmónico e, incluso, lo incompatible” (Rivera Garza, 2004e). Ante dos o más lenguas, lenguajes disímiles, las escrituras colindantes lejos de disolver las diferencias en una nueva unidad conservan las características dinámicas de cada una/o (Rivera Garza, 2004f). La colindancia no es hibridación, ni una combinatoria, menos una “nueva forma de fijación” que busca una resolución que es siempre ficticia: la colindancia es errancia permanente, allí se da “la conmoción del encuentro, la tensión que lo genera y que lo sostiene” (Rivera Garza, 2004e).

Las escrituras colindantes, cuya dinámica es la errancia, “no ocurre, no puede ocurrir, en un género literario específico”. Así como “lo más interesante (y lo más interesante siempre es más decisivo que lo más correcto o lo más verdadero) de la poesía ocurre en la narrativa, [l]o más interesante de la narrativa ocurre en la poesía”. Las fronteras entre géneros son puestas en cuestión y se explicita “la extrema porosidad de los límites establecidos por los llamados poderes literarios” (Rivera Garza, 2004d).

Las teorizaciones –las experimentaciones– sobre la era digital la conducen a la tradición literaria. Así, las escrituras colindantes encuentran en Juan Rulfo un antecedente central. Los fragmentos, los diálogos escuetos en Rulfo “se resisten al poder amalgamador

de la anécdota” y se diseminan “hacia direcciones siempre imprevisitas, regresando a veces, avanzando y retrocediendo al mismo tiempo otras”, con lo que “no solo alejan a *Pedro Páramo* del realismo nacionalista de su época sino que lo colocan en esa colindancia en que la línea, siendo parte de un párrafo, se acerca sin embargo al verso” (Rivera Garza, 2005c).

Si en las escrituras colindantes escuchamos los ecos de Rulfo —al que podríamos agregar Amparo Dávila, Macedonio Fernández, Julio Cortázar (Rivera Garza, 2004b), pero también Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Marguerite Duras (Rivera Garza, 2010c)— son los entornos digitales interconectados los que aumentan su poética. Para Rivera Garza, el blog, desde luego, pero también Twitter (Rivera Garza, 2013), son espacios donde se trazan colindancias, porque su arquitectura hipertextual, multimodalidad, inmediatez y recursividad posibilitan que se componga por “trayecto”, para producir textos “cuyo desarrollo permite hacer entrar en resonancia las temporalidades, los espacios y las materias heterogéneas que constituyen los procedimientos” que éstos ejecutan (Bourriaud, 2018: 134-135).

Trayectorias al/del pasado

Más que pensar a *No hay tal lugar* como un espacio que, a partir de una directriz vanguardista, trata de “romper el canon de la literatura hispánica” (Choi, 2007), para arribar a una instancia utópica que, libre de pasados, aspire a un “arte total” (Keizman, 2013: 9), el blog emerge como uno de los lugares, una de las trayectorias del “remodernismo” contemporáneo, un fuerte lugar de posición que, desde el siglo XXI todavía lee y re-escibe “los textos, la cultura y los acontecimientos de la historia en el presente bajo los coordenadas teóricas de la modernidad” (Mendoza, 2016: 74).

En Rivera Garza, lo experimental es constitutivo del acto de escribir en cualquier soporte, lo cual no invalida al realismo narrativo, antes bien, abre las puertas a otros tipos de realismos, a otras formas de la narrativa. La experimentación trabaja con lenguajes varios, con modos del relato, con las espacialidades y, desde luego, las temporalidades:

Si todo acto de escritura es [...] un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse, entonces ese acto de escritura tiene, por fuerza, aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor –un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos–. Es en este sentido más bien laxo en que concibo todo acto de escritura como una experimentación (Rivera Garza, 2007b: 15).

En *No hay tal lugar* se ejecutan prácticas de apropiación de géneros, escrituras, tradiciones remotas, recientes y en proceso de crearse. El fragmento de Rulfo, el verso de Pizarnik, el riesgo que aporta Emily Dickinson a la literatura,⁹ *El laberinto de la soledad* dialogando con *Pedro Páramo* para producir, cada uno, su propia lectura de la modernidad mexicana (Rivera Garza, 2017: 94-96), *Rayuela* o *Museo de la novela eterna* como premonición e invocación de la “blogescritura literaria” (Rivera Garza, 2004b), etc., (re) surgen, se (re)escriben en las publicaciones del blog, más que para enunciar afirmaciones, para formular “la pregunta sobre el canon, el gran tótem remodelista, un superviviente de la modernidad que [todavía] opera con su inercia más allá de ella” (Mendoza, 2016: 74).

⁹ “Por ahí entra la revisión de formas poéticas heredadas del viejo mundo y la invención de otras nuevas. Por ahí entra la ruptura con la linealidad cronológica, la rima y ritmo singulares, la dislocación de los sentidos del verso, los experimentos con la puntuación. Por ahí entra el riesgo” (crg, 2010b).

Las convenciones heredadas, las tradiciones, el canon se incorporan al blog como instancias de una trayectoria que no sigue una dirección única, que va y vuelve, pero que nunca se detiene. En las publicaciones de *No hay tal lugar*, la escritura experimenta con el pasado y al hacerlo, lo registra, lo reconforma a través de nuevas colecciones, nuevos archivos: “El que escribe, registra. El que registra, archiva”. Pero esa relación con lo anterior debe ser siempre activa, ya que acecha la inmovilidad, el olvido: “El que archiva, olvida” (Rivera Garza, 2004e). Para Rivera Garza, el archivo del blog, de la escritura (digital) no debe ser una culminación, sino “el proceso que impide culminarlo” (Rivera Garza, 2007b: 13): un archivo blando, “arcón sin arconte” dirá Claudia Kozak (2015). Un archivo errante entre las colindancias, podríamos también decir aquí. Las múltiples tradiciones literarias que se hacen presentes en *No hay tal lugar* se alejan de la museificación; en cambio, en sus ecos se reformulan las preguntas que todavía están sin respuestas, y esa pareciera ser una de las motivaciones centrales de las escrituras colindantes: “Uno va al lugar de origen para recordar cosas que no puede entender” (Rivera Garza, 2004c).

Así, los objetos del pasado se instauran como *un-archivo-vivo-en-blog*, que “une a lo-que-es con lo-que-está-a-punto-de-ser y lo-que-no-es” (Rivera Garza, 2004b: 170), para abordarse en las publicaciones “como formaciones contingentes” y establecer con ellas una relación de mantenimiento de posibilidades a punto de perderse o de desbloqueo de posibilidades perdidas (Laddaga, 2010: 206-207). En “Mi Rulfo mío de mí”, *Pedro Páramo* se (re) fragmenta, se transforman párrafos específicos a través del tachado y del uso del color, sus capítulos se convierten en estrofas de versos libres (Rivera Garza, 2017: 15); en “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña”, la fotonovela resuena en el PowerPoint, los telegramas se reproducen como posteos y derivarán en estrofas; en

“Duras, la ur-blogger” (Rivera Garza, 2007a), Marguerite actualiza su blog desde el pasado, etc.

Una última publicación. Y continuará.

El 1 de septiembre de 2019 aparece la última publicación de *No hay tal lugar*. Quizás allí se ha cerrado una instancia de escritura... y se ha iniciado otra. Las escrituras colindantes de Rivera Garza trazan trayectorias en y a través de otros medios, otros soportes, otros textos. Y aquí, en este punto, nos vienen a la mente aquellos versos de “la gramática del lugar”, publicados en *Los textos del Yo* (2005b) pero cuya versión digital anterior databa del 2003, cuando *No hay tal lugar* empezaba uno de sus muchos recorridos: “Aquí, arsénicamente, en la coyuntura adverbial / de los venenos nimios / pronunciaba la palabra utopía / *no hay tal lugar* / y el animal deseoso y cavilante hurgaba la iluminada / orilla de lo real. / Aquí, en el lenguaje, el único lugar” (91). Quizás, después de todo, el lenguaje, la re-escritura, el laboratorio del lenguaje... y la re-escritura nuevamente: todo emerge como un lugar único: un único lugar.

VLM: el *Diario de lecturas* como bibliomaquia

Vicente Luis Mora es un autor prolífico. Su figura podría resumirse bajo la advocación del polígrafo, el lector omnímodo, el “crítico-escritor”. Ha publicado una variada obra móvil, constantemente en fuga y en deslizamientos entre literatura e imagen. Una escritura que atraviesa géneros y entre cuyas estaciones se encuentran *La luz nueva* (2007), *El lectoespectador* (2012), *Autobiografía* (2003), *Construcción* (2005), *Tiempo* (2009), *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008), *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), *Singularidades: ética y poética de la li-*

teratura española actual (2006) y un largo etcétera. Todas sus obras cruzan el ensayo, la crítica, la narrativa, la poesía. Su *Diario de lecturas* –su blog: [<http://vicenteluismora.blogspot.com/>]– no es ajeno a todos esos cruces y deslizamientos. Bajo el usuario “VLM”, entre 2006 y 2020 publicó 475 posts. En todos esos años no ha habido ninguna interrupción significativa. Apenas sí, una variación de la intensidad. El pico de la actividad se centra entre 2008 y 2009. En términos de su “evolución”, de la cartografía del blog –Mora insiste que la vieja idea de “mapa” resulta obsoleta cuando nuestro objeto pasa a ser digital–, podríamos decir que las características que señalábamos a propósito de Cristina Rivera Garza, su carácter de “laboratorio” y de constante *work in progress*, también se comprueban en el *Diario* de Mora.¹⁰

Una bibliomaquia heterodoxa

El género que prima en sus posteos es heterogéneo, tomado por los deslizamientos entre literatura e imagen que él mismo señala en la bajada de *El Lectoespectador*. Sus intervenciones van desde el artículo académico a la elegía literaria, pasando por las encuestas: a escritores, a lectores de su propio sitio. También aparecen intervenciones sobre arquitectura, sobre series, sobre discursos de, por ejemplo, el ex-presidente de los EE.UU.: Barack Obama. También

¹⁰ Este carácter procesual del blog sirvió, en la lectura de Alex Saum-Pascual (2019), como prisma para analizar la obra literaria de Mora, en particular su novela *Circular 07. Las afueras* (2007). Se trata de un punto en el que la investigadora insiste: en otro trabajo, para analizar, en otra novela de Mora, *Alba Cromm* (2010), las tensiones entre el proceso creativo digital y el producto impreso, acuña el término de “escritura #postweb” para referirse a una literatura que “se ha generado por y para los medios digitales y que ha asumido plenamente la web como algo que ha dejado de ser novedad y futuro para ser presente” (Saum-Pascual, 2018: 10).

hay “cut & ups” con noticias y fragmentos literarios. Promociones de sus obras o flyers de sus presentaciones aparecen en cruce con la crónica de viajes, la recomendación literaria y un largo etcétera. Pero, desde el título, Mora nos indica que su blog trata sobre un diario y no cualquier diario sino uno de lecturas. De allí que el género que dominará será el de la reseña. En *Cómo se escribe el diario íntimo* (1997), Alan Pauls señalaba que el diario nunca aparece sino que se encuentra. En el centro del género hay un cadáver y es el del propio autor. Así es como también debe leerse esa fatalidad sensacionalista del género, que se constituye como un documento póstumo, imaginado, para una posteridad hipotética, eventual, también imaginada. Posteridad imaginada de por medio, el *Diario de lecturas* puesto en línea aparece en contacto con un puro-presente. Y a diferencia de aquella definición del diario íntimo pergeñada por Pauls en la edad de los impresos, el diario de Mora –entre el blog y también sus eventuales transformaciones en libro impreso– se constituye en un tiempo presente radical, sincrónico y no diacrónico, en una virtual simultaneidad entre escritura y distribución, tal como el mismo crítico-escritor, desde una autoconciencia y autorreflexividad extremas, señala en varias ocasiones. Así como Pauls señalaba que todo diario incluye su declaración de principios, a lo largo de la lectura el blog de Mora también alcanza su justificación. Una de las mutaciones que vale la pena comentar, como modo de apreciar la evolución propia del “diario”, es la incorporación el 10 de abril de 2009 de las “videoreseñas”. Las videoreseñas aparecerán esporádicamente en el blog y, aunque algunas de ellas devienen luego en “fósiles web” para un museo de restos, muchas otras sin embargo perviven todavía a modo de “entradas activas”. Preocupado por el uso productivo pero también desviado de las tecnologías, las videoreseñas imponen, en un escenario marcado por la ilusión de una “inmaterialidad digital”, el valor y el espesor del cuerpo. Al mismo tiempo las videorese-

ñas, presentadas por el propio Mora, escenifican una gestualidad: las expresiones en el rostro de quien habla, el movimiento de sus manos, el tono de la voz de quien lee un poema con una montaña o un lago de fondo. Las videoreseñas llevan literatura a lugares ya cargados de una poeticidad natural preexistente. Y ponen el foco en la “locación”: como por ejemplo en Madrid, un pequeño pueblo de 149 habitantes ubicado en Nuevo México, EE. UU. (“Videoreseña en Madrid, New Mexico”, del 21 de marzo de 2010); o en la Laguna del Apoyo en Nicaragua (en la “Video-reseña (con caballos) de la última novela de Germán Sierra”, entrada del 30 de junio del 2009); o en El Malecón de la Habana, por ejemplo (en la video-reseña “Comentario sobre la poesía de Eduardo Moga”, del 27 de enero de 2015).¹¹ En las “videoreseñas”, todo comunica. En este sentido, nos encontramos en las postrimerías de la propia concepción de Mora, para quien, si bien la pantalla a la que nos enfrentamos es material, lo que se proyecta en ella no lo es y la imagen es “intangible, compuesta por bytes de información” (Mora, 2007a), marcada por una concepción un tanto heterodoxa del simulacro baudrillardiano y una reactivación de la filosofía escéptica. Esa “inmaterialidad”, como se sabe desde la filosofía de la técnica, es simplemente otro tipo especial, singular, de materialidad.

¹¹ Así como en *El Lectoespectador* (2012) y en *Pangea* (2006c) Mora plantea un frisamiento de la geografía global, un retorno a la edad pangeica por interposición de la era digital, algo de esto también alimenta la elección de las locaciones para las videoreseñas. El crítico va a un Madrid de Nuevo México, en EE. UU.; y del mismo modo va hasta la ciudad de Granada, no la de Andalucía sino a la de la costa oeste de Nicaragua. Las videoreseñas y los viajes, modos de un estrechamiento crítico de la geografía.

Ocultar la Teoría / Mostrar la Lectura

Los textos de Mora están marcados por la avidez, la bibliomanía, la grafomanía. En paralelo a su trabajo como escritor, crítico, profesor, Mora sostiene un blog que se extiende durante catorce años, ininterrumpidamente activo, incluso cuando lo que podríamos llamar “la era de los blogs” ya ha entrado, al parecer, en una etapa de franco declive. Mora es un “lector omnívoro”. No es sencillo reponer una lista exhaustiva de todos sus objetos. Conforme con su postulación de una Edad Pangeica –una nueva era de literatura global, internacionalista, no-nacional– sus lecturas se extiende por diversas latitudes: Argentina, el Caribe, Alemania. Su lectura Pangeica apunta no solo al carácter transnacional e interconectado de la literatura y la cultura contemporánea, sino que también frisa a la geografía y al tiempo. Góngora es un objeto de su pensamiento. Los estudios sociológicos también son otros de sus objetos. La filosofía, la crítica. Pero su objeto fundamental, indudablemente, es la literatura española contemporánea. Sus ejercicios de “distant reading” están cruzados con un gran archivo teórico, un gran fondo literario, una desprejuiciada acumulación de citas proliferantes. Esta obsesión intertextual puesta en blog, visibiliza un archivo de las potencias de lo literario y del pensamiento sobre el arte, al tiempo que pone en escena un imperativo personal de la teoría: el de “estar uno a la altura de lo leído” (Mora, 2006a). Mora hace un uso estratégico de la teoría, marcada por una “iluminación circunstancial o contingente”. Este hecho también explica el carácter ecléctico de sus lecturas. Aunque en una entrada señala que “cada vez me interesa más ir uniendo aspectos sociológicos con los literarios” (Mora, 2006b), con su respectiva argumentación, el análisis puntual de sus entradas muestra que en Mora la lectura es una relación dinámica marcada por la tensión y la resistencia. Así, pasa del formalismo inmanente al uso de temas; o de la sociología de la

literatura a las literaturas comparadas. Caracterizado todo con mucho diálogo interdiscursivo: entre literatura y filosofía, literatura, ciencia. El blog asume así un tono específico. El de una grafomanía, tomada por un “enjambre conceptual” sinuoso y huidizo. Si sus libros están marcados por hipótesis amplias y la lectura sistemática, y sus artículos se caracterizan por la exhaustividad respecto de los problemas que abordan, las entradas de su blog en cambio son libres y lúdicas. Como propias de una “crítica al uso”. Como si todo el trabajo teórico de Mora quisiera disimularse, ocultarse, perderse en el discurrir de voces proliferantes de la web. Pero por sobre esa distinción se impone una distinción todavía más honda. Aunque Mora a veces anota lo que podría llamarse una “reseña periodística”, meramente estructurada alrededor de una crítica del gusto o la sinopsis; el tono de las entradas de su blog es sin embargo el de una “voz media”: entre la academia y el periodismo, entre el ensayo y la reseña. Casi siempre trata de establecer series literarias, yuxtaposiciones inéditas o montajes teórico-literarios de interés, marcados formalmente por un aparato crítico con su unidad mínima: la nota al pie. Esos recursos expresan el volumen del trabajo que Mora imprime en sus entradas. Cuando se presenta una excepción, el autor español lo anota: “Este extraño ensayo, escrito –insisto– sin los medios bibliográficos suficientes para hacerlo” (Mora, 2011a). Esta “voz media” abre las posibilidades para experimentar libremente con los modos críticos de leer. Y en ello se concentra el carácter lúdico, laxo, de su tono crítico. La “lectura riechmanniana de Chefec o lectura chejfequiana de Riechmann” escribe a las 4:19 p. m. en una entrada del sábado 5 de diciembre del 2015. Del mismo modo, las extensas y omnipresentes notas al pie –donde elabora sus verdaderos argumentos– contrastan con la mera sinopsis conceptual que expone en la entrada del 2 de marzo del 2015, a propósito de la trilogía novelística *Las huellas* de Jorge Carrión. Como si, en ese singular post, toda la potencia crítica del

Diario de Lecturas estuviera puesta más en el aparato de las citas que en el cuerpo del texto, en la entrada propiamente. “Dignidad de movimiento”, diría Ernest Hemingway. “Narrar [hacer crítica] es saber elidir”, diría Ricardo Piglia. El crítico, no puede decir todo lo que sabe, diría Mora. Este contraste entre la sinopsis general y la crítica concentrada de las notas también aparece como uno de sus modos lúdicos de hacer crítica. En un summum de estos ejercicios lúdicos de la crítica aparece la entrada del 16 de diciembre del 2018: un “collage de citas” para que la obra de César Aira “se explique por sí misma”. Una mínima intervención crítica, la diferencia operativa del recorte –los títulos de los apartados– y la yuxtaposición de citas que se iluminan unas a otras, en un encadenamiento cuya potencia es la de suponer un “hilo rojo” autoexplicativo en la obra del escritor argentino. Como último ejemplo de heterodoxia crítica en el blog, también se pueden mencionar la serie de entradas que comienzan con “Extractos de un diario inexistente”, del 2 de octubre de 2016, donde la lectura se transforma en una mezcla de “andanzas” autobiográficas con comentarios de textos.

Una Autoconciencia Radical

La escritura de Mora muestra permanentemente las marcas de su hiperconciencia lectora. Mora –lo sabe, lo dice, lo subraya– parte de una gran hipótesis general: la cibercultura afecta las maneras de leer. Su blog, a su modo, es uno de esos lugares donde esa transformación se documenta. *Diario de lecturas* es el diario, la crónica, el itinerario de un crítico atravesado por los avatares de la era digital: con sus contradicciones, sus tensiones, los diálogos entre la cultura libresca y las pantallas. El blog se presenta como una forma por antonomasia de la democracia del pensamiento sobre el arte, donde se expresa que el patrimonio cultural se defiende mejor desde un “nosotros” que partiendo de un “yo”. El blog es

“necesariamente superficial”, breve e inmediato, presionado por una fecha de entrega de ese puro presente que brinda el contacto interactivo con los lectores, los seguidores. Aunque Mora es cuidadoso a la hora de valorar el corpus inabarcable de los blogs, considera que son “ricos en posibilidades”, en particular, por el intercambio interactivo, el diálogo transversal con los lectores y la “posibilidad de respuesta” que ellos suscitan (Mora, 2009). En los blogs se performa la posibilidad de “opinar en tiempo real sobre él”, en donde “se produce una novedad y los blogs pueden hacer opinión o arte sobre él en cuestión de minutos” (Mora, 2009). Las nociones de “valor” o “alta literatura” no aparecen en el *Diario* de forma excluyente. El *Diario* es más bien un “espacio generoso, abierto a otros (a otros autores y a otros espacios)” (Mora, 2009), que introduce una mutación en los modos tradicionales de leer: el *scroll* frente al movimiento lineal. En Mora se evidencia una polaridad dinámica entre la preocupación y la despreocupación por los aspectos más formales y editoriales del blog. Por un lado, en una entrada, el escritor-crítico señala que poco a poco va dotando de contenido la “barra derecha” del sitio, identificándose (pero no comparándose, esta distinción es clave) con la operación derrideana de *Glas*, donde se introduce una indecibilidad respecto de cuál es la jerarquía entre los diferentes cuerpos de los textos. Por otro lado, como anota un comentarista anónimo del blog —el *Diario de lecturas* es susceptible de las críticas de sus propios lectores— las entradas presentan variedad de fuentes, tamaños y colores. A veces esa variedad es intencional, porque así se lo señala. Pero otras veces no. Señal de que las tecnologías “estetizan” a los textos. Y cuando no, también editan y moderan la lectura.

Postear los comentarios a un Post

La habilitación de comentarios en el blog configura una zona efervescente, un intenso lugar de intercambios productivos con los efectivos lectores del *Diario*. Algunas de sus entradas llegan a ser incluso meras recopilaciones de los intercambios suscitados con otros lectores virtuales. Entre ellos se destaca, indudablemente, Agustín Fernández Mallo, autor de su propio blog [*El hombre que salió de la tarta*: <http://fernandezmallo.megustaleer.com/>] y asimismo asiduo participante en el *Diario de lecturas* de Mora. El tono que domina en sus comentarios es el de la cortesía crítica, el intercambio libre, la polémica amistosa. El tono de esos intercambios podrían compararse, como ellos mismos lo hacen, con el de los salones literarios del siglo XIX. Aquí se puede introducir una hipótesis fuerte: contra las perspectivas de disolución del campo literario (Ludmer) o de su declinamiento estructural (Maingueneau), más cercano con la propuesta de Diego Vigna (2014), el *Diario de lecturas* de Mora demuestra una suerte de supervivencia póstuma del campo como juego de lecturas. El intercambio de los comentarios es clave para la discusión colectiva sobre el estatuto y el valor de la literatura en el escenario contemporáneo. En algún momento Mora llega a defender el espacio de los comentarios desde un punto de vista legalista, insertando allí una “advertencia”: “De acuerdo con el nuevo Reglamento General de Protección de Datos, la persona que quiera dejar un comentario lo hace con conocimiento de sus derechos [...] Al dejar un comentario, se entiende que da al administrador del blog su consentimiento para publicarlo y que conoce la política de privacidad” (Mora, 2018).

Hay allí toda una política de la amistad, sometida, claro está, antes a toda una política de la lectura. En la entrada del 24 de enero del 2007, sobre el poemario *Cortes publicitarios* de Javier Moreno, Mora nos ilustra el placer que le produce comentar este texto en *Diarios de*

lecturas, no solo por su valorable exploración estética sino también porque, y fundamentalmente, “su autor siempre ha sido, desde los comienzos de este blog, uno de los más interesantes y combativos comentaristas” (Mora, 2007b). Pero en la aclaración de Mora no se señala cuál ha sido el seudónimo utilizado por Javier Moreno para insertar sus comentarios en el *Diario de lecturas*, lo cual se convierte luego en un conflicto, desatando una nueva secuencia de comentarios. De modo tal que un post al libro de un comentador del blog genera más comentarios: *Comments en abyme*.

Un caso paradigmático, como ya señalamos, es el de Agustín Fernández Mallo: autor él también de un blog, comentarista del *Diario de lecturas*, amigo personal de Mora, renovador indudable de la narrativa española contemporánea, punto de partida de lo que se llamó “generación Nocilla”, “generación Afterpop” o “escritores mutantes”. Al respecto Mora ha sido muy claro en afirmar que para él “ni hay generación, ni hay grupo, ni hay Nocilla: lo que hay es una agrupación, no de *almas gemelas*, que es un poco cursi, sino de inquietudes intelectuales parecidas, que sin embargo generan obras estéticas distintas e incluso contrapuestas” (Mora, 2007c). Mora entiende que en lo que se ha dado en llamar “Generación Nocilla” no hay una estética sino oportunismo del periodismo cultural y del mercado, y que la tan mentada novedad de sus mayores exponentes (Agustín Fernández Mallo, por caso) está excesivamente forzada. Esa crítica no le impide a Mora tener acceso y publicar, en una entrada del 28 de febrero de 2008, un adelanto “exclusivo” de un fragmento de su *Nocilla Experience*, lo que desata un conflicto interno. Es la amistad con Fernández Mallo la que permite ese post. Y es la declamación de una “ética” de la lectura en entradas anteriores, la que introduce algunas entradas a su manera “dramáticas” dentro del *Diario*. En la entrada “Autocrítica”, del 14 de abril del 2008, Mora señala que frente a su intención de que el blog se mantuviera como un espacio literario al margen del mer-

cado, haber incluido en su *Diario* un adelanto editorial, aunque no se tenga ninguna relación con la editorial específica de la que se trata, lo ha hecho incurrir en una grave contradicción: “aunque mi intención no fuera espuria ni mercantilista, cometí un error al reproducir, siquiera inconscientemente, esquemas del mercado, técnicas ligadas a la mercantilización de los productos literarios” (Mora, 2008a). Este problema del mercado, como veremos, es clave para entender el modo de leer de Mora. La amistad entre ambos se acentúa y radicaliza con el tiempo. Intentando escapar de un “nepotismo literario” que acosa el campo intelectual, Mora decide que, a partir de cierto momento, explicitará tanto la relación personal con el autor del libro, como con la editorial. No se trata, por supuesto, de enarbolar una suerte de imparcialidad imposible, sino más bien de un gesto de transparencia para con sus lectores, de honestidad intelectual para consigo mismo. Louis Althusser diría, parafraseando: “puesto que no hay amistades inocentes, empecemos por confesar de qué amistades somos culpables”.

Hay quienes podrían ver una sobreactuación de la distancia crítica en ese gesto. Cuando Mora comenta *Postpoesía* de Fernández Mallo no escatima allí ni sus falencias ni, según sus palabras, sus “modestos aciertos”. El cénit de este capítulo dramático llega cuando Mora decide, en un descargo del 1 de Diciembre del 2009, que también puede ser leído como auto-exposición límite, confesión, sobre-actuación en bucle, distanciarse del grupo “anti-grupo” de los Nocilla. Las razones son varias, incluso llega a señalar algunas actitudes interpersonales que le molestaron de algunos de sus integrantes y un “encorsetamiento” de las prácticas y la presentación social. La más significativa es que él mismo se considera como un individuo “no agrupable”. El argumento expresado parece ser más psicologista que de otro tipo. No podemos dejar de ver sin embargo allí cierta resistencia a la voluntad colectiva de las vanguardias históricas con las que los Nocillas, con muchas y explicitadas reser-

vas, a su modo se emparentan, renovación de la literatura mediante. Todos los avatares de la lectura en el *Diario*, con su declarada “ética de la crítica” y con sus protocolos de Protección de Datos para los Comentaristas –protección de Datos y declaración de derechos que los expone abiertamente a las consecuencias de que se publiquen sus comentarios– envuelven todo el gesto del blog dentro del halo Remodernista. El autor del *Diario* –su figura, su tono de la enunciación– emerge allí efectivamente tomado por el aura romántica del autor individual. La argumentación del descargo llega a su punto más autocrítico cuando señala que quizá su error fue haber sido parte del grupo como escritor y, al mismo tiempo, pretender ser uno de los teóricos del movimiento. A partir de este razonamiento, en un momento dado Mora decide abstenerse de publicar comentarios y reseñas sobre los “mutantes”.

+/-: Arte Más Menos Mercado

Mora se muestra insistentemente preocupado por la cuestión del canon, relacionándolo con otros dos focos de interrogación. En primer lugar, la cuestión del mercado, una obsesión de los Nocilla. En la entrada “Paseo por ARCO”, del 19 de febrero del 2007, Mora anota: “A mi juicio, hay arte y mercado, dividido el espacio de esta forma: 1) Arte sin mercado; 2) Arte más mercado; 3) Arte menos mercado; 4) Mercado” (Mora, 2007d). Alejado del despreocupado tono de Agustín Fernández Mallo, Mora en una entrada expone su escándalo frente a los autores que se jactan de ideología progresista para luego adoptar en su obra estrategias de mercado, poniendo así en un segundo plano sus preocupaciones estéticas. Se trata, nuevamente, de un problema complejo, cuando no incluso de un dilema. Mora llega incluso a criticarse a sí mismo por, en ciertas ocasiones, haber incurrido él también en ese gesto. En la entrada “Inmaterialidad y mercado”, del 3 de septiembre de

2007, señala que el valor del mercado en el capitalismo informático es la reciclabilidad inmediata, no dejando de indicar el placer que siente cuando “sus productos se destruyen apretando el botón de suprimir” (Mora, 2007a). Pero el principio ético que domina en Mora es una suerte de suspicacia sutil, que señala la indeseabilidad absoluta de que los dilemas estéticos sean sustituidos por la lista de los libros más vendidos.

Respecto de la relación Canon/Mercado, siguiendo postulaciones como las del “fin de los metarrelatos” (Lyotard) y el “sublime capitalista” (Jameson), se vuelve complejo el restablecimiento de un canon. Éste requiere precisamente de un relato maestro para su organización y selección de las obras, así como de una percepción no-sublime del campo literario –es decir, una no pérdida en la incapacidad de aprehender la extrema proliferación del mercado literario contemporáneo–. Respecto de esta relación, e incurriendo en el debate en torno a la posmodernidad, Mora explícitamente asegura que él no se considera un escritor precisamente posmoderno, pero, aún así, reconoce su capacidad para apreciar poéticas posmodernas: “metaliteratura, autorreferencialidad, intertexto, ironía, pastiche, parodia, post-genericidad, ideología débil, híbridez, cuestionamiento del poder y de los grandes relatos” (Mora, 2011a). Esta adscripción no es acrítica. En varias ocasiones, respecto a algún libro en particular, señala los excesos artificiosos de estos recursos y características. Aunque no lo problematiza explícitamente, podríamos hipotetizar que él estaría de acuerdo en señalar que ya no hay un Canon, sino múltiples cánones alternativos, organizados según criterios y éticas diferentes: un canon feminista, un canon poscolonial y así sucesivamente. No parece difícil relacionar la correlatividad entre el carácter “alternativo” de los cánones y la dinámica de superespecialización de la mercancía en el capitalismo tardío, por lo que el problema del canon vuelve a anudarse con el problema

del mercado. *Posts en abyme*. Efectos (“colaterales”) del mercado en el campo cultural.

Crítica en red: Poner Orden en el Caos / Subvertir el Orden del Mercado

El concepto de canon se anuda con la cuestión –actual, inactual, anacrónica– del valor literario y, por ende, de la crítica literaria.¹² En una entrevista también publicada en su blog, donde le preguntan sobre la función de los estudios literarios en la actualidad, Mora responde: “Hace diez años le hubiera dicho que su función era poner orden en el caos, pero ahora, ante la funesta normalización cultural, creo que su función debe ser la contraria: subvertir los procedimientos de canonización mercantil establecidos” (Mora, 2008b): desorganizar el campo industrial, subvertir el orden del mercado. Aunque la defensa de una “escritura alternativa” que no se deje llevar por el mero valor del entretenimiento es una constante en Mora, la pregunta sobre la función de la crítica despierta respuestas contradictorias. No mucho después de señalar la necesidad de “subvertir la canonización mercantil”, anota que una de las tareas de la crítica literaria en nuestros días consistiría en “fijar poco a poco el *corpus* de obras de finales del [siglo] xx” (Mora, 2016). Algo similar parece desprenderse de todo el trabajo de Rivera Garza, para quien el canon posee todavía un vitalismo del presente, algo todavía activo a partir de los apropiacionismos de la lectura. Es precisamente ese vitalismo del canon el que le permite tomar la tradición y hacerla propia: “Habrà que recordar

¹² A propósito del peso de la tradición: en su entrada del 11 de enero del 2008 se ocupa del nuevo himno nacional español: un claro ejemplo, para él, del escaso valor estético del canon cultural oficial en España.

de vez en cuando que la ‘tradición’ solo se puede escribir en plural y con minúsculas” (Rivera Garza, 2004g).

No se trata, nuevamente, de la inexistencia del canon, sino de no someterse a una forma específica de canonización, la que introduce la sobrevaloración, por ejemplo, de “los más vendidos”. El filo que separa esta resistente unidad es la apelación al valor literario. Y eso encarna una lucha. Mora señala que el campo intelectual español “ha optado secularmente por eliminar el criterio de calidad como modo de referirse a las obras poéticas” (Mora, 2019), una cordialidad complaciente contra la que Mora mismo se siente no solo exterior sino, como vimos, interiormente interpelado. Para él, la crítica es “una auténtica evaluación estética de los textos leídos” (Mora, 2019), hecho en el que el despliegue textual del *Diario de lecturas* se impone como un paradigma evidentemente consistente.

En su centenar de reseñas, Mora no escatima juicios estéticos. Si bien en su mayoría sus críticas son benevolentes, en otros casos, asumen la forma de una diplomacia elegante para poner en evidencia faltas y desaciertos: “En efecto, *hay que decirlo*, tanto lo bueno como lo malo, porque de otro modo no se hace crítica literaria, sino pura palabrería gastada y gestualidad ampulosa de cara a la galería” (Mora, 2019). Entre tanto, Rivera Garza hace de su propia obra un lugar de representación del pasado [a la pregunta de *si-hay-tal-lugar: SÍ-hay-tal-lugar* es la respuesta], el modo en que la reedición de la modernidad de la literatura todavía se realiza. La literatura misma aparece entonces como ese relato matriz que organiza la tradición literaria.

Así, el valor literario y el canon emergen como un problema capital de los modos de leer en la era digital, en cristina, en crg, en Cristina Rivera Garza, en Mora, en VLM, en Vicente Luis Mora, en ellxs, en nosotrxs, en aquel tiempo y en el nuestro: el siglo xx, el siglo xxi. La literatura aparece como el lugar mismo de reescrituras de la historia. Y el Remodernismo –las maneras de leer en la mo-

derinidad— todavía en los umbrales del posthumanismo. Aunque la ausencia de un relato maestro del presente parece debilitar nuestras maneras de leer, la de los otros, la de todos, transformándolas en contingentes, provisorias, quizá no se trate tanto de constituir un nuevo relato maestro, sino de advertir la permanencia, la vigencia, la potencia, el vigor, de un relato maestro pergeñado en la Modernidad y todavía sumamente activo en aquellas reescrituras que, como la mirada del *Angelus Novus* de Paul Klee evocado en las *Tesis de Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin, todavía es capaz de hacer una pausa aun estando en medio de los torbellinos del presente: hacer una pausa, mirar por un momento a los costados, hacia atrás, y ver el modo en que allí se apila ruina sobre ruina, lectura sobre lectura, futuro sobre futuro.

La literatura, la (re)escritura, es quizá ese relato maestro que, aunque parezca debilitado y movido por la inercia, todavía resplandece bajo la apariencia de unos restos. A la espera de un tono, un nuevo relato maestro —una nueva literatura— que le restituya su exacto valor histórico. Dada la estructura del juicio estético, se parte de una subjetividad, pero, como bien lo señala Vicente Luis Mora para la forma-blog, tal como lo evidencia Cristina Rivera Garza en sus reversiones de la modernidad latinoamericana: una subjetividad que es más un “nosotros” que un “yo”. El llamado final es el de reestablecer la necesidad de una misión colectiva, una auténtica bibliomaquia heteronormativa para la lectura.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1986, “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, C. Fernández Medrano (trad.), Paidós, Barcelona, pp. 365-380.

- Bourriaud, Nicolas, 2014, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Silvio Mattoni (trad.), Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires.
- _____, 2018, *Radicante*, Michèle Guillemont (trad.), Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires.
- Choi, You-Jeong, 2006, “La literatura en el mundo virtual: Los escritores y el ‘blog’ en América Latina”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XI, núm. 33, julio-octubre. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html>
- _____, 2007, “No hay tal lugar: la ciberliteratura de Cristina Rivera Garza”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, año XII, núm. 36, julio-octubre. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html>
- _____, 2010, “No hay tal lugar: la blogsívela de Cristina Rivera Garza”, en Cristina Rivera Garza, *Ningún crítico cuenta esto...*, Oswaldo Estrada (ed.), Ediciones Eón, México, pp. 282-231,
- Cruz Arzabal, Roberto, 2014, “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”, en *Red de Humanidades Digitales*, 18 de abril. Disponible en: <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>
- _____, 2016, “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en Viriditas de Cristina Rivera Garza”, *Letras femeninas*, vol. 2, núm. 42, pp. 35-43.
- Griboul, Françoise, 2006, “Ecriture errante. Navigation dans les blogs d’une écrivaine mexicaine: Cristina Rivera Garza”, en *Les Textes et ses liens I*, Milagros Ezquerro (dir.), Indigo & Coté Femmes Editions, París, pp. 143-56.
- Keizman, Betina, 2013, “El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda”, *Chasqui*, vol. 1, núm. 42, pp. 3-15.

- Kozak, Claudia, 2015, “Introducción”, en *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Claudia Kozak (ed.), Caja Negra Editora, Buenos Aires, pp. 9-12.
- Laddaga, Reinaldo, 2010, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Mendoza, Juan José, 2011a, “El imperio textuario”, en *El canon digital*, La Crujía, Buenos Aires, pp. 99-113.
- _____, 2011b, *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo 21*, 17grises, Buenos Aires.
- _____, 2014, “Teoría y Crítica de la literatura española contemporánea en el contexto internacional de la literatura”, *Olivar*, vol. 15, núm. 21, pp. 23-32. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6624/pr.6624.pdf
- _____, 2016, “El Remodernismo. Literatura Argentina y después [un ensayo]”, *El Matadero*, núm. 10, Buenos Aires, pp. 69-82. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4972>.
- Mora, Vicente Luis, 2006a, “Ashbery y su Autorretrato: retrato de un libro en dos tiempos” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 31 de octubre. Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2006/10/ashbery-y-su-autorretrato-retrato-de.html>
- _____, 2006b, “Hamburguesas y poesía” [Entrada en blog], en *Diario de lecturas*, 11 de noviembre. Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2006/11/hamburguesas-y-poesa-cada-vez-me.html>
- _____, 2006c, *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un nuevo mundo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- _____, 2007a, “Inmaterialidad y mercado” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 3 de septiembre. Disponible ne: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2007/09/inmaterialidad-y-mercado-la-gestin.html>

- _____, 2007b, “La Palmera - virtual - del fondo de la mente” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 24 de enero. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/01/la-palmera-virtual-del-fondo-de-la.html>
- _____, 2007c, “Materiales (diversos) para entender la nueva narrativa” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 24 de octubre. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/10/materiales-diversos-para-entender-la.html>
- _____, 2007d, “Paseo por ARCO” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 19 de febrero. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/02/paseo-por-arco-slo-escombros-gracias.html>
- _____, 2008a, “Autocrítica” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 14 de abril. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2008/04/autocrítica.html>
- _____, 2008b, “Cuestionario de Fruela Fernández” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 12 de junio. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2008/06/cuestionario-de-fruela-fernandez.html>
- _____, 2009, “Conferencia sobre blogs y literatura” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 12 de junio. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2009/06/conferencia-sobre-blogs-y-literatura.html>
- _____, 2011a, “Gongora: del zapping al overlapping” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 26 de abril. Disponible en: http://vicenteluismora.blogspot.com/2011/04/gongora-del-zapping-al-overlapping_26.html
- _____, 2011b, “Prospecciones sobre Posmodernidad y poesía española” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 30 de enero. Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2011/01/prospecciones-sobre-posmodernidad-y.html>

- _____, 2012, *El Lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 2016, “Trece años de Fabulosas narraciones por historias” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 13 de noviembre. Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2016/11/veinte-anos-de-fabulosas-narraciones.html>
- _____, 2018, “Nunca hay demasiado Milán” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 11 de junio. Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2018/06/nunca-hay-demasiado-milan.html>
- _____, 2019, “El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente” [Entrada en blog], *Diario de lecturas*, 15 de septiembre. Disponible en: <http://vicenteluis mora.blogspot.com/2019/09/el-conflicto-producido-por-la-llegada.html>
- Pantel, Alice, 2018, “Blog y legitimación cultural en la narrativa española”, *Revista Letral*, núm. 20, julio, pp. 24-38.
- Pauls, Alan, 1997, *Cómo se escribe un diario íntimo*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Rivera Garza, Cristina, 2003a, “Blogsívela 2003. LXXXVIII. Estertor” [Entrada en blog], *Words are the very eyes of secrecy*, 29 de diciembre. Disponible en: https://web.archive.org/web/20040107152315/http://cristinariveragarza.blogspot.com/2003_12_01_cristinariveragarza_archive.html
- _____, 2003b, “Blognovela 2003. XXV. La Autora y la Sívela” [Entrada en blog], *Words are the very eyes of secrecy*, 26 de febrero. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- _____, 2003c, “La blognovela del 2003” [Entrada en blog], *Words are the very eyes of secrecy*, 1 de enero. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

- _____, 2004a, “Año bisiesto” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 8 de enero. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>
- _____, 2004b, “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”, en *Palabra de América*, Seix Barral, Barcelona, pp.167-179.
- _____, 2004c, “Definiciones mínimas” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 13 de abril. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/04/>
- _____, 2004d, “Escribir y olvidar” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 6 de febrero. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/02/>
- _____, 2004e, “Escrituras colindantes” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 10 de julio. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>
- _____, 2004f, “Las lenguas pos-maternas” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 14 de mayo. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>
- _____, 2004g, “Mínimas mundanas” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 16 de agosto. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/08/>
- _____, 2005a, “Esto no es un ataque personal en contra del final” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 24 de mayo. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/05/>
- _____, 2005b, *Los textos del Yo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2005c, “Pedro Páramo en siete minutos” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 28 de marzo. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/03/>

- _____, 2007a, “Duras, la ur-blogger” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 11 de diciembre. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/12/>
- _____, 2007b, “Introducción. Escribir un libro que no es mío”, en *La novela según los novelistas*, Cristina Rivera Garza (coord.), Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 9-16.
- _____, 2010a, “La página cruda”, en Cristina Rivera Garza, *Ningún crítico cuenta esto...*, Oswaldo Estrada (ed.), Ediciones Eón, México, pp. 15-17.
- _____, 2010b, “La tercera vía” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 31 de enero. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/01/>
- _____, 2010c, “Saber demasiado”, en Cristina Rivera Garza, *Ningún crítico cuenta esto...*, Oswaldo Estrada (ed.), Ediciones Eón, México, pp. 13-14.
- _____, 2010d, “Telegrama 1.0 para dos Increíblemente Pequeñas forajidas” [Entrada en blog], *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 27 de octubre. Disponible en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/>
- _____, 2011, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, Bonobos/Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- _____, 2013, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*, Tusquets, México.
- _____, 2017, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Literatura Random House, Buenos Aires.
- Ryan, Marie-Laure, 2013, “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today*, vol. 3, núm. 34, otoño, pp. 362-388.
- Sánchez-Aparicio, Vega, 2016, “Las escrituras alegóricas del software: colapso estético, articulación ética, desde el espacio mexi-

- cano”, *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 2, núm. 5, pp. 80-113.
- _____, 2018, “Respirar en el paisaje de los medios: las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza”, *Revista Landa*, vol. 1, núm. 7, pp. 212-231.
- _____, 2019, “Grietas textuales y discursos interrumpidos: el recurso del glitch en las ‘escrituras del software’”, *Digithum*, núm. 23, pp. 1-10.
- Saum-Pascual, Alex, 2018, *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- _____, 2019, “Fragmentation and the Digital City: An Analysis of Vicente Luis Mora’s *Circular 07. Las afueras*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, núm. 53, pp. 605-632.
- Vigna, Diego, 2014, *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*, Alción Editora, Córdoba.

Por un sentido de la crítica literaria

For a sense of literary criticism

Francisco Estévez Regidor
Universidad de Málaga, España
festevez@uma.es

Resumen: El presente artículo medita sobre algunos particulares de la evolución que a lo largo de lo de los últimos decenios ha experimentado la grafomanía y, con ella, la crítica literaria al ser considerada como “fuente secundaria”. Además, se pone en relación esta idea de crítica como literatura vicaria con el proceso de saturación interpretativa contemporánea. Movimiento éste que, sin duda, junto a otros han conseguido desplazar la posición del crítico hacia zonas de indeterminación, complicando el sentido final de la propia crítica literaria y su ubicación errática, ya desplazada del eje central de reflexión sobre la literatura en la era digital.

Palabras clave: crítica literaria, teoría, era digital, evolución, saturación.

Abstract: The present paper reflects on some particulars of the evolution the graphomania has undergone over the last decades and, with it, literary criticism as it is considered a “secondary source”. Furthermore, this idea of criticism as vicarious literature is related to the contemporary critical saturation process. Movements that, without a doubt, have also displaced the critic’s position towards zones of indeterminacy, complicating the final meaning of literary criticism itself and its erratic location, already displaced from the central axis of reflection on literature in the digital age.

Keywords: Literary criticism, Literary theory, Digital age, Evolution, Saturation.

Recibido: 17 de marzo de 2020

Aceptado: 10 de mayo de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.537>

Michel de Montaigne ya consideró en sus *Ensayos* como “se invierte más tiempo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto” (III, Cap. XIII). Superada la primera mitad del siglo xx, Alfonso Reyes, con su habitual sagacidad, atisbó en sus primeros estadios contemporáneos el problema que ya se arrastraba de antaño y que enunció al escribir, precisamente y no por casualidad, *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria* (1963), donde apreciaba que en cualquier tema literario la inmensa cantidad de fuentes secundarias –ya sean estos monografías, artículos, ensayos, etc.– dificultaba sobremanera abarcar con una sola vida cualquier objeto de estudio:

se ha escrito tanto sobre todas las cosas que la sola consideración de la montaña acumulada en cada área de saber produce escalofríos y desmayos, y a menudo oculta los documentos primeros de nuestro estudio, los objetos mismos y las dos o tres interpretaciones fundamentales que bastan para tomar el contacto (Reyes, 1963: 18).

Apenas nueve años después, y cual pelota de nieve en cuesta, la materia libresca había crecido de manera exponencial hasta un punto crítico que instigó a Gabriel Zaid a reflexionar con demole-

dor título *Los demasiados libros* (1972)¹, y no poco lamento pues allí cercenaba o al menos mutilaba la literatura crítica, el ensayo, las fuentes “secundarias”, la obra compuesta con miras al mercado y, en definitiva, cualquier forma libresca de la grafomanía universal² como posibilidad de comprensión: “Tratando de entender la cuestión central, de buscar soluciones, de refutar convencionalismos, mi propia grafomanía me ha puesto en contradicción: añadir uno más a los demasiados libros” (1996: 10). En efecto, parece que la época dorada de la Literatura tocaba un techo tras transitar con la gran novela europea el siglo XIX, arribar a la Modernidad del XX y, pongamos, hasta mediados del siglo. Así las cosas, quizás pudiéramos considerar a Borges como uno de los últimos capaz de afirmar aquello de “que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído”. De tal manera que, durante el último cuarto de siglo XX, el exceso abrumador de originales parece desmontar aquella idea clásica por la cual un libro debería tener miles de lectores. George Steiner ha sido quizá uno de los primeros gavieros en plantear el futuro del mundo editorial en el capítulo “Después del libro, ¿qué?”, incluido en *Sobre la dificultad y otros ensayos* (1978): “Reformulada por Horacio y por Ovidio, la promesa de que el tiempo no puede carcomer las grandes palabras hasta volverlas polvo, de que perdurarán más que el bronce y el mármol en que están grabadas, es la contraseña de la literatura occidental” (285) y semejante apuesta por la inmortalidad.

¹ El texto se ha reeditado numerosas veces en distintas editoriales Océano, Anagrama, Diana, El Colegio Nacional, Lumen, Debolsillo, con añadidos y correcciones. Aquí es citado por la edición de Anagrama de 1996.

² El monteregiano salvaba de la pira a “los libros que nos acompañan: los viejos libros de ser releídos (los clásicos) y los contemporáneos inspirados en esa tradición” (10) queda patente el alineamiento estricto con Harold Bloom frente a posturas de relativismo cultural.

dad solo puede sustanciarse “si el lenguaje mismo se sostiene”.³ He aquí en síntesis la concepción que tendría mejor desarrollo, con respaldos azorados en la escritura del inglés en *Presencias reales*, de 1989, camino que terminó en *Pasión intacta* (1997): “Indagar sobre el estatus del libro y sobre el enigma de la revelación en el lenguaje significa toparse una y otra vez con el judaísmo y su trágico destino”. En esta postura vemos cierta transustanciación, nunca mejor dicho por aquel matiz teológico y en el cual es fácil constatar la inteligente denuncia que realizaba Edward Said: “los críticos no solo crean los valores mediante los cuales se juzga y se comprende el arte, sino que encarnan en la escritura aquellos procesos y condiciones reales del presente mediante los cuales el arte y la escritura transmiten significado” (2013: 77). Pues a la postre, la idea que subyace entre líneas es una idea de texto puro, de primera lectura, ese primer motor aristotélico reflejado en el libro clásico como si éste fuera una obra virginal, adánica, como ha sabido objetar Mario Lavagetto (2005). En Literatura no tenemos una obra original, todas son texturas, interpretaciones, comentarios o glosas de otras anteriores. Es por ello que el intento de prescindir de obras secundarias o de la crítica literaria redundará a todas luces en una concepción teológica de la Literatura. Steiner es claro:

Estoy imaginando una república contraplatónica en la que los críticos y reseñadores han sido prohibidos; una república para escritores y lectores [...] en cambio estaría la crítica de arte, las reseñas periodísticas de pintores, escultores o arquitectos [...] la prohibición principal haría referencia a las reseñas, las críticas y las interpretaciones discursivas [...] En resumen, estoy construyendo una sociedad, una política de lo primario (1992: 16-17).

³ Sin embargo, la postura de Steiner contiene más perfiles, al admitir que “Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico” (1992: 23).

Véase aquí la degradante concepción que Steiner plantea de la crítica, quien a la postre debe matizarla a duras penas cuando “el problema que surge del hecho de que toda explicación es, en alguna medida, valorativa y crítica”. Y sin embargo, corrido el tiempo desde entonces, el follaje no ha dejado de crecer por entre la mesa de novedades de las librerías sin posibilidad alguna por parte del crítico o del lector de desbrozar una senda, menos aún de distinguir la flor extraña única.

Frente a la sobreabundancia viene repitiéndose una queja sorda que ha tenido como mejor cauce la reflexión de Antonio Valdecantos en *Misión del ágrafo*. Allí se advierte que es tarea consustancial al ágrafo reducir la producción misma de discurso; el silencio entendido como ejercicio de generosidad. Aconseja el filósofo meditar sobre el arraigado tabú por el cual la inmensa mayoría de lo escrito y publicado yace “sin haber sido leído nunca por nadie ni llegará a serlo jamás” (Valdecantos, 2016: 64). Este tabú resulta de vital importancia para la crítica literaria, tenida como literatura secundaria, vicaria y prescindible al ser producida gracias a otro texto anterior, pero ¿no resulta esta acaso la definición propia de literatura o debemos cancelar por entero toda la teoría de la intertextualidad? ¿Es posible acaso sacudir de un manotazo la perspicaz teoría de Mijail Bajtin y con él los posteriores desarrollos que hicieron en su traducción y explicación al mundo francés y europeo tanto Tzvetan Todorov como Julia Kristeva?

Pero eliminado ese grueso nudo, si como alumbra Valdecantos la expectativa lógica de cualquier texto resulta el estar abocado a la sorda desatención, cuestión que parece tener a todas luces peor perspectiva al ser colgado en la red, destinado a “la soledad más onanista” de lo cual se deduce que la idea de publicación es una construcción ficticia fundada en una especie de “Panóptico textual” (Valdecantos: 2016: 57-71). Así vista por estas consideraciones previas, la lectura resulta siempre más un acto en potencia que

una realidad *de facto*. Si bien es cierto que su simple posibilidad de acaecer mantiene por entero toda la ficción para engrasar la pesada maquinaria editorial. Desvertebrado de tal manera el homo Gutenberg y llegados los arrestos digitales no sabemos cuál es el horizonte de actividad y sentido de la crítica literaria.

Alguna pista pudiera darnos el hecho de que los textos apenas interpretados líneas arriba, con sus peculiaridades intrínsecas y matices, remiten al pasaje célebre de Platón cuando en el *Fedro* expone en boca de Sócrates el mito egipcio de la escritura encarnado por el dios Theut que se lo muestra a su padre Thamus. De la medicina para la memoria al veneno para la memoria: cara y cruz de la escritura. Aunque Platón subordine la escritura a la oralidad queda siempre la propia incongruencia de Platón ante la necesidad de poner por escrito el propio *Fedro* no siguiendo el ejemplo de su amado Sócrates. Pero, en esencia quedan la escritura y, su revés, la lectura, como una tecnología que permite almacenar “memoria”, es decir, información, y en pasos siguientes reelaborarla, trasmitirla o en su defecto archivarla y sepultarla, ocultarla. En aquel pasaje, Platón se fija en buena cantidad de detalles pero pasa por alto la importancia del lector en la decodificación del mensaje como vértice último del proceso artístico. Si ponemos mientes en la teoría de la recepción otorgar peaje a la radical sentencia de Pessoa “El único prefacio a una obra es el cerebro de quien la lee” invalidaría en buena parte la oportunidad de muchas reflexiones. Por suerte, como sabemos, en terreno artístico y en el intelecto del ser humano, el colorido de los matices desbanca la simplificación en blanco y negro de los extremos binarios. Sin duda, es correcta la dirección hacia donde apunta Pessoa. Todo lector proyecta su experiencia, su cultura, sus conocimientos, pero sobre todo, su sensibilidad, al texto literario conformando un sentido único a la lectura emprendida. ¿Acaso una obra de creación no surge como respuesta a otra anterior, como comentario crítico, prolongación, debate,

de una predecesora? También es cierto, y en sentido contrario a Pessoa, que la crítica orienta, propone distintos senderos, descubre pistas de lectura. Hoy parece que la frase “aquel que posee talento es naturalmente inclinado a la crítica, porque ve más cosas que los otros y las ve mejor” del Barón de Montesquieu resulta en franca decadencia dentro de la república de las letras. Resulta como si la influencia del crítico en las letras viniera trufada de insospechados vaivenes. En España, por ejemplo, durante el siglo XIX se produjo un crecimiento ostensible de la profesión hermenéutica a pesar de que los Pirineos actuaron de sordina frente al restallido de la frase de Kant, “Atrévete a pensar”, que muy atenuada arribó a la piel de toro. Nombres como los de Leopoldo Alas *Clarín*, Juan Valera, Manuel de la Revilla o el polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo constituyeron una pléyade crítica que otorgó convicción y autoridad al crítico tras las influencias desmedidas del romanticismo. Se desmontaba aquella creencia por la cual el autor, inconsciente de su quehacer, atendía solo el susurro falsario de las musas para escribir. Desde entonces la crítica descansó sobre los pilares de la cultura y el sentimiento estético educado del crítico se alejó de esa suerte de intuición ajena a los principios generales del arte que la caracterizó en su origen. Bastaría destacar, entre otras posibles, las figuras señeras de Northrop Frye y Roland Barthes para evidenciar el extraordinario desarrollo de la crítica literaria durante la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, desde inicios del 2000 la progresiva erosión del término “crítica”, la pérdida de su poder valorativo y la limitación de su influencia pueden observarse con frecuencia sin necesidad de lupa alguna. El cambio de paradigma tecnológico, a la postre cultural, espoleado por una presunta democratización de la información sustentada por internet y otros factores difíciles de sintetizar aquí someten al análisis crítico de la cultura y, en particular, de la literatura a una corrosiva devaluación. Los cambios que ha traído

consigo la sociedad digital a todo el campo literario, Bourdieu mediante, obvian por completo la reflexión sobre el papel del crítico literario en la sociedad, el alcance de su oficio y la validez de sus postulados. Semejante análisis conduce de manera inexorable a una pregunta que nos concierne a todos. La formuló antaño Ortega y Gasset donde expuso su doctrina sobre la crítica literaria: “¿Qué es leer?” entonada en su célebre primer libro *Meditaciones del Quijote* (1914).⁴ Reflexionaba del siguiente modo sobre la crítica:

La crítica no es biografía ni se justifica como labor independiente, si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por lo pronto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos pertrechado con los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura (1914: 52).

En definitiva, y siguiendo las ideas de Ortega y Gasset, la crítica vendría a crear una atmósfera de lectura conveniente al lector, dicha atmósfera estaría íntimamente conectada a la concretización propuesta por Wolfgang Iser por la cual el lector funda un significado concreto de entre los posibles en su lectura del texto y también conectada a la interpretación situacional histórica propuesta por Gadamer, a fin de cuentas un diálogo entre pasado y presente. Ciertamente, cada época se realiza esta pregunta basilar según sus premisas epocales y su horizonte de entendimiento o ¿acaso fue

⁴ “Del mismo modo que hay un ver que es un mirar, hay un leer que es un *intelligere* o leer lo de dentro, un leer pensativo. Solo ante este se presenta el sentido profundo del *Quijote*” (89).

casual que solo superada la II Guerra Mundial Jean Paul Sartre pudiera teñir de compromiso la pregunta en su ensayo *¿Qué es la literatura?* de 1948?

Por otro lado, en la actualidad, de entre los peligros que dinamitan el quehacer crítico actual parece sustantiva la sospecha de diletantismo. A través de los nuevos medios, las redes, los fanzines electrónicos, revistas digitales, blogs y otras páginas personales se procede sin cesar a “Críticar al crítico”, por parafrasear el título de un estimulante ensayo de T. S. Eliot. Allí se desacredita a la crítica oficial para en el fondo instaurar una nueva crítica donde el difamador lógicamente tenga la posición de poder. Nada nuevo en nuestros pagos donde la crítica es siempre acerba, en especial consigo misma. Sin embargo, entendida en su mejor esencia, la crítica y toda escritura de género análogo aspira a encantar, a dar una visión limpia del texto referido, una lectura luminosa por el grado intenso de apreciación estética. Pregunta legítima es cuestionar si puede hacer algo más o si es exigible que vaya más allá del cumplimiento de sus deberes connaturales. Y, en efecto, así es. Va más allá al enseñar y alguna vez, fijese en el diverso matiz de la palabra y en la timidez del uso, alguna vez, aspira a educar. Esa elemental tarea a pie de obra literaria, siendo vicaria, se eleva como insustituible y necesaria. Por inextricable que parezca el sino de la crítica y por más que al crítico se le achaque afanar el templo de la literatura. Ciertamente, en ocasiones, parece que los artistas desearan ser los únicos encargados de administrar la religión pertinente. El discurso literario atañe a muchos otros convidados y de forma preeminente al lector, polo último de significación del hecho literario, el cual viene atendido por los mimos del crítico. “No hay hechos, solo interpretaciones”, advertía Nietzsche en su *Genealogía de la moral*.

Es una declaración de principios, en primera instancia, repetir si es necesario hasta la saciedad frente al relativismo omnímodo

una idea vertebradora del célebre ensayo *Los límites de la interpretación* de Umberto Eco (1990). Todas las interpretaciones no son iguales, ni guardan el mismo respeto frente al hecho artístico al que aluden. Parece de Pero Grullo y quizá por ello hemos transigido tal obviedad: si todas las interpretaciones tuvieran el mismo valor, ninguna sería valiosa. Vale decir: la diferencia es el nivel, construye el grado, queramos o no un escalafón. De otra manera, el valor es también en la medida de su rareza, por así decirlo.

Si la docencia literaria de antaño tiene hoy día una muy restrictiva cabida en los planes de estudio universitarios; si la enseñanza literaria resulta hoy incapaz de justificar la centralidad de su utilidad; si las humanidades, en suma, se asoman al vértigo de la indeterminación y el presente de las cosas resulta así para el profesor de literatura, qué tiempos corren para el crítico literario. Parece que la sombra de Heidegger en su *Carta sobre el humanismo*, de 1947, planea sobre nosotros. Aclarados estos burdos preliminares, avancemos una verdad de nuestros tiempos: el discurso mediático permea cada vez con mayor profusión el discurso académico. Podemos discutir el grado de cumplimiento de este axioma, pero no su existencia. Si algo caracteriza al enigmático concepto de posmodernismo es la mezcolanza de discursos. Y si tal ocurre en la Academia no menos o con mayor insistencia fuera de sus límites donde los discursos son más proclives a la banalización.

La noción de crítica, al ser histórica, resulta inestable y, por ende, más allá de la disciplina que entendemos por tal; pero si prescindamos por un momento del conjunto de saberes acumulados y los debates que en el pasado y presente la acotan, cabe la posibilidad de entenderla como el conjunto de actos atinentes a valorar el hecho literario. La ostensible erosión experimentada por la crítica literaria ha fomentado el surgimiento de nuevas formas críticas más acordes con los tiempos y las obras del día. Sin embargo, parte considerable de la crítica literaria actual es sospechosa

de dilantantismo, cuando no de simple intrusismo, donde la única centralidad es la disparidad absoluta de criterios valorativos. Si bien el solipsismo parece arraigar fuerte en la escritura de muchos jóvenes. Nuestro pensamiento camina contra el uso de los tiempos (Cervantes *dixit*) ya que comprender una obra alude de forma inmediata a dos direcciones: el sentido y la alteridad. No en vano Gadamer tanteaba siempre en sus libros el arte de la comprensión, frente al sinsentido, el consentimiento, la aceptación del otro, para referirse a la hermenéutica, comprender siquiera de forma tentativa, trazar puentes hacia la alteridad del texto que permitan a potenciales lectores acomodar sus pasos a cierta guía. De modo más claro, o más clásico, el crítico anhela mediar entre lector y autor para que éstos simpaticen, claro está, simpatía en su sentido etimológico, griego, en el sentido de comprensión de lo otro, de ir más allá. Éste debiera ser el hilo rojo que guiará los esfuerzos hermenéuticos.

El mundo literario actual parece vivir una continua querrela de viejos y jóvenes adaptada a los tiempos que corren en tecnófobos y *geeks*, versión moderna de aquel *Apocalípticos e integrados* de Eco (1964). Como toda disputa falsea por reducción la realidad (pensemos por ejemplo la oquedad de aquella disputa entre un supuesto noventayochismo tosco y un modernismo extremadamente sensible) y obvia una parte considerable del espectro creativo que sigue aún los canales tradicionales. Sin embargo, es cierto que el tiempo de la literatura cambia de constante y que la cultura tal y como la conocemos está siempre en permanente crisis. Los cambios en el mercado literario, en la producción y la difusión de las obras, no modifican la esencia literaria ni siquiera su persistencia según parece. Más bien, los cambios vienen registrados en el “campo literario” y ese dichoso fenómeno magnificado por el mundo de internet: casi todo el mundo escribe. Ello tiene una derivación inmediata y es que la novedad literaria –el valor de la literatura

ante la saturación de producto— se convierte en algo mucho más complicado de discernir y el despiste general entre lectores resulta a veces mayúsculo. En tales circunstancias, se evidencia el papel intermediador del crítico y es deseable revitalizar su figura. Tal vez hubiera que recordar cómo fue en otras épocas ese augur cultural, augur en clara referencia de nuevo al mundo clásico, a ese oficiante que en la antigua Roma practicaba la adivinación por el canto, el vuelo o la manera de comer de las aves entre otros signos. En nuestro caso, augur porque desentraña no aves, sino libros y ausculta en sus páginas el latir de la época. Así de serio y arriesgado resulta el oficio del crítico cuando se atreve a leer el espíritu de los tiempos. Tal atrevimiento es en la mayoría de los casos una osadía pues acecha el riesgo de deslumbramientos o de error, a cada cual peor.

De otro costado España es un país sin lectores que de forma curiosa continúa con un nutrido y valioso número de escritores. Al mismo tiempo, como durante al menos todo el siglo xx, la internet no ha hecho más que radicalizar tal situación, se publica y se escribe más de lo que infinitamente se puede leer. Todo el mundo ansía escribir y, de un modo u otro, por algún canal consigue hacerlo, siquiera en blogs. Ahora bien, cuánto se lee, mucho menos de lo que podríamos intuir, me temo. No podemos engatusarnos con cantos de sirena. Cualquier estadística pone los pies en el suelo y no resulta difícil comprobar como en España tenemos una media aproximada de unos 25.000 lectores reales.

Ante esta situación, la crítica literaria, queramos o no, es la judicatura de toda esa desbordante literatura (y la patronal es sin duda el mundo editorial). Ese lector cualificado que es el crítico debe mediar entre la obra de arte y el lector común para ayudarle a que la entienda mejor y la disfrute. Esta simple definición pondría en entredicho gran parte de los mejores esfuerzos académicos que hoy día se aplican a interpretar y “explicar” la literatura contemporánea, pues vienen envueltos en jergas ininteligibles para aquel que

no se haya dado al fútil y arduo trabajo de aprenderla previamente, como ya se ha advertido en otras ocasiones. El esoterismo en terrenos críticos es la más de las veces síntoma de incompreensión. Los griegos no enseñaban a sus iguales nada que un niño no pudiese entender. Mediar entre los productos literarios y el lector de a pie es la función hermenéutica. La crítica debe juzgar, condenar o alabar, pero sobre todo, analizar, no proporcionar informaciones huecas que nadie solicita. La creación crítica, pues, en estas orillas del amor al texto no consiste en inventar, sino en descubrir.

De otro modo, todos pueden tener una opinión sobre un libro, pero no tantos pueden emitir un juicio sobre el mismo. El juicio se argumenta, la opinión se posee. La diferencia entre ambos es la distancia que media entre la impresión de un hecho estético y su reflexión. La senda siempre es trazada por alguien en primer lugar. El crítico en nuestro caso, para que los demás puedan hacer camino, a su manera. Según Pessoa, cada lector pone frente al libro lo que tiene: el teórico, ideas; enseñanzas, el maestro, ideales el soñador, etc. Sin embargo, el crítico debe tejer una sábana que envuelva todas esas posibles decodificaciones y ofrecer ánimo y calor al lector para entrar en el texto reseñado cuando éste resulte de valía o realizar las salvedades y precauciones necesarias ante libros que no alcancen ciertos mínimos. En suma, orientar al público. Para ello se precisa una independencia de espíritu que aborde la lectura del libro a través de su propia experiencia y no por la opinión ya configurada. Se necesita valentía moral para ir contra la corriente general.

Parecen lejanos los días en que un escritor reputado como Torrente Ballester y poco conocido en su faceta como crítico y teórico pensaba en los primeros días de 1990 que “nadie discute la legitimidad de la crítica” (59).⁵ Hoy día, el péndulo ha oscilado en

⁵ Entre otros libros de teoría cabe destacar el póstumo *Teoría de la novela*.

sentido contrario y poca es la legitimidad residual que tiene aquel arte vicario y menos aún los abanderados que abogan por la necesidad de la crítica cuando hoy en realidad resulta más apremiante por una nefasta huida hacia delante editorial que implica publicar mucho más de lo aceptable. La verdad es que no solo el público necesita la crítica, sino también el autor. El juicio ajeno es siempre solicitado incluso nuestro mayor genio literario ya atisbo tal necesidad encarnada en el mismísimo D. Quijote cuando pregunta a su amigo Sancho:

¿Qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos, y en qué los caballeros? ¿qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía?” y más adelante inquiere al Bachiller ¿Qué hazañas mías son las que más se ponderan en esa historia? –En eso–respondió el Bachiller – hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos [...] Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el Bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced don Quijote [...] –dijo don Quijote– [...] y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, haciendo tanto que escribir en los míos (parte II, capítulo II).

La actividad cultural que conforma la crítica literaria es siempre hija de su tiempo y quizás en este periodo de desguace de las Humanidades que atravesamos hayamos de volver al concepto desgranado por Baudelaire en la crónica de los salones de arte en París, aquel por el cual toda crítica de arte ha de ser personal, apasionada y política. Françoise Perus afirmó que al analizar la literatura la cuestión era no tanto “ordenar las obras en función de su mayor o menor grado de adecuación con las sucesivas ‘esencias’ que va

elaborando la crítica idealista seducida por sus propios espejismos, sino en restituir a los hechos literarios reales su historicidad concreta”

De una forma más genérica relacionamos de forma sencilla el aspecto de la crítica como una actitud intelectual necesaria y de primer orden no solo en ambiente cultural, sino en cualquier rincón del ágora pública para vitalizar una democracia entendida en su sentido más exigente y no en los actuales que parecen ser decorado cartón piedra. Si toda obra de arte tiende a recoger la realidad general de su tiempo y tiende a transformar el orden del mundo, la crítica que reciba esa obra debe valorar éticamente tal perspectiva estética. La función de una crítica de altura, aún aquella de carácter ocasional como las hojas volanderas de un suplemento periódico debe atisbar tales funciones, ofrecer pistas de lectura y debe apuntarse en equilibrio por un profundo sentido de la continuidad de la cultura en la que se integra la obra analizada.

La misión de la crítica fue para Pedro Salinas, autor de *La voz a mí debida* como dijera con chascarrillo pero no falta de razón un soberbio Juan Ramón, revivir o recrear esa experiencia en su más hondo y pleno significado. No tanto pediremos a la crítica inmediata, aunque recalcaremos que criticar implica juzgar, lo cual equivale a situar la novela o el poemario e interpretar el texto. Esclarecer siempre. Lo decía Machado en su famosa definición de poesía, es “palabra esencial en el tiempo”. Lo requería Guillermo de Torre para la crítica, lo que corresponde es ver las obras en el plano de su interpretación con el tiempo y, sin embargo, toda visión valedera deberá tomar como punto de referencia nuestra posición concreta (la del crítico) en un espacio y un momento dados so riesgo de falsear la correcta perspectiva. Según el acertado ensayista, el profetizar es algo que solo puede tener en nuestros días una traducción menos délfica, más humana para el crítico: equivale sencillamente a juzgar, a situar y valorar, combinando los datos de

un presente y las intuiciones de un futuro que las circunstancias tornan ya igualmente hipotético y azaroso.

La tendencia secular fue una crítica a rebufo de la altura de su tiempo, con excelentes excepciones como la de Clarín. El péndulo de la historia parece situarse con la misma inclinación. La concepción hermenéutica actual prefiere la glosa o paráfrasis antes del análisis concienzudo. De tal modo, el crítico sí merece aquel conocido dicitario de Valle Inclán tan delatador “hembras y los eunucos del Arte”. Internet ha abierto varias brechas tanto en el lado creativo como en el terreno crítico, pero los problemas siguen siendo los mismos. Internet no debe dirigirnos hacia el sinsentido, la crítica cuando es creativa nos acerca al consentimiento y a la comprensión de la alteridad del texto. En definitiva, trasladar las sutilezas del arte literario a la crítica solicita otras sutilezas. Pero siempre quedará la obra y si la crítica incentiva en algo es para buscar entre anaqueles la novela, el poemario, aquel drama, en las estanterías, en las librerías o las bibliotecas públicas o privadas allí encontraremos lo que, las más de las ocasiones, el crítico quizá no supo transmitir.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1984, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona.
- Eco, Umberto, 1990, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.
- _____, 1968, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
- Eliot, Thomas Stearns, 2011, *La aventura sin fin*, Lumen, Barcelona.
- Frye Northrop, 1977, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas.

- Gadamer, Hans Georg, 1977-2002, *Verdad y Método, I y II* [1960-1982].
- Heidegger, Martin, 1959, *Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich, 1971, *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid.
- Ortega y Gasset, José, 1914, *Meditaciones del Quijote: meditación preliminar, meditación primera*, Imp. Clásica española, Madrid.
- Perus, François, 1982, *Historia y crítica literaria (el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica)*, Casa de las Américas, La Habana.
- Pessoa, Fernando, 2013, *Escritos sobre genio y locura*, Acanalado, Barcelona.
- Reyes, Alfonso, 1963, *El deslinde*, en *Obras Completas*, t. XV, Fondo de Cultura Económica, México.
- Said, Edward, 2004, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Buenos Aires.
- Sartre, Jean Paul, 1957, ¿Qué es la literatura?, Losada, Buenos Aires.
- S/f., 1992, *Presencias reales*, Editorial Destino, Barcelona.
- Steiner, George, 2002, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Todorov, Tzvetan, 2005, *Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona.
- Torrente Ballester, Gonzalo, 1990, “La crítica como necesidad”, *ABC*, 14 de julio.
- _____, 2017, *Teoría de la novela*, Deliberar, Madrid.
- Valdecantos, Antonio, 2016, *Misión del ágrafo*, José Manuel Cuesta Abad (pról.), La uña RoTa, Segovia.

Valle Inclán, Ramón María del, 1904, *Prólogo de Sonata de primavera: Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid.

Zaid, Gabriel, 1972, *Los demasiados libros*, Carlos Lohlé, Buenos Aires.

Adolfo Castañón, *Alfonso Reyes en una nuez. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas*, México, El Colegio Nacional, 2018.

Treinta y ocho años después de iniciada la publicación de las *Obras completas* y treinta y cuatro años luego de la muerte de Alfonso Reyes (Monterrey, Nuevo León 1889 – Ciudad de México, 1959) se llegó al término de la edición de los veintiséis tomos en 1993. Un total de 13.404 páginas componen el legado alfonsino dado a conocer por el Fondo de Cultura Económica entre 1955 y 1993. No en vano, esta publicación es considerada el “proyecto editorial más complejo” emprendido por el Fondo en toda su historia (Díaz Arciniega, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996*, 1996: 308); herencia a la que se suman los siete tomos del *Diario*, las ediciones críticas, las decenas de epistolarios, los informes y escritos diplomáticos, las traducciones en verso y prosa; además de las antologías y selecciones que han ido surgiendo desde los años en que Reyes vivió; así como las cátedras, conferencias, discursos, entrevistas, musicalización de poemas,

estudios, grabaciones, obras y ediciones críticas que suman *Páginas* y *Más páginas*; sin dejar a un lado el trabajo realizado en El Colegio de México y El Colegio Nacional, instituciones que, junto con la Academia Mexicana de la Lengua, Reyes contribuyó decididamente a crear y fortalecer.

Reunir las obras completas de un escritor de la importancia de Alfonso Reyes, tal como lo establece José Luis Martínez en las “Consideraciones finales” del tomo XXVI, era necesario para ordenarlas en el “mausoleo condigno” con el propósito de hacer posible la elección, la valoración y el conocimiento del “panorama completo del jardín múltiple” (Martínez, *Obras completas de Alfonso Reyes XXVI*, 1993: 13). Los veintiséis tomos no exigen al lector que los lea todos, sino que tenga la opción de escoger de acuerdo con sus intereses. Para lograr explorar con libertad la vasta literatura alfonsina es fundamental establecer una carta de navegación. El gran reto consiste en determinar las bases de búsqueda y orientación necesarias en la diversidad de rutas posibles de lectura.

Las búsquedas del lector pueden facilitarse a partir de la crea-

ción de los índices: global, consolidado y analítico de las *Obras completas*; intención práctica que fue prevista por José Luis Martínez en 1993 al llamar la atención sobre el diseño de “un índice analítico acumulativo” (Martínez, 1993: 14); petición que fue secundada por Gabriel Zaid en 1999 al recordar la necesidad de establecer “la integración de los índices separados de cada volumen en otro volumen aparte, con una sola ordenación alfabética” (Zaid, “El futuro de Octavio Paz”, 1999: 16); propósito que materializó Adolfo Castañón con *Alfonso Reyes en una nuez* publicado por El Colegio Nacional en 2018, al proponer el *Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas*, el cual puede ser eventualmente considerado como el tomo XXVII del legado alfonsino.

El agrupar los nombres de los veintiséis tomos en un solo índice consolidado responde a una intención práctica. En todos los casos los índices se ubican al final de cada uno de los volúmenes que hacen parte de las *Obras completas*. Para consultar las referencias afines de un nombre en particular, el lector no tiene más opción

que la de revisar cada una de las veintiséis listas. Al reunir en un solo y mismo espacio los nombres propios de personas, personajes y títulos como lo ha hecho Adolfo Castañón en *Alfonso Reyes en una nuez* se le ofrece al lector la opción de ubicar en una sola búsqueda el conjunto de las referencias indagadas, aunque éstas remitan a tomos distintos. De esta forma se abarca con una mirada la recurrencia de nombres.

Mediante este índice consolidado, el lector puede relacionar aspectos tales como: autores (escritores, científicos, artistas), personajes (literarios, mitológicos, religiosos y populares), personas (de relevancia histórica, amigos y parientes), y títulos (libros, periódicos y revistas), esto es, las lecturas personales de Alfonso Reyes. Así por ejemplo, para un autor como Luis de Góngora y Argote, poeta español del Siglo de Oro que aparece citado 537 veces en las *Obras completas*, es dable observar su presencia en veintitrés tomos y sendos libros. Así por ejemplo:

Tomo I: *Sobre la estética de Góngora*; tomo II: *El derecho a la locura*; tomo III: *Los orígenes de la guerra literaria en España*; tomo IV: *III. Las Musas menores, El ín-*

dice de un libro; tomo VI: *Rosas de Oquendo de América*; tomo VII: *Góngora y la gloria de Niquea*; tomo VIII: *Sobre mis libros (A. N., en Buenos Aires)*; tomo IX: *El argentino Jorge Luis Borges*; tomo X: *Teoría prosaica*.

Según esta aproximación es posible vislumbrar cómo el poeta español fue motivo de reflexión para Alfonso Reyes en arte, filosofía, historia, lingüística, literatura y política; en géneros tales como: artículos, ensayos, estudios, epistolarios, discursos y poemas. Además, se pueden establecer relaciones comparativas con: Antonio de Nebrija y la importancia de la gramática de la lengua castellana, las influencias en la obra de Mateo Rosas de Oquendo, la biografía de Francisco de Quevedo, de cómo la estética llevó a Descartes hacia su concepción sobre la armonía matemática del universo, las analogías técnicas con los poemas de Stéphane Mallarmé, las penurias económicas que aquejaron a Rubén Darío, la historia de la *Amada inmóvil* de Amado Nervo. Asimismo, es permisible seguir los rasgos autobiográficos en los relatos sobre las experiencias de lectura en el Ateneo de la Juventud en México; sus amistades con Pedro Henríquez

Ureña, Miguel de Unamuno o Jorge Luis Borges; las horas dedicadas al estudio y traslado del *Polifemo sin lágrimas* al momento de sufrir el cuarto infarto.

Con Alfonso Reyes en una nuez de Adolfo Castañón es factible determinar también las lecturas de Alfonso Reyes sobre Luis de Góngora; destacan: *A la armada que el Rey Felipe II, nuestro señor, envió contra Inglaterra, Comedia del doctor Carlino, Comedia Venatoria, Congratulatoria, Fábula de Píramo y Tisbe, Las firmezas de Isabela, Letrillas y romances, Panegírico al duque de Lerma, Soledades*. Además de estas obras, se dan las referencias de los libros que Reyes consultó sobre el poeta español: *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano, *Cartas y poesías inéditas de D. Luis de Góngora* de Enrique Linares García, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico* de Miguel Artigas, *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras* de Martín de Angulo y Pulgar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España* de Joseph Pellicer de Salas y Tovar, *Three translators of Góngo-*

ra and other Spanish poets during the seventeenth Century by H. Thomas, *Todas las obras de don Luis de Góngora* de Gonzalo de Hoces y Córdoba.

Esta afición por el poeta español se manifestó igualmente en las labores filológicas: Reyes se encargó del cotejo y edición de las *Obras poéticas de d. Luis de Góngora*, editada en París por Raymond Foulché-Delbosc, con base en el Manuscrito Chacón, pues advirtió ciertos errores de puntuación que hacían incomprensibles algunos textos; el trabajo consistió en unificar los acentos graves y agudos, como por lo demás lo hacía la imprenta española de la época, tal vez para suplir las deficiencias de acentos heredados de las ediciones latinas. Asimismo, preparó una edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* para la colección de la revista Índice a cargo de Juan Ramón Jiménez, en la que mejoró la ortografía y la puntuación para el uso del lector contemporáneo. En los últimos años de su vida, Reyes se dedicó a la libre interpretación de *El Polifemo sin lágrimas*; para efectuar esta labor hermenéutica se figura como interlocutor del poeta español, así como el conde Niebla lo fue para Góngora, con el objeto

de facilitar la lectura de la fábula de la ninfa Galatea y el joven Acis, lejos de una factura cultista que obliga irremediamente a los lectores a una previa exégesis textual.

Alfonso Reyes fue un hombre nacido para las letras. Su vocación creadora fue certera y decidida. Desde su primer trabajo publicado cuando tenía solo dieciséis años hasta su muerte, el “mexicano universal”, al decir de Jorge Luis Borges, creó una obra monumental en su extensión, compleja en sus derivaciones, ascendente en el espacio y en el tiempo. Nada de lo relativo al hombre le fue indiferente. Polímata y polígrafo, Reyes no solo fue creador de una obra, sino de “toda una literatura” —como afirma Octavio Paz; no fue un solo autor, sino todo un grupo, un sindicato de escritores representado en una sola persona—.

Mediante el uso de *Alfonso Reyes en una nuez*. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes y títulos en sus Obras completas diversas rutas de lecturas surgen como un manantial por seguir: bibliográficas, biográficas, filológicas, históricas, literarias y otras que vislumbre el lector por razones de investigación académica o simple curiosidad. Esta carta

de navegación propuesta por Adolfo Castañón nos permite calar en la médula profunda de la obra de Alfonso Reyes para transitar por los laberintos de las *Obras completas*, a fin de relacionar elementos heterogéneos y recrearlos en el seno fecundo de un propósito estético.

Carolina Moreno Echeverry
El Colegio de Morelos

Crescenciano Grave, *Walter Benjamin. Una constelación crítica de la modernidad*, Cuadernos del Seminario. Modernidad: versiones y dimensiones, núm. 17, Universidad Autónoma Nacional de México, 2019.

Dividido en seis capítulos, *Walter Benjamin: una constelación crítica de la modernidad*, de Crescenciano Grave, se sumaría a los once libros que en México se han escrito sobre el autor alemán, hasta 2017. Ésta constata la tesis doctoral de Javier Sigüenza, *Sobre la recepción de Walter Benjamin en México. Crítica, comentario y traducción*, en la que se hace una exhaustiva y detallada compilación del trabajo hecho sobre uno de los autores más importantes de la filosofía del siglo xx y lo que va del siglo xxi. En ese

mismo trabajo de investigación, Sigüenza dice lo siguiente:

“Crescenciano Grave inicia su contribución a la recepción de Benjamin en México con su texto *Reflexión y crítica* (1993), se trata de un comentario a la tesis doctoral de Benjamin sobre el concepto de crítica del Romanticismo alemán; más tarde profundiza en este tema, y otros, en su libro *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin* (1999); algunos años después, su labor avanza de manera cada vez más decidida hacia la crítica de la obra de Benjamin, como es posible ver en su ensayo *La idea de la historia* (2005) y *La melancolía barroca* (2007), en los que desde una perspectiva filosófica se aproxima a la idea crítica de la historia de Benjamin”.

Doce años después del último trabajo fechado por Sigüenza, Grave ha entregado una nueva suma sobre el autor de *El libro de los pasajes*. Si bien se trata de un trabajo muy amplio en referencia a la obra de Benjamin, no parece ser todavía una suma definitiva.

Los trabajos que pivotean el libro son *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y *El libro de los pasajes*. Esto tiene implicaciones importantes. Recorde-

mos, para empezar, lo que decía Bolívar Echeverría sobre la obra del alemán:

“Walter Benjamin ofrece en su obra innumerables claves para descifrar el mundo moderno, vías de acceso difíciles pero iluminadoras a los secretos que lo vuelven enigmático. Son claves que él explora despreocupadamente en sus primeros trechos y que asocia unas con otras en un tejido impreciso pero deslumbrante. En la obra de Benjamin predominan las aproximaciones (al romanticismo alemán, a la literatura de Goethe, a la poesía de Baudelaire, al teatro de Brecht, a la presencia alegórica de la modernidad en los paisajes comerciales de París). La reproductibilidad técnica de la obra de artes, junto con la sustancia teológica del lenguaje humano, el concepto de lo barroco y el concepto de la historia, de los pocos temas que Benjamin aborda de manera sistemática”.

Estos primeros trechos, asociados en tejidos imprecisos, donde predominaría la aproximación —y la retirada— es el montaje intuitivo y concreto de *Los Pasajes*. Libro donde se arma un cuerpo de citas, referencias, breves comentarios que tienen como fin ser solo una

materia bruta que los otros y las otras deben reconfigurar de forma infinita y diversa. Especie de ejercicio que simula una caminata por el bosque, donde todo es azaroso y, a la par, necesario. Aquello que observamos, perdemos, tomamos. No es solo una utopía proyectiva y democratizadora de este pensador, es también un hecho que tienen que ver con el pasado y con el acontecimiento del presente. Como sugiere Grave, en el presente la paradoja de la vida se enciende o purifica en tanto se despliega como escritura o, en la vida cotidiana, como montaje o encuadre permanente. Lo dice con precisión Baudelaire: “En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela, entera, en el espectáculo que tenemos bajo nuestros ojos, por más ordinario que sea. Se convierte en un símbolo”.

¿Cómo tendría esto que ver también con el pasado? Recordemos que Benjamin no prioriza el mercado como escenario, sino el pasaje, por eso su sujeto dramático no es el comerciante, el burgués o el obrero, sino el *flâneur*, el y la que vaga por la ciudad. Desde esta perspectiva, siempre está en tensión con un lenguaje fetichis-

ta que debe descifrarse en la vida cotidiana y artificial. Como Grave lo detecta en los dos primeros capítulos de su libro, esto solo se consigue en las iluminaciones profanas o mundanas y en la atención que despierta la catástrofe diaria y permanente. Benjamin estructuralmente se dio cuenta de que este hecho flota sobre la permanencia de un campo alegórico que rompe los símbolos teologales de la tradición, casi de manera accidental, descuidada y hasta frívola. Sumado a lo anterior, Grave puntualiza y comprende bien que esto se debe a que toda mercancía tiene una estructura monádica, esto es, cerrada e incommunicable, así el regreso a una substancia sacra a través del lenguaje es imposible y, sin embargo, no puede ser eliminada la idea de una substancialidad del comportamiento hechicero o fetichista en cada día.

En esta parte de su obra, Grave trabaja esencialmente sobre Baudelaire, como al final de su libro lo hará sobre la interpretación de la obra de Kafka, para pasar de la idea de una constelación catastrófica y profana a la de una constelación enfangada y, en ese lodo, administrada burocráticamente. Concluye pues su trabajo con una idea des-

encantada: “La modernidad no es horrible por ser trágica; es terrible por hacer fracasar lo trágico”. Una idea que traduce una sentencia del propio Kafka: “La justicia nada quiere de ti. Te toma cuando vienes y te deja cuando te vas”.

El arco que va de Baudelaire (nacido en 1821) a Kafka (muerto en 1924) enmarcaría la catástrofe y la administración de la catástrofe que aún padecemos. Todas las salidas que esboza Grave en este arco y con estas referencias son individuales, azarosas o accidentales, dependen de una suerte y fe en el trabajo ilustrado y creador, que solo fisura o astilla la realidad, en busca de esa categoría que tanto gustaba a los frankfurtianos: la redención.

Todo esto se desprende, en cierta medida, de la lectura del Benjamin de los pasajes; pero al principio señalé que el otro texto que guía la indagación de Grave es *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Acompañado de las *Tesis sobre la historia y El autor como productor*, esa tríada de un autor que ha llegado tarde al marxismo comunista, pero, como señala Echeverría, fuera quizá “el último en defenderlo, con una radicalidad que solo se equipara a la de Marx, potenciada por el utopis-

mo fantasioso de Fourier, a quien tanto admiraba”.

Este trabajo de Grave se concentra en los tres capítulos centrales de su libro: “La decadencia del aura”, “La política del arte” y “La imagen dialéctica de la historia”. Si bien los textos son en gran medida de carácter monográfico, esto es, se reconstruye e interpreta el texto benjaminiano, ya hay esbozos de una teoría futura. En primer lugar, aquí hay un pensador extraño para quienes lo conocemos, oscila entre las categorías propias de la proletarización del trabajador industrial y una referencialidad al oprimido, una categoría de uso, muchas veces, abusivo en Latinoamérica. En este sentido, quiero terminar anotando una serie de interrogantes que provoca este libro: cómo se traduce la pérdida del aura en la politicidad

de la vida moderna; cuál es el papel de Marx, en la hermenéutica presente sobre Benjamin; cómo es posible armar una constelación, para pensar la modernidad, entre Nietzsche, Schopenhauer y Benjamin. Dice al respecto Crescenciano Grave: “A diferencia de Schopenhauer, que ve el sufrimiento como irremediable, de la memoria selectiva de Nietzsche, Benjamin [...] imagina su idea de la historia alumbrando la necesidad de preservar todo, tanto lo grande como lo pequeño, para que nada deje de comparecer en la redención. Todo esto desde el elemento diferencial que el fascismo impuso al sufrimiento humano”.

Carlos Oliva Mendoza
Universidad Nacional Autónoma
de México

Sobre los autores

Claudia Cabrera Espinosa

Es doctora en Letras Españolas por la UNAM, en donde se desempeña como profesora de Literatura Española. Estudió la licenciatura y la maestría en la misma institución y un máster de Edición Literaria en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación son la literatura fantástica hispánica y la literatura española moderna y contemporánea. Ha participado como ponente en congresos literarios nacionales e internacionales, entre ellos el V Congreso Internacional de Literatura Fantástica (Lima, 2018) y el IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico (Barcelona, 2019). Es miembro del Seminario de Literatura y Filosofía Españolas y del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, ambos en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sus artículos más recientes son “El narrador y las duplicidades en La sombra, novela fantástica de Benito Pérez Galdós” (*Actio Nova*, Madrid, 2019) y “La descomposición del lenguaje y la extinción de la literatura en la narrativa breve de José María Merino” (*Nuevas Glosas*, Ciudad de México, 2020). También es autora los libros de ficción *Posibilidad de los mundos* (UdG, 2019) y *El cuaderno de Ana* (CONAFE, 2012), y columnista de la revista *Este País*.

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza

Doctora en Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Maestra en Lengua y Literatura por la Universidad de las Américas, Puebla, licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Tlaxcala (UATX). Realizó un posdoctorado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es docente de tiempo completo en la UATX. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus publicaciones más recientes son los capítulos de libro:

“Carmen Boullosa: recrear la infancia en tres autoficciones”, en *Nuevas Narrativas Mexicanas 3. Escrituras en Transformación* (Linkgua. Digital.com, 2019: 41-62), y “Amor y vejez en *Aura* de Carlos Fuentes, en *Un pacto con la soledad. Envejecimiento y vejez en América Latina y el Caribe* (Tirant Lo Blanch, 2019: 21- 35).

Lilia Solórzano Esqueda

Doctora en Humanidades (Literatura y teoría literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana, maestra en Filosofía por la Universidad de Guanajuato y licenciada en Letras Españolas por la misma institución. Profesora de tiempo completo en el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato desde 2015. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores desde 2016.

Autora de los libros *Segovia* (2017), *Elías Nandino. Entre la convicción y el temblor* (2015), *De la ironía, el amor y la seducción en Kierkegaard* (2014), *Anagnórisis: el territorio de la reconciliación* (2013). Ha coordinado y editado el libro *Al encuentro del sentido. Diálogos entre la literatura y la filosofía*. (2017).

Sus líneas de investigación son: Poesía mexicana e hispanoamericana, relaciones entre literatura y filosofía, revistas literarias.

Esnedy Aidé Zuluaga Hernández

Física y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, maestra en literatura mexicana de la Universidad de Guadalajara y doctora en literatura hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Adscrita al grupo de investigación de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia GELCIL (Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana) en la línea de poesía hispanoamericana, estrategia de sostenibilidad 2018-2020). Su último artículo publicado fue en la *Revista Perífrasis* de la Universidad de los Andes: «Porfirio Barba Jacob: La búsqueda inacabada de la perfección» (2020).

Pablo Sol Mora

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana y maestro y doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Ha sido lector de Español en Francia y Estados Unidos, en la Universidad de Harvard, y profesor en el Tecnológico de Monterrey. Es autor de *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* (Fondo de Cultura Económica, 2017), *Presencia de Alejandro Rossi* (El Colegio Nacional, 2019), en coautoría con Juan Villoro, y editor del *Oráculo manual y arte de prudencia. Antología de Baltasar Gracián* (UNAM, 2016) y *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes (UNAM, 2016). Ha publicado artículos académicos en la *Revista de Filología Española*, la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Anales Cervantinos*, *Hispanófila*, entre otras. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es director de la revista *Criticismo* (www.criticismo.com) y colaborador de *Letras Libres*.

Teresa Georgina González Arce

Nació en Guadalajara, México. Es doctora en estudios románicos por la Universidad Paul Valéry de Montpellier y profesora titular del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara. Imparte clases de Letras españolas contemporáneas, Hermenéutica, Ensayo literario y Crónica. Actualmente estudia las estrategias de figuración en el ensayo contemporáneo en México y en España. Es autora de *El aprendizaje de la mirada: la experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina* (2005), *Libro de los miradores: ensayos sobre narrativa española contemporánea* (2010), *Hermenéutica del reconocimiento. La representación del autor en la literatura contemporánea* (2018) y del libro de ensayos personales *Días hábiles* (2012). Ha coordinado los libros colectivos *Lo que dicen los límites: orillas, fronteras, colindancias en la poesía, la narrativa, el cine y el pensamiento* (2005), *Tras la noche: estudios sobre literatura española contemporánea* (2006) y *Triunfar de la vejez y del olvido: el retrato literario en la España contemporánea* (2013). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Jesús Eduardo Ramírez Paredes

Es Doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora donde desarrolló una tesis doctoral basada en temas de semiótica del texto y significación musical. Obtuvo la Maestría en Educación por la Universidad del Valle de México y es Licenciado en Composición Musical por el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán. Ha tomado cursos de actualización sobre temas de composición y análisis musical, asignaturas que imparte en la Universidad de Sonora desde el año 2004. Ha realizado cursos de composición con maestros como Luis Jaime Cortez, Mario Lavista, Arturo Márquez, Hebert Vázquez y Elliot Antokoletz. Su música ha sido interpretada en el Festival Internacional de Guitarra con sede en la Ciudad de Morelia, Michoacán, y en Las Fiestas del Pitic de Hermosillo, Sonora; en este último estrenó su ópera contemporánea “El Canto de la Sirena”. Ha compartido escenario con personajes importantes de la composición musical como David Lidov, José Luis Hurtado, Manuel Duchense Cuzán y Héctor Angulo. En noviembre de 2017, fue invitado a participar como compositor con obra pianística en el Festival Internacional Arenales, espacio dedicado a la música contemporánea en el Noroeste de México.

Rafael Campos García-Calderón

Es Investigador independiente de la obra de Carl Schmitt. Es Licenciado en Filosofía por la UNMSN con una tesis sobre Aristóteles: “La tyche y Aristóteles: del movimiento accidental al acontecimiento” (2008). Tiene estudios de Maestría en Ética y Política por la UARM (2014). Es fundador de la Asociación de Teología Política Carl Schmitt de Lima, Perú (2014). También es egresado de la Maestría de Historia de la Filosofía por la UNMSN con tesis en preparación sobre Carl Schmitt: “Paradoja y omnipotencia: los presupuestos teológico-políticos del concepto de soberanía de Carl Schmitt” (2017). Ha participado en el XVI Congreso Internacional Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África –ALADAA. Las nuevas fronteras de la interculturalidad. Asia y África desde América Latina (2018); IV Congreso Iberoamericano de Filosofía Práctica. Pensar la corrupción. Ciudadanía y Estado democrático (2019). Ha publicado el libro *La soberanía como problema teológico*. El pensa-

miento de Carl Schmitt (2019). Es colaborador de la revista de filosofía online *Metanoia* de la UARM (2019). Es corrector de estilo “freelance” del Fondo de Cultura Económica, Sucursal Perú (2019-2020)

Alejandra Amatto

Alejandra Amatto (Montevideo, 1979) es profesora-investigadora de tiempo completo en la licenciatura y el posgrado de Estudios Latinoamericanos (área de Literatura Hispanoamericana) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra y doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Sus líneas de investigación están vinculadas a la narrativa fantástica, policial y gauchesca. En particular, las obras de Jorge Luis Borges, Francisco Tario, Felisberto Hernández, Amparo Dávila y Mariana Enriquez, autores sobre los que ha escrito varios artículos en libros y revistas especializadas. Es prologuista de la primera edición mexicana de *XYZ (novela grotesca)*, de Clemente Palma, de reciente publicación por el Fondo Editorial de la Universidad de Querétaro y editora del libro *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana (UNAM)*. Sus últimos artículos son: “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila”, en *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (2019) y de “El problema de la caracterización fantástica en Pedro Páramo: apuntes para una reflexión crítica”, en Rafael Olea Franco (ed.), *¿Qué tierra es esta, Juan Rulfo? Un homenaje* (2020). Realizó una estancia posdoctoral durante dos años en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y coordina el “Seminario de literatura fantástica hispanoamericana (siglos XIX-XXI)”.

Josep Maria Nadal Suau

Profesor titular de lengua y literatura española en la escuela de adultos CEPA Sud, Mallorca, y colaborador del Máster en Crítica y Comunicación Cultural de El Cultural (Universidad de Alcalá). Licenciado en

Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona y doctor en literatura contemporánea por la Universitat de les Illes Balears (Guardarse de la razón. Ideas literarias y filosóficas en la obra de Cristóbal Serra). Ha publicado los libros *Parapetos. Crítica literaria y cultural* (Leonard Muntaner, 2010) y *Temporada alta* (Sloper, 2019), y la edición de *El aire de los libros*, de Cristóbal Serra (Fundación Santander, 2019). En prensa se encuentra el libro *José Carlos Llop. Una conversación* (editorial Elba), en coautoría con Daniel Capó y con salida prevista este otoño. Ejerce la crítica literaria semanal de narrativa en lengua española en la revista *El Cultural*, de Madrid, y ha colaborado con otros medios escritos y audiovisuales, como *Boletín de estudios biográficos de la Universidad de Barcelona*, *Animal Sospechoso*, *Campo de Agramante* de la fundación Caballero Bonald, *Pliego suelto*, *Mercurio*, *Bellver*, *Barcelona Review*, *Avispero*, *The objective*, *El Mundo*, la radiotelevisión pública balear IB3... y con editoriales (prólogo a *La analfabeta*, de Agota Kristof, Alpha Decay, 2015, entre otros). Es guionista de los documentales *El mar de Barceló* (2008), *Vida y muerte de un arquitecto* (2017) y *Postcards & Memories* (2017). Entre 2008 y 2009, dirigió la publicación indexada *Lluc. Revista d'idees*. Ha sido profesor asociado de literatura contemporánea en la Universitat de les Illes Balears (2013-2015).

Juan José Mendoza

Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Magíster en Filología Hispánica por el Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becario del CSIC en España y Visiting Scholar de la Universidad de Pennsylvania. Ha dictado clases como invitado en la universidad de Nueva York, el Instituto Tecnológico de Monterrey, entre otras. Es autor de *Los Archivos_ papeles para la nación* (2019), *Internet_ el último continente* (2017), *Diario de un bebedor de petróleo* (2015), *Sin Título. Técnica Mixta* (2012), *El canon digital_ la escuela y los libros en la cibercultura* (2011) y *Escrituras past_ tradiciones y futurismos del siglo XXI* (2011). Ha sido curador de la edición facsimilar de la revista *Literal* (Biblioteca Nacional, 2011). Se desempeña como Investigador de CONICET, donde dirige el Proyecto “Maneras de leer en la era digital. Formas de

representación de la literatura y las tradiciones en el siglo XXI”. Es docente de la Universidad Nacional de las Artes y dicta clases de posgrado en la UBA. Su libro *Maneras de leer en los 70: El Proyecto Literal* (2020) obtuvo el Premio Internacional “Libros del Instituto”. Es colaborador del *Suplemento N*, entre otros. Sus líneas de investigación refieren a Teoría y Crítica, Historia de la Literatura, Era Digital, Archivos, Poéticas Contemporáneas. Sitio web: www.tlatland.com.

Mariano Ernesto Mosquera

Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación doctoral versa sobre las transformaciones de la literatura hispanoamericana en la era digital. Ha publicado en diversas revistas internacionales y participado en numerosos eventos académicos. Su último artículo es “Antropogenética del arte y la literatura. Interferencias entre estética y filosofía de la técnica” (2020).

Andrés Olaizola

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Profesor Universitario en Letras y Magíster en Educación Superior por la Universidad de Palermo. Adscripto en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFYL, UBA). El tema de su tesis doctoral es la transcodificación y las estrategias transmediales y transficcionales en un corpus de textos de Cristina Rivera Garza. Su último artículo es “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante”.

Francisco Estévez Regidor

Doctor cum Laude con Mención Internacional y Premio Extraordinario de doctorado. Ha sido profesor asociado en la Universidad de Roma La Sapienza, Universidad de Valladolid, Universidad de Turín, e impartido cursos en la Universidad de Palermo y la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es investigador en el Área de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Málaga. Entre sus últimas publicaciones se cuentan los ensayos “Galdós en sus textos” (2016) o “Con la novela a cuestas” (2017) y las ediciones *10 novelas y un discurso de Galdós* (Cátedra, 2016), junto a Germán Gullón, *Continente vacío*

(Renacimiento, 2017), de Salvador Novo; junto a Juan Pascual Gay «*Yo soy aquel que ayer no más decía*» *Libros poéticos completos. Rubén Darío* (edición crítica) (FCE, 2018), coordinado con Ricardo de la Fuente. Sus líneas de investigación comprenden la Teoría de la literatura, la Literatura comparada, la Crítica literaria y la Poética.

Ejerce la crítica literaria en el suplemento decano de la prensa española *Los Lunes de El Imparcial* y participa con regularidad en España como jurado en destacados premios nacionales de literatura.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dra. Cecilia Ramos Estrada

Secretario Académico

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo

Director de Extensión Cultural

Mtro. José Oswaldo Chávez Rodríguez

Coordinadora Editorial

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Secretario Técnico de la Cátedra

José Revueltas de Filosofía y Literatura

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Fuentes Hernández

Valenciana núm. 26 se imprimió en el mes de junio de 2020 en los talleres de la Imprenta Universitaria, ubicados en Blvd. Raúl Bailleres s/n, Silao, Guanajuato, México. Tel. / Fax (472) 723 91 83 y 723 91 85. El tiraje fue de 500 ejemplares.