

julio-diciembre 2021

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 14, núm. 28, julio-diciembre 2021

Comité Editorial

Área de Letras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Área de Filosofía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coordinador del dossier: Elizabeth Corral y Enrique Flores
(Universidad Veracruzana - UNAM)

www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 14, núm. 28, julio-diciembre de 2021, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Asistente editorial: Pedro Velázquez Mora. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Este número se terminó de imprimir en julio de 2021 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 (Biblat), 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

«Los amigos esclavizan, hijo». Las figuras de autoridad y la masculinidad hegemónica en “Un boleto para cualquier parte” Alejandra Silva Lomelí	7
Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila Jorge Antonio Muñoz Figueroa	29
Juan Gelman: la dislocación del lenguaje como vía de denuncia poética Eva Castañeda Barrera	57
Entre la cultura de masas y la alta cultura: Ricardo Piglia y <i>La Argentina en pedazos</i> Alfonso Macedo Rodríguez	79
<i>La muerte del Ruiseñor</i> , de Carlos Martín Briceño: espacio textual de confluencia entre la escritura autoficticia y la novela metafictiva Carlos Vadillo Buenfil	103
Los filósofos del Quijote Jaime Vilarroig Martín y Carlos Araya Cerda	131
María Zambrano y la quimera Pablo Muñoz Covarrubias	173
DOSSIER: ÉTICA Y POÉTICA DE LO SAGRADO	
“Es música el silencio”. Suspensión de la palabra y poética de lo sagrado en Octavio Paz Paul-Henri Giraud	203

“No hay red como la ilusión”: un acercamiento a la ética budista Elizabeth Corral	219
Santidad, kratofanía y depuración: la narrativa corta de Jesús Gardea Daniel Samperio Jiménez	241
Entrar y sentarse en el ombligo del mundo / o trazos zen en la poética de Hugo Padeletti Tania Favela Bustillo	257
Hugo Gola: cura de palabras, glosolalia y poesía Iván García López	275
<i>Eisejuaz</i> : chamanismo y cevil (fragmento) Enrique Flores	291
Misticismo y escritura en el <i>Tractatus logico-philosophicus</i> Laura Adriana Hernández Martínez	309
RESEÑAS	
<i>Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh</i> , de Ricardo Piglia Jorge Alberto Ramírez	325
<i>Repensando la sostenibilidad desde las humanidades y las ciencias sociales: definiciones, problemas y miradas desde Latinoamérica</i> , de Margo Echenberg y Dora Elvira García-González (eds.) Elsa Antonia Pérez-Paredes	329
<i>Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos</i> , de Claudia L. Gutiérrez Piña (coord.) Carlos O. Escobar Guzmán	333
Sobre los autores	336

«Los amigos esclavizan, hijo». Las figuras de autoridad y la masculinidad hegemónica en “Un boleto para cualquier parte”

«Friends enslave, son». Authority figures and hegemonic masculinity in “Un boleto para cualquier parte”

Alejandra Silva Lomelí

Universidad Nacional Autónoma de México, México

lasilvalomeli@gmail.com

Resumen: El presente artículo ofrece un análisis del cuento “Un boleto para cualquier parte”, que está incluido en el volumen *Tiempo destrozado* (1959), primer libro de relatos de la autora mexicana Amparo Dávila. El protagonista de este relato es un hombre llamado Marcos que tiene una vida aparentemente habitual: es empleado, novio de una mujer llamada Irene y su madre reside en un lugar donde recibe las atenciones y cuidados necesarios. Sin embargo, a lo largo de la narración observamos que el desarrollo de la cotidianidad de Marcos representa para él cumplir una serie de expectativas y responsabilidades sociales que lo agobian. La idea central de la presente propuesta de análisis es que dichos compromisos están vinculados con el modelo de masculinidad hegemónica, misma que sobrepasa las capacidades y deseos del protagonista. Abrumado por su entorno, Marcos compra un boleto de ida a cualquier parte para escapar de las múltiples situaciones terribles que imagina. Sin embargo, esta

acción crea una paradoja, pues al huir mantiene y fortalece las relaciones de poder que pretende evitar.

Los estudios de género, particularmente los dedicados a las masculinidades, son el fundamento teórico de esta propuesta. Las reflexiones e investigaciones de Judith Butler, Raewyn Connell, Robert McKee Irwin y Mark Millington guiarán nuestras observaciones acerca de las figuras de autoridad, la masculinidad hegemónica y su relación con el personaje de este relato.

Palabras clave: Amparo Dávila, narrativa mexicana, género, masculinidad, autoridad.

Abstract: This article shows an analysis of the short story titled “Un boleto para cualquier parte” contained in the volume *Tiempo destroza-do* (1959), the first book of stories published by the Mexican author Amparo Dávila. The protagonist is Marcos, a man who seems to have a typical life: he is an employee and has a girlfriend named Irene, and his mother lives in a place where she receives the necessary care and attention. However, as the story develops, we can observe how Marcos’ everyday life actually represents to him the obligation to fulfill a series of expectations and social responsibilities that overwhelm him. The central idea of this analysis is that such commitments correspond to a model of hegemonic masculinity, which exceeds Marcos’ abilities and desires. Exhausted by his life, the character buys a one-way ticket to any place in order to escape the multiple terrible situations that he imagines. Nevertheless, this action becomes a paradox as his running away keeps the power relations that he intends to avoid.

Gender studies, especially those focused on masculinities, are the theoretical basis of this proposal. The research and reflections of Judith Butler, Raewyn Connell, Robert McKee Irwin and Mark Millington guide our observations about the authority figures, the hegemonic masculinity and its relation to the character.

Keywords: Amparo Dávila, Mexican narrative, Gender, Masculinity,
Authority.

Recibido: 1 de enero de 2021

Aceptado: 13 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.517>

Introducción

En años recientes, la obra de la escritora zacatecana Amparo Dávila ha recibido una creciente atención por parte de los lectores y de la crítica especializada; la reedición de sus libros en 2009 bajo el título *Cuentos reunidos* (Fondo de Cultura Económica), que incluye una colección de relatos hasta entonces inédita denominada *Con los ojos abiertos*, es al mismo tiempo resultado y origen de un patente interés por su narrativa. Varios estudios académicos relevantes han abordado la obra desde la teoría de lo fantástico o se han dedicado al análisis de temas como el bestiario o lo siniestro. Sin embargo, otros investigadores han señalado la diversidad de contenidos en los cuentos de Dávila y la pertinencia de reflexionar sobre ellos desde otros conceptos teóricos; a esta propuesta se suman especialistas como Regina Cardoso y Laura Cázares, quienes en la introducción del volumen *Amparo Dávila: bordar en el abismo* afirman que “las características de algunos de sus cuentos más conocidos han llevado a la crítica a encasillar su obra narrativa en el ámbito de lo fantástico, sin tomar en cuenta que otros textos de ella no necesariamente caben en este apartado” (2009: 13).¹

¹ Este libro reúne las investigaciones de las integrantes del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”, colectivo que se ha especializado en el rescate y estudio de la literatura mexicana escrita por mujeres. Es significativo que este volumen haya sido publicado casi de manera simultánea a la reedición de los

Con esto en mente, el presente artículo ofrece una lectura del cuento “Un boleto para cualquier parte”, contenido en *Tiempo destrozado* (1959), que ha recibido menor atención por parte de la crítica respecto a otros relatos que conforman este primer libro de la autora. La idea central de nuestra propuesta de análisis es que el personaje, abrumado ante la dificultad que representa cumplir con las expectativas que la sociedad ha atribuido a una masculinidad hegemónica, se escapa de múltiples situaciones imaginarias que revelan sus temores; sin embargo se crea una paradoja, pues al huir mantiene y fortalece las relaciones de poder que pretende evitar.

Las reflexiones y conceptos que Raewyn Connell expone en su multicitado libro *Masculinidades* serán un referente importante para nuestro trabajo; la teoría de Judith Butler guía nuestras consideraciones sobre la constitución del género, a la vez que es una de las bases teóricas de las investigaciones tanto de Robert McKee Irwin como de Mark Millington. El libro *Mexican Masculinities*, de McKee Irwin, nos ofrece las particularidades de este complejo tema al examinar concretamente los textos que han discutido la masculinidad del mexicano; igualmente la obra de Millington titulada *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980* es fundamental para sustentar nuestra propuesta, pues seguimos algunos de sus planteamientos para observar el devenir del personaje de Dávila desde la perspectiva de la teoría de género.

Este marco teórico, el de género, ha sido referente para varias investigaciones dedicadas a la obra de la autora zacatecana; sin embargo, como señala Maricruz Castro Ricalde, el interés se ha centrado en un grupo específico: “los personajes femeninos de sus relatos [...] han acaparado la atención, aun cuando varios de sus

cuentos de Dávila, ya que esta mención que sugiere diversificar la lectura y los acercamientos críticos coincidió con la reaparición de la obra.

protagonistas son varones” (2009: 121). Si bien es cierto que Dávila expone en sus obras “la problemática femenina [...] en donde se hace evidente la opresión patriarcal” y “se nota en estos relatos la pervivencia de las fuerzas opuestas que no permiten que la mujer actúe de forma absolutamente independiente” (Cardoso y Cázares, 2009: 14-15), consideramos oportuno incluir en estos estudios la representación de los personajes masculinos, pues en algunos casos comparten con su contraparte femenina ese “mundo que quieren abolir o del que desean escapar, [aunque] esto les resulta imposible, ya que les es tan inherente que forma parte de sí mismas” (Cardoso y Cázares, 2009: 14-15), tema del cuento que abordaremos.

Investigadores como Adriana Álvarez y Pedro Montes de Oca se han ocupado del análisis de este relato en particular, y si bien no recurren a la teoría de género para sustentar sus planteamientos, ambos coinciden en que el personaje se ve aquejado por las presiones sociales y por situaciones opresivas que lo igualan a algunos personajes femeninos de Dávila. Montes de Oca señala que otros cuentos de Dávila, además del que nos ocupa, son protagonizados por personajes masculinos que están sometidos; por su parte, Álvarez subraya que “el protagonista de ‘Un boleto para cualquier parte’ [está] aterrado, entre otros factores, por ser responsable de su madre y por las convenciones sociales que rodean al matrimonio” (2016: 61), apreciación que secundamos y que pretendemos problematizar.

El presente artículo está dividido en tres secciones; la primera aborda el contexto social en el que Marcos se desenvuelve, su normalidad, las expectativas que se tienen sobre él y los conflictos que estas causan en el personaje; se exponen algunas características de la masculinidad hegemónica, y se detallan las razones por las cuales Marcos no puede estar incluido en este tipo de masculinidad, más aun, cómo sus relaciones con este modelo son problemáticas. El segundo apartado aborda la acción que desestabiliza al prota-

gonista y detona en él una serie de cavilaciones que exhiben sus miedos más profundos, todos ellos efecto de la presión social que ha recibido hasta este momento; se plantea la paradoja que resulta de la (in)acción de Marcos. Finalmente, se ofrecen unas breves conclusiones.

“Empezaba a cansarlo aquella urgencia”. Marcos ante las figuras de autoridad

“Un boleto para cualquier parte” se caracteriza, entre otros aspectos, por su brevedad; ya en las primeras líneas se presenta un personaje que posterga tomar decisiones, permanece en situaciones incómodas o perjudiciales mientras eso le evite la confrontación, y valora especialmente las enseñanzas maternas para actuar en su cotidianidad, pero sobre todo, al sentirse obligado con cumplir un deseo ajeno, percibe su falta de libertad:

Dejó a los amigos que insistían en que se quedara con ellos y salió del club.

No podía más, las piernas se le estaban entumeciendo. Casi tres horas sentado. La sinfonía tan fuerte, demasiado humo [...] Y no creyeron cuando les dijo que tenía trabajo en su casa. Marcos se había puesto serio. ‘Los amigos esclavizan, hijo’. Tenía razón su madre, *ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera* (2011: 24; las cursivas son nuestras).

Es evidente que Marcos, más que disfrutar ese tiempo con los amigos, había padecido la atmósfera que lo rodeaba y la inmovilidad, por lo que salir parece la opción más conveniente; sin embargo, se hace énfasis en el número de horas que resistió la situación adversa, lo cual habla de un personaje masculino que vacila para tomar decisiones en beneficio propio porque tiene mayor trascen-

dencia la opinión que sobre él puedan tener sus amigos. Existe una contradicción entre su voluntad y lo que se espera de él, un conflicto que persistirá y se incrementará a lo largo de la narración hasta convertirse en una incontrolable angustia en el personaje. A pesar de que finalmente abandona el lugar, recurre a un pretexto para justificar su retirada, pero sobre todo para evitar decir la verdadera razón por la cual prefiere regresar a casa; esto es una constante en el personaje: sus esfuerzos estarán dedicados a congraciarse con los demás para evitar la exclusión y el ridículo, por lo que dará mayor importancia al posible juicio de quienes lo rodean que a sus propias preferencias o aspiraciones.

Las relaciones de autoridad que reconocemos en este fragmento retratan las dinámicas de un sistema cultural que impone a los hombres un modelo de conducta específico que pretende mantener una jerarquía entre los grupos sociales: el de la masculinidad hegemónica o dominante. El proceder de Marcos, pero sobre todo la reflexión que realiza a propósito de lo sucedido en el club, nos indica que se sitúa en una posición desventajosa respecto a sus compañeros y, más importante, que se siente forzado a cumplir con dicho código social. En este sentido, el propio nombre del protagonista podría aludir a su incapacidad para moverse libremente en el ámbito de sus relaciones cotidianas, e incluso en sus posibilidades de desplazarse por los espacios; está enmarcado por múltiples circunstancias que lo ciñen.

Connell explica que la masculinidad hegemónica “puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado” (2015: 112), afirmación que nos permite comprender, en un primer momento, que Marcos se empeña en mantener una imagen para ser aceptado socialmente, aunque eso conlleve su constante agobio y la limitación para realizar aquello que desea; en un segundo momento, la afirmación de Connell

da cabida a que observemos la forma en que Amparo Dávila manifiesta en su cuento un tipo de masculinidad que procura mantener un sistema que se sustenta en la disparidad y que funciona con base en relaciones de dominio y subordinación, que aunque históricamente ha sometido en especial a las mujeres y grupos sociales desfavorecidos, controla también el devenir de los hombres; y sobre todo subraya que esta representación que hace la autora está en función de discutir dicho sistema y ponerlo en crisis.

Por su parte, al explicar las características de la masculinidad hegemónica, Millington comenta que “si adoptáramos una postura positiva, podríamos hablar de rasgos como: fortaleza, confiabilidad, aguante, decisión, asertividad e independencia” (2007: 37), características que por supuesto no son inherentes al individuo sino que son expectativas que la sociedad le atribuye y que, una vez internalizadas por el sujeto, formarán parte de la auto-denominación. Es importante advertir que Connell menciona el problema de la legitimidad del patriarcado, lo que indica que este último se encuentra en un constante riesgo; esto explica la presión ejercida sobre el individuo para que se apegue a este modelo de masculinidad, pues su incumplimiento amenazaría la ilusión de superioridad de un grupo sobre otro y, por otro lado, a nivel personal, lo convertiría en un ser marginal y vulnerable, excluido de la comunidad dominante. A este respecto, Judith Butler advierte que

Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género. Que esta confirmación sea tan fácilmente descolocada por la ansiedad, que la cultura castigue o margine tan fácilmente a quien falle en representar la ilusión de un género esencialista, debería ser señal suficiente de que, a cierto nivel, existe el conocimiento social de que la verdad o la falsedad del género son

solo socialmente forzadas, y en ningún sentido ontológicamente necesitadas (1998: 311).

Frente a sus amigos del club, Marcos *actúa su género* siguiendo los preceptos de la masculinidad hegemónica al permanecer en el lugar a pesar de las condiciones que le son desagradables, e incluso gana el juego que comparte con sus compañeros. Negarse a participar o exponer la razón por la cual prefiere salir del lugar habría provocado protestas y juicios, posiblemente la exclusión del grupo y, más importante, se habrían hecho cuestionamientos acerca de su tipo de masculinidad, y por lo tanto de su lugar en la relación de poder dentro de ese contexto. Robert McKee, quien reflexiona sobre la configuración del género específicamente en el caso mexicano, afirma que “Manhood is often achieved through certain competitive or ritual acts; men who do not perform these acts properly are seen as immature at best, or, more often, effeminate” (2003: xxi).² De esta manera, la deficiente actuación del propio género, como dice Butler, le habría acarreado a Marcos ser considerado afeminado, una denominación que en el contexto de producción del cuento de Dávila era motivo de marginación y rechazo. Para evitar esta situación, es necesario que Marcos exhiba oportuna y satisfactoriamente una serie de comportamientos y acciones, afines al modelo hegemónico, que muestren al otro la reafirmación de su masculinidad no solamente en el club sino en su cotidianidad y en la vida privada, lo que genera una serie de expectativas que le resultan abrumadoras.

En el camino de regreso a su casa, Marcos mira la ventana de su antigua novia Carmela, evento que motiva un desbordamiento de

² “La masculinidad es frecuentemente obtenida mediante ciertos actos rituales o competitivos; los hombres que no desempeñan estos actos de manera apropiada son vistos como inmaduros en el mejor de los casos o, más frecuentemente, como afeminados” (xxi; la traducción es nuestra).

sus pensamientos y recuerdos, mismos que se concentran en tres ejes temáticos: sus noviazgos, su vida laboral y su relación con la figura materna, los cuales están íntimamente vinculados y representan para el personaje una fuente de angustia, culpa y rechazo, como veremos a continuación.

Al reflexionar sobre su relación con Carmela, recuerda a la madre de esta en los siguientes términos: “lo observaba detenidamente de arriba abajo [sic]” y “la sentía en acecho siempre, pronta para agarrar” (2011: 24), un lenguaje que empata a la mujer con un animal cazador, frente al cual él estaría indefenso. Llama la atención que en su recuerdo Carmela pase paulatinamente a segundo término y sea la suegra quien ocupe un lugar central en la narración debido a la incomodidad que le provocaba a Marcos durante las cenas a las que lo invitaban; sin embargo, líneas más adelante Marcos reconoce que “había flores sobre el piano, coñac y cremas para después de la cena. No podía quejarse, lo habían atendido demasiado bien” (2011: 24). Dado que una gran parte del cuento se narra empleando el discurso indirecto libre, estamos instalados en la perspectiva del personaje y por lo tanto solo podemos conocer su percepción de la realidad, de manera que en este caso, al aceptar que fue tratado generosamente por la madre de Carmela, se enfatiza la parcialidad con que describe a la mujer en su recuerdo, mismo que está permeado por la molestia que le causaba sentirse comprometido a formalizar su relación con la joven. Esta última conjetura se confirma cuando, después de preguntarse con cierta nostalgia quién sería el actual pretendiente de Carmela, cambia bruscamente la secuencia de su evocación y termina con la analepsis al introducir el siguiente comentario: “Tenía que hablar con su jefe cuanto antes. Pedirle el aumento de sueldo con decisión” (2011: 24), un enlace de ideas que nos permite reconocer que su circunstancia actual no ha cambiado respecto a lo vivido con Car-

mela: el aumento de sueldo que se propone solicitar es necesario para que pueda contraer matrimonio con Irene, su novia actual.

En su reflexión camino a casa, Marcos apunta en reiteradas ocasiones la inevitabilidad de entrevistarse con su jefe y la importancia de obtener el ingreso extra para formalizar su relación, un deseo de su novia que se ha convertido en una exigencia por parte de la familia de ella: “Irene le preguntaba todos los días si ya había hablado con su jefe [...] aseguraba que no le importaba esperar un poco; pero que en su casa opinaban de otra manera. ‘Te está haciendo perder el tiempo y al final no se casará contigo’. Empezaba a cansarlo aquella urgencia” (2011: 25); su vínculo amoroso está condicionado por otra convención: el matrimonio, del que depende que tanto Marcos como Irene sean aceptados en la sociedad, pues de la joven también se espera el cumplimiento de una serie de normas; más aún, el prestigio de la propia familia está de por medio, por lo que entendemos que la satisfacción de esta expectativa –instituir una familia en el matrimonio– no se limita a que Marcos *normalice* su noviazgo ante la comunidad, sino que influirá en el juicio que se haga de los parientes de Irene. Esto incrementa la presión que se ha impuesto al personaje.

Marcos continúa ideando en qué condiciones se presentará ante su jefe para realizar la petición y pondera la vestimenta, el diálogo y el tono con que llevará a cabo la entrevista, en la cual se autoimagina en situaciones desventajosas e incluso humillantes: “Pero si el señor A le dijera: ‘Me extraña que solicite usted un aumento, no parece necesitarlo...’ ‘Es que tengo que casarme’, agregaría inmediatamente. Así no estaba bien. Su jefe le diría: ‘¿Cómo es eso de que tiene que casarse?...’ Y él no podría soportar aquel tono burlón y mal intencionado” (2011: 25). Esta cita es relevante porque la selección de palabras enfatiza por un lado que Marcos piensa en su matrimonio en términos de una obligación que debe llevarse a cabo y no necesariamente un deseo que quiera realizar, y por otro

lado manifiesta su autopercepción: un sujeto indigno del reconocimiento de su jefe, a quien no se atreve a pedir algo firmemente aunque ello se traduzca en una mejor situación económica, pues el propio Marcos considera que la razón para solicitar un aumento de sueldo está relacionada con una evidente necesidad y no con los resultados de su labor, por lo que el ingreso extra se presenta como una dádiva inmerecida y no como el pago justo por la ejecución de sus tareas. Teme no solo que le nieguen el incremento, sino exponerse ante un superior y que su petición motive una serie de sospechas sobre su vida privada, situación que, por otro lado, no podría controlar pero se esmera en evitar. El solo hecho de imaginar las diferentes posibilidades en que se podría llevar a cabo el diálogo con su jefe le provoca una zozobra que lo lleva a declarar: “¡Si Carmela fuera sola...!” (2011: 25), una frase reveladora en tanto sugiere, en primer lugar, que Marcos consideraría restablecer su relación con la joven si la suegra no fuera para él aquella figura de autoridad que reclamaría la formalización del noviazgo, pero que además evidencia la actual situación agobiante en que se encuentra, pues no solo la madre sino toda una familia espera que él actúe conforme a las expectativas sociales.

Dentro de los lineamientos de la masculinidad hegemónica, el hombre deberá ser el proveedor de su familia, situación que lo consolidará al mismo tiempo como jerarca con privilegios y como responsable único del bienestar material de quienes dependan de él. Al respecto, Connell afirma que este rasgo es uno de los más influyentes en la construcción de la masculinidad en Occidente, y para explicar el origen de esta norma social recurre a la investigación de Wally Secombe, quien subraya que no es aceptada en todo el orbe y ubica su procedencia en la Gran Bretaña de mediados del siglo XIX, “cuando se realinearon diversas fuerzas sociales [...] Las uniones gremiales adoptaron poco a poco el concepto del salario de la ‘cabeza de la familia o proveedor’, a cambio de hacer divisio-

nes entre los obreros y las obreras, y entre quienes sabían el oficio y quienes todavía no estaban entrenados” (2015: 58). Dejando de lado la división entre la fuerza laboral de hombres y mujeres, tema que podría formar parte de otra investigación, la cita sugiere que el salario es la recompensa por la capacidad y el conocimiento del trabajador para realizar sus tareas, por lo que idealmente estaría acorde con el desempeño individual; en este sentido, resulta significativo que Marcos, lejos de tener el aplomo para solicitar el aumento de sueldo, se imagine en escenas donde el jefe le escatima un ascenso; es decir, el personaje se autodenomina en términos de ser un trabajador sin méritos que justifiquen una mejor paga. Pero también, siguiendo esta línea de pensamiento, lograr una mayor retribución representaría para él mayores responsabilidades.

A partir de las reflexiones de Seccombe, Connell concluye que “las definiciones de masculinidad se encuentran íntimamente ligadas a la historia de las instituciones y de las estructuras económicas” (2015: 58), de manera que para un sujeto educado dentro de la ideología patriarcal, ser proveedor implica mantener una relación de poder en el ámbito familiar así como un prestigio en el medio laboral y social, pues representa el reconocimiento por parte de sus superiores de que posee las habilidades y competencias para desempeñar su trabajo. El sueldo representa entonces no solo el poder adquisitivo, sino un poder simbólico. El insuficiente ingreso de Marcos, en este contexto, puede ser visto por los otros personajes como una prueba de su medianía como empleado, suposición que puede no ser cierta, pero que queda en entredicho ante la indecisión del sujeto para solicitar el aumento y, más importante, lo presenta también como un personaje sin autoridad ni dominio, característica que contrasta con el modelo de masculinidad dominante. Así, la insistencia de la familia de Irene se complejiza y trasciende la simple concreción del matrimonio, pues cumplir esta ex-

pectativa representa para Marcos enfrentar un sistema que tiene su propia dinámica de poder, en la cual sabe que está en desventaja.

Es en este contexto que resulta irónicamente significativo que, al salir del club, Marcos recuerde en particular la frase materna “Los amigos esclavizan, hijo” para reconocer su molestia por lo sucedido con sus compañeros, pues esta sentencia sugiere, por un lado, su apego por la madre y, por el otro, se presenta como una metonimia de su vida cotidiana, marcada por el agobio que generan las diferentes expectativas sociales y familiares, en donde está incluida la propia madre.

“El sombrero emisario” y el mensaje no entregado

Cuando Marcos finalmente llega a casa, la sirvienta le comunica que un hombre “muy serio, alto y flaco, vestido de oscuro” (2011: 25) lo había buscado varias veces, sin dejar recado y sin identificarse. Ante esta situación inusual, el personaje no sabe cómo reaccionar ni qué esperar, por lo que inicia una elucubración en donde una serie de situaciones adversas lo aquejan y él se considera un ser vulnerable e indefenso, incapaz de enfrentar las calamidades que imagina. Lo que anteriormente se había presentado como una presión social externa que lo angustia o atemoriza, se convierte, a partir de la visita del hombre, en elaboradas historias generadas en su mente que reflejan sus temores más arraigados.

Su primer pensamiento es que el desconocido le anunciará que la madre, quien está internada en un sanatorio, ha fallecido. A partir de este momento Marcos se autodenomina como X, lo que acentúa su subordinación e incapacidad de acción al dejar de tener una identidad definida para convertirse en un ser anónimo; asimismo, en otro nivel de lectura, dicho anonimato puede aludir a una comunidad indefinida y heterogénea de personajes masculinos que posiblemente compartan con él la sensación de zozobra ante las

expectativas sociales. A pesar de que recientemente le informaron de la buena salud de su madre, X imagina diferentes situaciones en las que ella muere, por lo que su temor irracional se impone a las evidencias de la realidad externa, misma que, como mencionamos, no podemos conocer directamente. Así, desde la perspectiva del personaje, solo puede haber lugar para las posibilidades de tragedia. Al referir el sanatorio y los cuidados que recibe la mujer, conjeturamos la pertinencia de que se encuentre internada en un lugar especializado; sin embargo, X piensa que ha abandonado a su madre y es por esta razón que en su ensoñación se autocastiga por ello: no podría despedirse de ella, no vería su rostro por última vez antes del entierro, la muerte sería terrible y dolorosa; y la culpa se hace evidente con la reiteración de frases como “antes de morir ella lo habría llamado, sin duda, y él a esa hora tal vez estaba jugando con sus amigos o pensando en las piernas de Carmela”, “lo llamaba, lo llamaba...” (2011: 26). El miedo de perder a su madre se suma al remordimiento que siente porque no puede atenderla personalmente, situación que cobra mayor peso porque no se menciona a otro miembro de la familia, por lo que se asume que la responsabilidad de su cuidado recae solo en él; de esta manera, vuelve a presentarse la contradicción entre los deseos del personaje y sus ineludibles compromisos sociales cuando afirma: “No podía cuidarla lo suficiente, teniendo que trabajar” (2011: 26).

Una vez que ha dejado de lado la posibilidad de que el hombre vestido de oscuro lleve una noticia relacionada con la madre, imagina que se trata de un emisario enviado por la familia de Irene para comunicarle que han dado por terminada la relación debido a su tardanza para obtener el aumento de sueldo. Esta cavilación lo que refleja en realidad es el miedo que siente X de verse expuesto ante la sociedad y al mismo tiempo excluido de ella: “[los familiares de Irene] Eran capaces de todo. Y él entonces quedaría en ridículo. Le contarían a todo el mundo: ‘Le mandamos un emisario

al pobre X, no volverá a poner los pies en esta casa [...] Los veía riéndose de él” (2011: 26). La posible ruptura de su relación amorosa lo intranquiliza, pero lo que cobra mayor importancia en su divagación es el juicio que podría recibir por parte de la familia de Irene y todos aquellos que formen parte de un círculo social compartido, y sobre todo la burla de la que sería objeto. Se mostraría ante los otros como un sujeto que no cumple con los preceptos de la masculinidad hegemónica en la medida en que, según explica Millington, “el ‘imperativo’ cultural dominante en Occidente [es] que los hombres demuestren la capacidad de actuar (los hombres *hacen cosas*)” (2007: 116; cursivas en el original). La demora en la obtención de un mejor salario puede ser visto por los otros como resultado de la pusilanimidad de Marcos, pero para él la entrevista es motivo de desasosiego; sin embargo, aplazarla no resuelve el problema, sino que paradójicamente lo incrementa.

El tercer escenario que imagina es que en su oficina habrían descubierto un desfaldo en las cuentas de las que X es responsable. A pesar de que el personaje reconoce lo improbable de esta situación, dado que siempre ha llevado sus cuentas exactas, recuerda que ese día el gerente “lo había mirado de una manera muy extraña” y le había dicho que al día siguiente revisarían su corte de caja (2011: 26-27) y esto le basta para elaborar una historia en la que él sería acusado de robo: el hombre vestido de oscuro sería el encargado de entregarle la orden de arresto, lo apresarían –aunque injustamente– y envejecería en una celda oscura, húmeda y miserable, y las condiciones de su encierro provocarían que se enfermara de tuberculosis. Se considera olvidado y abandonado por quienes lo conocieron, reflexión que manifiesta su miedo a ser excluido y evitado por los demás. En su ensoñación no considera la posibilidad de defenderse, no hay juicio ni abogados, de manera que se acentúa su autopercepción de individuo desvalido e incapaz de enfrentar por sí mismo un sistema de autoridad. Sus pensamientos revelan

un personaje cuya creciente angustia lo ha llevado a un estado de paralización incluso en una situación imaginada.

En este contexto es significativo que X piense en las consecuencias que tendría su encierro, pues de nuevo concentra sus inquietudes en los tres ejes que hemos discutido: en primer lugar la madre, quien sería llevada a un sanatorio público en donde no tendría las atenciones adecuadas; Irene y su familia se enterarían de su encarcelamiento al leer el periódico y no habría forma de evitar que se hiciera pública la desacreditación de X, lo que a su vez daría paso a una serie de burlas y opiniones malintencionadas, mismas que solo él sabría que son injustas. Es decir, sus mayores miedos son perder la credibilidad; saberse expuesto, ridiculizado y excluido; estar encerrado y ser impotente ante las adversidades; ser incapaz de actuar para resolver los asuntos, y la pérdida inevitable de los seres queridos.

En el contexto de una ideología patriarcal en donde el hombre es valorado por su capacidad de acción y resolución de situaciones adversas, Marcos (ahora el señor X) se muestra imposibilitado para cumplir con las expectativas que los otros tienen sobre él, y en ese sentido su proceder no corresponde con el modelo de una masculinidad dominante. Lo paradójico es que su excesivo temor de ser rechazado por la sociedad en general, y por quienes comparten su cotidianidad en particular, lo lleva precisamente a no actuar, circunstancia que eventualmente suscitará su exclusión. Connell subraya que “no debe ser suficiente con reconocer que la masculinidad es diversa, sino que también debemos reconocer las *relaciones* entre las diferentes formas de masculinidad: relaciones de alianza, dominio y subordinación [...] Aquellos que rechazan el patrón hegemónico tienen que luchar por encontrar una salida (o negociarla)” (2015: 67; cursivas en el original). Hemos podido observar que el personaje del cuento de Dávila se mantiene en una posición subordinada en sus dinámicas con la pareja, con la

familia y en su trabajo, tres ámbitos principales en donde se establecen relaciones de poder influidas por la ideología patriarcal que lo abruma e intenta evitar.

Cuando el hombre vestido de oscuro regresa a la casa para finalmente entrevistarse con X, este decide escapar por una ventana para dirigirse a la estación de ferrocarril y comprar un boleto de ida para cualquier parte; desde su perspectiva, al eludir el encuentro con el visitante evitará que algunas de las terribles posibilidades que imaginó se concreten. Sin embargo, y de manera paradójica, al convertirse en un fugitivo permanente transforma lo imaginario en algo real: se autoexcluye de su comunidad; permite que se hagan conjeturas y comentarios sobre él, su conducta y su devenir; abandona efectivamente a su madre y, si bien no estará físicamente encerrado, permanecerá sujeto a un sistema cuyas dinámicas y expectativas lo oprimen. Su reclusión será entonces abstracta y ubicua. Teniendo en cuenta esta última propuesta de Connell que hemos referido, en donde explica que quienes se opongan a la estructura hegemónica necesitan enfrentarla para ejercer un cambio, el escape de X se convierte en una no-acción que mantiene vigentes las relaciones de poder que lo subordinan.

Breves conclusiones

Amparo Dávila elaboró, con la maestría que la caracteriza, un relato cuyo personaje principal es un hombre que, con la intención de evitar situaciones que él considera terribles, decide escapar de manera abrupta de su entorno laboral y familiar, cortando todo lazo que lo vincule socialmente. Al tiempo que esta acción es resultado del creciente agobio que le producen las expectativas y responsabilidades que se le atribuyen, es también la clara confirmación de que se reconoce como un hombre incapaz de enfrentarlas, cumplirlas o siquiera negociarlas. Sin embargo, dicho escape constituye una

paradoja en la medida en que esta no-acción mantiene intactos los conflictos del protagonista –tanto los sociales como aquellos que provienen de su percepción de la realidad–, pero sobre todo en la medida en que propicia que las situaciones imaginarias que consideró insostenibles se concreten en la realidad.

Al seguir el planteamiento que hace Connell sobre la necesidad de que observemos los vínculos que se desarrollan entre los diversos tipos de masculinidad, este cuento de Amparo Dávila pone el acento en las dinámicas de poder que se establecen en relaciones cercanas, como la que se lleva a cabo entre amigos o con la pareja, lo mismo que en entornos más amplios y abstractos, como el laboral o el sistema de justicia. En todas estas relaciones sociales permanecen las expectativas de una adecuada *actuación del propio género* de acuerdo con el modelo de una masculinidad dominante. Para Marcos, esta situación es agobiante e insostenible, pues se da cuenta de que no solamente lo esclavizan sus amigos sino todos aquellos con los que se relaciona cotidianamente.

En este contexto en que las expectativas provenientes del mundo externo están en permanente discordancia con los anhelos y posibilidades de la mente figural, la llegada del mensajero desconocido a su casa da inicio a una situación irónica, pues el hombre nunca comunicará el mensaje que lleva a Marcos, pero este último revelará aspectos íntimos de su personalidad que exhiben, por otro lado, las formas de opresión que el sistema patriarcal ejerce en él.

Es importante resaltar que “Un boleto para cualquier parte” apareció en 1959, en el primer libro de cuentos de la autora. Proveniente de un contexto conservador y celoso del cumplimiento de los roles de género establecidos por la sociedad, Dávila problematiza las dinámicas y efectos del patriarcado en los personajes femeninos, pero también examina cómo dicho sistema, basado en el dominio del otro, ha creado un modelo de masculinidad que somete a los hombres. En este sentido, este y otros cuentos de

Dávila forman parte de un corpus que podría ser estudiado desde la teoría de las masculinidades, un acercamiento crítico que respondería a esta relevante propuesta que Millington expone en su investigación: “lo que otros estudios futuros podrían analizar más de cerca, entre otras cosas, son las condiciones específicas nacionales, cuestiones étnicas y la perspectiva de las mujeres sobre la masculinidad” (2007: 339).

Así, estaríamos frente a una veta para la crítica literaria no solamente en lo que concierne a la obra de Dávila, sino de otras autoras mexicanas (e incluso latinoamericanas) que representan diversas manifestaciones de la masculinidad; en este corpus deben tener un lugar las obras de Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández o María Luisa Puga, por mencionar algunas de las más reconocidas, mismas que han sido referentes de una generación que en la actualidad está manifestando, desde una mirada crítica, las diversas formas de la masculinidad y sus conflictos. En este nuevo grupo encontramos a Cristina Rivera Garza, Ave Barretera y Fernanda Melchor, entre muchas otras.

Por lo anterior, continuar el estudio de la narrativa de Dávila (y de las demás creadoras mencionadas) desde este enfoque teórico podría darnos una perspectiva diferente sobre sus posturas frente a temas tan complejos y actuales como el patriarcado y las representaciones de las diversas masculinidades. Valga este análisis para destacar la vigencia y la importancia de los cuentos de Amparo Dávila.

Bibliografía

Álvarez Rivera, Adriana, 2016, *Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila*, Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca, Salamanca.

- Butler, Judith, 1998, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, Marie Lourties (trad.), *Debate feminista*, año 9, vol. 18, Ciudad de México, pp. 296-314.
- Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares, 2009, “Introducción”, en *Amparo Dávila: border en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (ed.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Universidad Autónoma Metropolitana, colección Desbordar el canon, Toluca, pp. 11-21.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2009, “De solterías, soledades y aislamientos”, en *Amparo Dávila: border en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (ed.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Universidad Autónoma Metropolitana, colección Desbordar el canon, Toluca, pp. 121-136.
- Connell, Raewyn, 2015, *Masculinidades*, Irene Artigas e Isabel Vericat (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Dávila, Amparo, 2011, “Un boleto para cualquier parte”, en *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, colección Letras Mexicanas, Ciudad de México, pp. 24-28.
- McKee Irwin, Robert, 2003, *Mexican Masculinities*, University of Minnesota Press, colección Cultural Studies of the Americas 11, Minneapolis / Londres.
- Millington, Mark, 2007, *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, Sonia Jaramillo (trad.), Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, Colombia.
- Montes de Oca Quiroz, Pedro Sergio, 2016, *Los puntos de indeterminación: elementos constitutivos de lo fantástico en tres cuentos de Amparo Dávila*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila

Children and Childhood in Amparo Dávila's Narrative

Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Universidad Nacional Autónoma de México, México

jmf.cepe@gmail.com

Resumen: El propósito de este texto es analizar las representaciones de la infancia en los cuentos de Amparo Dávila (1928-2020). Si bien es cierto que los menores de edad no figuran como protagonistas en la obra de Dávila, en un buen número de relatos se presentan constantes que remiten a lugares comunes sobre la niñez, por ejemplo la inocencia o la felicidad que la caracterizan. No obstante, tales nociones son puestas en duda en la prosa daviliana, tal como ocurre en las narraciones de otros creadores contemporáneos; en una visión de conjunto, constatamos que los escritores de la llamada Generación de medio siglo erosionan la idea de la infancia como una época maravillosa, antes bien, se dan a la tarea de caracterizarla, en numerosos ejemplos, como una etapa de soledad, a veces de abandono. Dentro de las reformulaciones que goza el tema de la infancia a partir de la década de 1950, las aportaciones de la talentosa escritora zacatecana nos alejan de las típicas imágenes de la niñez y nos permiten postular interpretaciones que revelan que los “reyes del hogar” no siempre traen dicha ni disfrutan plenamente la alegría de los primeros años de su vida.

Palabras clave: Amparo Dávila, narrativa mexicana, infancia, inocencia, soledad.

Abstract: This paper analyses how childhood is represented in Amparo Dávila's (1928-2020) short stories. While it is true that infants are not protagonists in Dávila's work, it is also necessary to mention that many of her stories show ideas that refer clichés about the childhood, such as its characteristic innocence and happiness. However, such notions are questioned in Dávila's prose as well as in some other contemporary writers' narratives. In a global vision, we observe that those creators who belong to the Mid-century Generation (Generación de medio siglo) deteriorate the idea of the childhood as a wonderful age; rather, they characterize it in numerous cases as a lonely time, sometimes even a neglect one. Childhood as a topic has had various reformulations since the 1950's. Among them, the input of this talented writer from Zacatecas takes us away from the typical images of childhood and allows us to elaborate interpretations that reveal how "the home's kings" not always bring happiness nor fully enjoy the first years of their lives.

Keywords: Amparo Dávila, Mexican narrative, Childhood, Innocence, Loneliness.

Recibido: 1 de enero de 2021

Aceptado: 27 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.516>

El medio siglo: la irrupción de las niñas y los niños

Amparo Dávila es parte de la llamada Generación de medio siglo. Mucho se ha escrito sobre este nutrido contingente que surgió en el escenario literario mexicano en la década de 1950; la

crítica especializada, ya sea en estudios particulares o de conjunto, coincide en un lugar común: destacar el aporte de los miembros de tal promoción por la renovación que hicieron de la literatura mexicana. Alfredo Pavón, uno de los principales estudiosos de la narrativa breve, además de indicar la valía del grupo, puntualiza aspectos que conviene tener presentes. Cito unas líneas de su “Prólogo” a la antología *Cuento mexicano moderno*:

Incrustados entre los expresionistas, pero miembros más bien de la generación de medio siglo, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco son precoces narradores que habrán de unirse, entre otros, a Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Vicente Leñero, Jorge López Páez, Sergio Pitol, Emilio Carballido, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Emma Dolujanoff, Jorge Ibargüengoitia, Hugo Hiriart, Eraclio Zepeda, Juan Tovar, Salvador Elizondo, para producir un cuento insolente y gozoso, pleno de desconfianza en el progreso industrial, de análisis de la compleja naturaleza humana, de pensar sobre los mecanismos del arte de narrar, de pérdida de las fronteras genéricas y discursivas, de aglutinamiento de la anécdota, de perspectivismo complejo, de metaficción e intratextualidad. No les son ajenos, además, el mundo juvenil y la problemática femenina, el rechazo del predominio del final sorpresa, el rejuego con el minicuento (2000: xvii).

En este breve y conciso panorama, Pavón expone ciertos rasgos que caracterizan las obras de algunos autores, incluida Dávila:

Otros más (García Ponce, Melo, Arredondo, Dávila, Dueñas, Beatriz Espejo) se inclinan por el cuento intimista, afecto al análisis psicológico y a los voraces incendios interiores. Centro de este mundo íntimo es el erotismo, ingrediente cercado por la soledad,

lo absurdo, los actos rituales y el vacío humano. Les interesa sobremanera la naturaleza esencial del hombre y la mujer concretos, sin importarles si estos viven en la provincia, la urbe o en cultura ajenas a la suya (2000: xviii).

Gracias al trabajo sobre el cuento mexicano que Pavón ha realizado durante décadas, consigue trazar líneas generales que demarcan las tendencias y los temas practicados por escritores (desde los principales hasta los poco conocidos) pertenecientes o no a grupos o generaciones que han conformado nuestra tradición cuentística, como lo hemos constatado con lo que detalla de la Generación de medio siglo. No obstante, es posible matizar aún más los intereses de los creadores o los bloques temáticos. Propongo como ejemplo las representaciones de la infancia, que se podrían considerar un segmento de lo que Pavón denomina “el mundo juvenil”, aunque en estas líneas (y en otros trabajos al respecto) sugiero que dicho tema y sus motivos merecen un espacio propio en los estudios grupales e individuales sobre la narrativa mexicana del siglo xx. Son escasas las investigaciones (algunas de ellas valiosas) que dan cuenta de esta veta que todavía no hemos estudiado lo suficiente en nuestras letras. Para dimensionar el alcance de dichas representaciones, expongo un breve panorama de las apariciones infantiles previas a los cuentos de Dávila.

Luego de que algunos menores protagonizaran relatos en la primera mitad del siglo pasado (en las obras de Mariano Silva y Aceves, Nellie Campobello, Agustín Yáñez y César Garizurieta, entre otros), en los cincuenta surge una buena cantidad de textos donde los infantes son las figuras principales. Muestra de ello son la novela *Retrato de una niña triste*, que marca el debut de Olivia Zúñiga como prosista en 1951 y donde la narradora adulta hace un esfuerzo por reconstruir a esa niña que fue y a la que siente como otra, ajena; ese mismo año Sergio Galindo publica *La má-*

quina vacía, libro de cuentos donde los primeros cinco se tiñen de infancia y de sentimientos como la soledad y el desengaño. En 1954 el reconocido dramaturgo Sergio Magaña le otorga protagonismo en su novela *El molino del aire* a Sergio, niño de seis años de gran sensibilidad que cuenta con el afecto y comprensión de su madre, pero con la intolerancia y malos tratos de su padre; en ese año debuta Elena Poniatowska con *Lilus Kikus*, donde la inquieta niña del mismo nombre descubre el mundo y aturde a sus padres con la infinidad de preguntas que siempre se le ocurren. Un año después, aparecen dos libros de cuentos: *La muerte tiene permiso*, de Edmundo Valadés, y *Los mástiles*, de Jorge López Páez, que nos presentan varios personajes infantiles que sufren ante la incompreensión de los demás; del primer libro, el relato más interesante es “La infancia prohibida” (donde un protagonista huérfano padece la convivencia con los tíos que lo acogen), mientras que del segundo los tres textos que lo conforman presentan a chicos sensibles que reproducen, mediante juegos, las reglas del mundo adulto. Al año siguiente, dos relatos del libro *La noche alucinada*, de Juan Vicente Melo, trabajan la noción de la inocencia infantil, la cual ya ha sido explorada por los autores previos al medio siglo. En 1957, Rosario Castellanos nos entrega *Balún Canán*, novela protagonizada y narrada por una niña de siete años que debe arreglárselas en un mundo donde su hermano menor, el único hijo varón de la familia, es el que tiene todos los privilegios. Arribamos a 1958 y dos títulos llaman nuestra atención: el libro de cuentos *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas, donde “La tía Carlota” ocupa un lugar especial entre varios relatos con menores de edad como figuras centrales, y la novela *El solitario Atlántico* de Jorge López Páez; algo que llama la atención es la soledad que sufren tanto las y los protagonistas de los relatos de Dueñas y de la narración de López Páez. Un año antes de que termine la década, Sergio Pitol aporta cuentos para el corpus que me interesa destacar: “Victorio Ferri

cuenta un cuento” (con uno de los primeros casos de niños proclives a la maldad) y “La casa del abuelo” (donde, como en cuentos de Dueñas y Valadés, un protagonista padece a una tía); también en 1959 aparece la primera colección de cuentos de la zacatecana, *Tiempo destrozado*, con lo cual se une a las varias reformulaciones sobre la infancia que se multiplicaron en la década.

Tras el recuento anterior, no resulta novedoso que niños y niñas aparezcan en la narrativa de Dávila, incluso están lejos del protagonismo que se les otorga en otras obras, pero es posible observar cómo su presencia refuerza un par de motivos en la narrativa mexicana que vienen de décadas previas y se consolidan en los años cincuenta: la soledad y el miedo; asimismo, destaca el empleo de menores de edad por parte de la autora para establecer constantes en su prosa. Encuentro cinco situaciones donde está involucrada la niñez, ya sea con personajes que tienen distintos grados de participación en la historia o en determinadas valoraciones sobre esa etapa de la vida, a saber:

1. La infancia como inocencia.
2. El niño/la niña como un ser pusilánime.
3. Los menores como parte del matrimonio para cumplir con la convención social.
4. Los niños como “obstáculo” para el orden y la limpieza del hogar.
5. La infancia como una etapa de soledad y miedo.

Algunos puntos apenas se mencionan, mientras otros aparecen con recurrencia o incluso se prestan para un desarrollo mayor. Sin que el orden de los aspectos indique una jerarquía, reflexiono sobre ellos y dejo al final la infancia impregnada de tristeza y temores.

“Los niños son un premio, una dádiva”

Fernando Cabo, en su libro *Infancia y modernidad literaria*, recuerda a un célebre personaje de la tradición hispánica, Lázaro de Tormes, para explicar dos nociones sobre la niñez que vienen desde la antigüedad y que encontramos muy arraigadas en la concepción de la infancia en Occidente. Veamos:

Como niño, Lázaro tiene dos atributos básicos. La simplicidad es uno de ellos. De la simpleza despierta a la vida adulta, tras el cabezazo, el niño que “simplemente” se había allegado a la piedra. [...] El otro es la pusilanimidad, la falta de firmeza, reconocida al dejar constancia de la delación de su padastro. Son elementos que remiten a la imagen clásica del niño. Plinio hacía de la simplicitas la cualidad prototípica del puer. [...] También cuando Lázaro, tras su violento despertar, toma la primera determinación de su corta vida [...] su comportamiento se acomoda a una idea de profunda raíz en la cultura occidental: la que se remonta a Aristóteles cuando en su *Ética* a Nicómaco considera la capacidad de elección ajena tanto a los niños como a los animales (2001:16).

La simpleza y la pusilanimidad caracterizan desde hace siglos a la infancia. La primera noción no es difícil emparentarla con la inocencia: Lázaro no es tonto, pero carece de experiencia; podríamos decir que le falta malicia. En cuanto a la capacidad de elección, es necesario que los menores sean guiados por sus padres o tutores (como le sucede a Lázaro, sobre todo con su primer amo), de quienes se esperan las enseñanzas que provean al niño de los principios y conocimientos básicos para desenvolverse en el mundo. En suma, los niños, seres inocentes, necesitan orientación del adulto mientras no sean capaces de valerse por sí mismos. Ahora bien, en el tránsito de las ideas de la antigüedad sobre la infan-

cía a las que surgieron en la modernidad, notamos que el niño dejó de ser un “pequeño adulto” para convertirse paulatinamente en un sujeto con necesidades específicas, por lo cual la inocencia (que antes era un defecto) se vuelve una cualidad muy apreciada por los adultos. Surge la conciencia de la “infancia, el niño, como otro. [...] La conformación de la infancia como realidad influyente exige concebirla como diferencia. De ahí extraerá precisamente la extraordinaria fuerza simbólica que va aparejada a su representación, o simplemente a su atractivo imaginario, en la cultura y, de modo particular, en la literatura moderna” (Cabo, 2001: 31). Precisamente de su “fuerza simbólica” y de los lugares comunes que genera desde el Romanticismo, se han alimentado infinidad de narraciones de diversas tradiciones literarias. Las representaciones en los relatos de Dávila no son ajenas a este fenómeno, aunque es necesario reconocer que la autora muestra matices poco explorados en la década de 1950, mismos que enriquecen las propuestas de su narrativa.

La inocencia puede ser ambivalente en los textos de Dávila y funciona para caracterizar de manera positiva o se emplea para deplorar cierta actitud o conducta; en ambos casos, los personajes son infantilizados por otro personaje. Ilustro esta situación con “La quinta de las celosías”, donde Jana, al recibir a Gabriel por primera ocasión en su casa (y única al parecer), le relata cómo era la vida con sus padres:

—Aquí se sentaba siempre papá, a veces se quedaba dormido, ¡me enternecí tanto!, vivía cansado, trabajaba mucho, para que nada nos faltara a mamá y a mí, decía siempre cuando le reprochábamos, ¡pobre papá!... a veces jugaba ajedrez con el Dr. Hoffman, los domingos en la tarde; mamá servía el té y las pastas, después cogía su bordado, siempre bordaba flores y mariposas, flores de durazno y violetas; de cuando en cuando dejaba la costura y ob-

servaba a papá jugando con el Dr. Hoffman, lo miraba con gran ternura como si hubiera sido un niño, su niño (2003: 42-43).

A la chica la enternece ver a su padre dormido, mientras que su madre, cuando él jugaba ajedrez, lo veía como “su niño”. En este relato también encontramos otra constante de varias historias de Dávila: las madres ven a sus hijas como niñas y procuran protegerlas para preservar su inocencia: “por la tarde fuimos a tomar helados y después al teatro, mamá comentó que la obra era un poco atrevida para una niña; ‘ya es una joven’, agregó papá con una sonrisa, ‘está bien que vaya sabiendo algunas cosas’” (2003: 45). A veces, molesta descubrir la propia infantilización; tomemos por caso la reacción de Gabriel ante la fría actitud de Jana:

[...] todo falso, fingido, planeado, actuado tal vez. Sintió de pronto un enorme disgusto de sí mismo y el dolor de haber sido tan torpe, tan ciego, tan iluso; dolor de su pobre amor tan niño. La miró con rencor, casi con furia, con furia, sí, desatada, de pronto desenfrenada y terrible. Ella sonreía con aquella sonrisa que bien conocía, aquella sonrisa inocente que tanto lo había conmovido y... (2003: 46).

Gabriel “despierta” de su simpleza (causada por el amor) y cree descubrir la verdad sobre la chica y sus sentimientos. En la misma cita identificamos que lo enoja su “amor tan niño”, pero lo enamoró la “sonrisa inocente” de Jana. La inocencia resulta, pues, ambivalente.

En “La celda” nos percatamos del cambio de actitud de María, la protagonista, quien orillada por los miedos nocturnos que la aquejan abandona en corto tiempo la inocencia y hasta pusilanimidad que proyectaba al resto de la familia: “La señora Camino se mostraba muy contenta de ver que María pasaba los días

ocupada, ‘esa niña siempre fatigada y sin ánimo para nada ahora está activa constantemente’” (2003: 52). La idea de escapar a las terribles noches que la torturan impulsa a María a ser atenta con su pretendiente: “Luchando contra su natural timidez, comenzó a ser amable con él y a conversar. Esta nueva reacción de María fue recibida con bastante agrado no solo por José Juan Olaguíbel, sino por toda la familia, lo cual facilitaba las cosas” (2003: 53). Lo que para los demás significa que María está creciendo y madurando, en realidad es una huida de los miedos nocturnos.

Otra “niña” a la cual se le reprocha su inocencia es a Carmen, la figura central de “El desayuno”, pues que un sueño la vuelva pusilánime es inaceptable para su padre:

Carmen puso los codos sobre la mesa y apoyó la cara entre las manos.

—Tuve un sueño espantoso —dijo con voz completamente apagada.

—¿Un sueño? —preguntó la madre.

—Un sueño no es para ponerse así, niña —dijo el padre—. Anda, desayúnate.

Pero ella parecía no tener la menor intención de hacerlo y se quedó inmóvil y pensativa (2002: 80).

Hemos visto cómo Dávila configura personajes femeninos pusilánimes, pero los masculinos no escapan de tal caracterización. Quizá uno de los más representativos es el protagonista de “Un boleto para cualquier parte”. Marcos rehúye de todas las responsabilidades y de las hipotéticas complicaciones siguiendo una enseñanza materna: “‘Los amigos esclavizan, hijo.’ Tenía razón su madre, ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera” (2003: 25). Aunque no encontremos una marca textual de infantilización en el cuento, las acciones que Marcos imagina o ejecuta

impulsado por los deseos de otros, así como la falta de firmeza en sus decisiones de adulto, nos lo presentan como un “menor” que se siente culpable ante la sociedad y, sobre todo, ante su madre.

En otra vertiente de la infancia en la prosa de Dávila, la descendencia aparece como un requisito más para los adultos que cumplen con las convenciones sociales: un matrimonio debe tener hijos para realizarse. Sin embargo, en otra ambivalencia presente en los cuentos de la zacatecana, los niños también son motivo de desorden en el hogar, de trabajo para las madres, algo que no suelen padecer los esposos. Felicidad y pesar (a veces en el mismo cuento) en la representación de los niños. Desde el primer libro encontramos historias que ilustran lo anterior. Por ejemplo, la anécdota de “Muerte en el bosque” aunque está focalizada en buena medida en la mente de un personaje masculino, nos deja “escuchar” a su demandante esposa: “—Y mientras tanto, yo aquí volviéndome loca. Ya no soporto a los niños brincando sobre las camas y destruyéndolo todo, porque no tienen dónde jugar. (Había hecho todo por malcriar a los niños y ahora se quejaba) —Te exijo que busques un departamento inmediatamente” (2003: 70).

No solo ella padece a los niños, pues el varón, mientras espera a que le muestren un departamento, piensa en cómo sería su vida si huyera de la ciudad y de su cotidianidad; más aún, convertirse en un árbol sería lo ideal: “y él en el bosque sin importarle nada, sin oír ya sonar papeles y cajones y cosas... descansando de aquella fatiga de toda su vida, de los tranvías, de las calles llenas de gente y de ruido, de la prisa, de los relojes, de su mujer, de la horrible vivienda, de los niños” (2003: 74). Sin embargo, su ensoñación lo lleva a un punto donde su soledad sería insoportable y no podría recuperar a su mujer ni a sus hijos: “—Ya me estoy acordando dónde guardé el papelito— ...ver pasar un día a sus hijos y a su mujer, y él sin poder gritarles —Soy yo, no se vayan— ellos no se detendrían bajo su sombra, ni lo mirarían siquiera, no les comunicarían

nada su emoción ni su alegría” (2003: 75). Aunque son molestos, su mujer e hijos parecen ser el último asidero de un hombre que, al igual que el protagonista de “Un boleto para cualquier parte”, al final termina huyendo ante la presión familiar y social.

Si pensamos en la “necesidad” de una familia, “Tina Reyes” presenta a una protagonista que envidia a una amiga que lo tiene todo, incluidos los hijos que representan más trabajo domestico: “‘Ojalá y Rosa esté bien’, la semana anterior la había visto muy cansada, era natural con tanto trabajo, ella sola para todo el quehacer y atender a los niños y a Santiago [...] tenía suerte Rosa: un marido como Santiago, sus hijos, una casita, viéndolo bien era mucho tener, en cambio ella” (2002: 111-112). Tina aspira a emular a Rosa (pese a que esta no vive en las mejores condiciones) porque la perspectiva de envejecer sola la desconsuela. Cualquier sacrificio, incluidos los hijos, es más soportable que la soledad:

[...] ¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera Tina con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría; cenar juntos platicando de todas las cosas del día, de los niños, ver después la televisión y, si no había, por lo menos oír un rato el radio, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir mamá... (2002: 113).

Su candidez no solo es palpable por la idealización del matrimonio: sin experiencia, se sorprende cuando un hombre le dirige la palabra y la acompaña cuando ambos bajan del camión. De nuevo, aparece la “inocencia infantil”: “Tina se ruborizó y fue a sentarse en una mecedora. Tenía todo el aire de niña sorprendi-

da en una travesura. Comenzó a mecerse y a sonreír complacida. ¡Qué bien se sentía siempre que veía a Rosa!” (2002: 116-117).

De vuelta con la noción de los niños como parte del matrimonio, otro caso es “El entierro”, donde el protagonista yace en una cama de hospital y repasa los acontecimientos importantes de su vida; uno de ellos, la vida en pareja y con hijos:

El alejamiento había surgido a los pocos años de matrimonio. Él no podía atarse a una sola mujer, era demasiado inquieto, tal vez demasiado insatisfecho. Ella no lo había comprendido. Reproches, escenas desagradables, caras largas... hasta que al fin acabó por desentenderse totalmente de ella y hacer su vida como mejor le complacía. No hubo divorcio; su mujer no admitía esas soluciones anticatólicas, y se concretaron solo a ser padres para los hijos y a cumplir con las apariencias (2002: 132-133).

Antes que verse criticados por su círculo social, los esposos acuerdan simular ante todos que son buenos “padres para los hijos”. Soportar un matrimonio infeliz conviene más a la proyección de una imagen que a la protección de los hijos.

Cierro este apartado con dos ejemplos de *Árboles petrificados* (1977): el primero, los hijos como desorden; el segundo, cuando estos dejan de ser una bendición. “La noche de las guitarras rotas” presenta a las hijas de la protagonista como un atentado contra el orden y los objetos ajenos; lo anterior ocurre en una tienda de instrumentos musicales donde la mamá, por platicar con la empleada que atiende, descuida a sus niñas y estas aprovechan para alterar la tranquilidad del local, al grado que sale el dueño a poner orden:

Ninguna de las dos, ni ella ni yo, nos habíamos dado cuenta de que mientras platicábamos tan entusiasmadas mis hijas probaban una guitarra tras otra, o bien sonaban un bongó con una mano y

con la otra una maraca, o ensayaban los violines sacándoles sonidos destemplados, cuando una voz como un trueno, o un rugido, cortó de golpe nuestro diálogo, con tal violencia y en una forma tan sorpresiva, que yo sentí como si aquella interrumpida conversación quedara ahora relegada a un remotísimo pasado.

—¡Dejen allí, niñas, dejen, dejen las cosas en su lugar, no toquen más, que no toquen nada! ¿Me oyen? ¡Han manoseado todo, desarreglándolo, ensuciándolo, estropeándolo, dejando pintados sus dedos mugrosos, y ella allí, mirando sin importarle nada! (2009: 189).

El hombre furioso se une a otros adultos que “padecen” las numerosas incomodidades de lidiar con infantes, frecuentemente representados como una molestia en los cuentos de Dávila. Son un pesado requisito para cumplir con las convenciones sociales.

La protagonista de “El último verano” ha desempeñado sin queja su rol de madre, pero llega el momento en que este deja de ser algo bello:

Por las noches y un poco entre sueños Pepe la oía llorar o la sentía estremecerse, pero él apenas si se daba cuenta de que ella no dormía. Era natural que Pepe descansara a pierna suelta, ¡claro!, él no tendría que dar a luz a un hijo más, ni que cuidarlo, “los niños son un premio, una dádiva”, pero cuando se tienen cuarenta y cinco años y seis hijos otro hijo más no es un premio sino un castigo porque ya no se cuenta con las fuerzas ni alientos para seguir adelante (2009: 207).

Es lógica la molestia de la protagonista y no sabemos hasta qué punto, además de la edad y la cantidad de hijos, se ha repetido la rutina que hemos visto con otros personajes femeninos que han

cumplido su sueño de ser madres: trabajo doméstico sin el apoyo del varón, labor que día tras día desgasta física y emocionalmente.

Luego de los ejemplos anteriores, considero que la reiterada representación de los niños como desorden latente y la inevitable labor para la madre conllevan un distanciamiento de la imagen estereotipada de los hijos como la felicidad del hogar; incluso, cuando tal imagen surge en concordancia con el lugar común, es consecuencia de la idealización efectuada por los personajes femeninos que casi tienen como obligación la maternidad y el hogar en su horizonte de expectativas. La crítica emprendida por Dávila es poderosa, valiéndose de la erosión de imágenes usuales que en un primer momento invocan las bondades de la infancia, para luego ponerlas en duda.

“La soledad a costas siempre”

Existen otros casos en la narrativa de Dávila donde la infancia o los niños adquieren mayor relevancia en la configuración de los relatos; es oportuno revisar “El huésped” y “Arthur Smith” en un primer momento, para luego enfocarnos en “Tiempo destrozado”, “Alta cocina” y “El jardín de las tumbas”. Los primeros muestran elementos ya vistos, como la inocencia, los niños como desorden y parte de un matrimonio aparentemente exitoso; no obstante, la autora emplea esos aspectos como parte de un andamiaje más complejo.

“El huésped”, cuento incluido en diversas antologías y estudiado desde varias posibilidades críticas, merece un par de consideraciones desde la óptica que proponen estas líneas. Quizá resulte ocioso reseñarlo, pero me permito retomar algunos elementos para conducir mis reflexiones. La historia es narrada por la protagonista, una mujer que explica:

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión. Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer (2003: 17).

Los estudios que subrayan la terrible y humillante situación vivida por la protagonista tienen un primer punto de arranque con estas líneas; en mi caso, señalo cómo, de nueva cuenta, los hijos figuran como un elemento más para cumplir con el matrimonio convencional. Posteriormente, la narradora describe las actividades que fueron habituales: “[y]o me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía mientras Guadalupe arreglaba la casa y salía a comprar el mandado” (2003: 18). Aunque son niños pequeños y no constituyen el “obstáculo” que ya hemos visto en otros relatos, una vez más “entorpecen” la limpieza y el orden de la casa; también, aunque con un tono nostálgico, la madre evoca el trabajo que le implicaban los menores: “Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias” (2003: 18). Definitivamente son más llevaderas las labores relacionadas con los infantes gracias a que contaba con la ayuda de Guadalupe, trabajadora doméstica.

El orden es alterado por la nefasta criatura que atemoriza a niños y mujeres en la casa, salvo al esposo, con todo lo que ello simboliza. Aun cuando el huésped es una molestia, la narradora recuerda los esfuerzos por conservar la rutina, en cuyo centro se encontraban sus hijos: “Cuando los niños se dormían, Guadalupe me llevaba la cena al cuarto. Yo no podía dejarlos solos, sabiendo que se había levantado o estaba por hacerlo. Una vez terminadas

sus tareas, Guadalupe se iba con su pequeño a dormir y yo me quedaba sola, contemplando el sueño de mis hijos” (2003: 20). Hasta aquí, creo, a pesar de la tensión aún no se rompía el orden: la señora de la casa cuidaba a sus hijos y velaba por su sueño, mientras Guadalupe hacía lo propio. Poco más adelante, el ataque al elemento más vulnerable termina por caldear los ánimos:

Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo... Guadalupe había salido a la compra y dejó al pequeño Martín dormido en un cajón donde lo acostaba durante el día. Fui a verlo varias veces, dormía tranquilo. Era cerca del mediodía. Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con extraños gritos. Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño. Aún no sabía explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacué con toda la furia contenida por tanto tiempo. No sé si llegué causarle mucho daño, pues caí sin sentido. Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y de arañes que sangraban. El dolor y el coraje que sintió fueron terribles. Afortunadamente el niño no murió y se recuperó pronto (2003: 21).

Este pasaje detona el enojo y la sororidad de ambas mujeres por varias situaciones: *a)* la víctima es el niño más pequeño, *b)* la narradora defiende al hijo de su empleada a costa de descuidar a los suyos, *c)* ambas reconocen una amenaza en común y, si bien puede atentar contra ellas, la prioridad, a partir del incidente, la constituyen los niños. Desde ese momento, “[m]is niños estaban atemorizados, ya no querían jugar en el jardín y no se separaban de mi lado” (2003: 22). Más aún: ya no son sus hijos y el de la empleada, se ha establecido un sentido comunitario:

Guadalupe y su niño durmieron en mi cuarto y por primera vez pude cerrar la puerta. [...] Guadalupe y yo pasamos casi toda la noche haciendo planes. Los niños dormían tranquilamente. De cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta del cuarto y la golpeaba con furia... [...] Al día siguiente dimos de desayunar a los tres niños y, para estar más tranquilas y que no nos estorbaran en nuestros planes, los encerramos en mi cuarto (2003: 23).

Más allá de la interpretación global del cuento, del conflicto entre los esposos o de la naturaleza del “huésped”, notemos cómo las mujeres se unen para proteger a los seres inocentes e indefensos. Los otros significados (los niños como desorden y como requisito del matrimonio) ceden ante la fuerza simbólica de la infancia, como explica Cabo, y es lo que las impulsa a encerrar al ser que ha vuelto insoportable la vida en esa casa. Tras exponer lo anterior, tengo puntos de encuentro con la opinión de Maricarmen Pitol, quien resume los motivos que tuvieron las dos mujeres para actuar: “Cólera ante el temor impuesto, la posibilidad de la muerte, la niñez maltratada, el dolor, el cansancio de dos madres” (1996: 296-297).

“Arthur Smith” nos presenta a un matrimonio donde el esposo tiene un orden inquebrantable y la mujer se dedica al hogar y, por supuesto, a los hijos. Dávila, para caracterizar la vida ordinaria de Mrs. Smith, presenta a los niños como ya los hemos visto:

Rompieron la botella de la leche y el frasco de la mermelada; Mrs. Smith les propinó un buen manazo a cada uno y los sacó al jardín para que la dejaran en paz. “No es posible poner en orden una casa, ni hacer nada, con niños corriendo por todos lados”, decía siempre Mrs. Smith. Y todos los días tan pronto desayunaban iban a jugar al jardín. Entonces ella comenzaba la diaria rutina del hogar (2002: 8-9).

Las primeras señales de lo que se avecina para la esposa comienzan cuando el metódico Mr. Smith altera su rutina en el desayuno y posteriormente no llega a su trabajo, incluso se desconoce su paradero; tal situación la preocupa, aunque consigue desarrollar sin inconvenientes parte de su jornada. La sorpresa será cuando busque a sus hijos para que entren a la casa a comer: “Apenas podía dar crédito a lo que sus ojos veían: allí estaba Arthur con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisa y sin corbata. El saco, el portafolio, el sombrero y el paraguas tirados en la hierba. Allí había estado, toda la mañana, con los niños, jugando en el jardín. No había ido a la oficina por quedarse a jugar a las canicas” (2002: 14-15).

Arthur tiene dificultades para contar las canicas, y apenas se da cuenta que no tiene plato en la mesa comienza a llorar. Dávila infantiliza a otro personaje, aunque en este caso lleva la propuesta al extremo, y según algunas interpretaciones se aleja de una solución realista debido al cambio operado en el hombre de la casa: “Mrs. Smith se apoyó en la estufa para no caer. Sentía que, por momentos, se iba a desplomar, que todo giraba en torno a ella y que un enorme dolor la desgarraba. Y un sollozo ahogado, ronco, estremeció su cuerpo. Supo que había perdido a Arthur Smith; que frente a ella, sentados en la mesa, había tres niños” (2002: 16). De acuerdo con Pitol, Arthur “ha sufrido una transformación, se ha trocado en niño [...] ha cambiado [su mundo], ha situado las cosas en un orden nuevo, agradable para él” (1996: 289-290). Según Pitol, el señor Smith huye de su realidad y se refugia en el juego, en la infancia, de ahí que ella considere que “la sociedad rígida, de reglas establecidas que llevan al hombre a quebrantar su vida y buscar un sitio seguro para refugiarse. Y entonces, ante tal angustia, ¿por qué no acudir a la infancia?” (1996: 285) Comparto esta reflexión, volver a la infancia para refugiarse (la cual abre el estudio de Pitol sobre la infancia en la obra de Dávila), de manera parcial.

Coincido en que es el camino que emprende el señor Smith, no así los protagonistas de “Tiempo destrozado” y de “El jardín de las tumbas” (tres de los cuatro textos que analiza Pitol).

Cito el inicio del relato que da título al primer libro de la zacatecana: “Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio” (2003: 92). No hay certidumbre del origen del dolor, tampoco si sobreviene un desmayo, por ejemplo. Tanto Pitol como Berenice Romano¹ coinciden en señalar el carácter onírico de los fragmentos que vienen a continuación; ahora bien, esto ocurre una vez que se ha consumado ese “instante sin fin” que padece la narradora adulta, aseveración de mi parte que se aleja de la afirmación de Pitol: “la niña hila cuatro relatos simbólicos sin relación aparente” (1996: 293).² Si se tratara de una menor, la caracterización resultaría inconsistente, primero, por el léxico empleado para referir las cinco historias (y no cuatro, como señala Pitol) y, segundo, por las limitaciones cognitivas y perceptuales (propias de un infante) que presentaría la mente figural, de ahí que resulta más conveniente identificar a una adulta, como consigna Romano, que “yuxtapone tiempos y espacios fragmentados”; así la narradora lo mismo relata dos momentos de infancia y otros tres de vida adulta.³ En los que se centran en la niñez, llama la atención que en el

¹ “[En ‘Tiempo destrozado’ encontramos] un fluir de narración, una secuencia onírica, que se rompe a cada paso, de forma cíclica, y que presenta la historia como una cadena de pedazos que representa la voz de un personaje. Por medio de oraciones breves, Dávila yuxtapone tiempos y espacios fragmentados que hablan de una poética del tiempo que trabaja como basamento del resto de sus relatos” (Romano, 2009: 117).

² Añade Pitol: “El contenido manifiesto de estos, que suponemos son sueños, se nos presenta oscuro, lleno de fantasmas, que tendremos que ir interpretando para conocer su contenido latente” (1996: 293).

³ No omito destacar que en las últimas líneas del fragmento que cierra el relato, la narradora menciona que otra mujer lleva a un niño pequeño, mujer que “[t]ambién era yo aquella otra”; ella/la otra comienza a ahogar al niño con un

primero aparezcan dos, incluso tres, motivos que tomaron fuerza en las reformulaciones realizadas en el medio siglo: soledad, miedo y orfandad:

Brinqué adentro del estanque. Cuando llegué al fondo solo había manzanas y peces tirados en el piso; el agua había saltado fuera del estanque y, llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y mamá. Yo no podía verlos, giraban rodeados de agua, de agua que los arrastraba y los ocultaba de mi vista, alejándolos cada vez más... sentí un terrible ardor en la garganta... papá, mamá... papá, mamá... yo tenía la culpa... mi papá, mi mamá... Salí fuera del estanque. Ya no estaban allí. Habían desaparecido con el viento y con el agua... comencé a llorar desesperada... se habían ido... tenía miedo y frío... los había perdido, los había perdido y yo tenía la culpa... (2003: 93-94).

El otro fragmento, donde la protagonista vuelve a verse como niña, también resulta angustioso y coincide con las propuestas que otros autores dejan ver en las narraciones sobre la infancia: esta no es un periodo de felicidad plena, sino un tiempo que puede estar impregnado de soledad, miedo e incluso orfandad. Se suman a los ejemplos previos los protagonistas de “Alta cocina” y “El jardín de las tumbas”, dado que sufrieron (¿y sufren?) pasajes de su infancia. Aquí tomo distancia con la idea de Pitol, pues no considero que los adultos acudan a la infancia ante la angustia que experimentan en su presente: al crecer, es justamente de pasajes dolorosos de la niñez de lo que han intentado escapar.

pañuelo en la boca, por lo cual “[s]entí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme”. De nuevo una ambivalencia, en este caso en el plano onírico: el daño que provoca al niño, su niño, es el mismo que ella padece (Dávila, 2003: 100). ¿Se infantiliza al sentirse indefensa y vulnerable, como el niño al que ataca?

Tanto en “Tiempo destrozado”, como en los dos cuentos que revisaré a continuación, existe un resorte mnemotécnico, involuntario, que lleva al adulto a ciertos momentos de la infancia. Mientras que en el relato anterior se recuperan momentos oníricos, en “Alta cocina” el detonante es la lluvia que golpea los cristales de las ventanas y las gotas que se asemejan a “cientos de pequeños ojos pegados” (2003: 67); en “El jardín de las tumbas”, el protagonista tiene “acceso” a su pasado gracias al hallazgo de un diario que le trae a su insatisfactorio presente los terribles recuerdos nocturnos que lo aquejaban y que, incluso, condicionan en cierta medida su vida adulta. Procedo a ver cada caso.

Partamos de una situación interesante en “Alta cocina”: no existen marcas que identifiquen plenamente al yo narrado como un infante; pese a ello, encuentro algunos rasgos que delatan cierta inocencia y pusilanimidad, que pueden ser propios de un niño, como los que hemos constatado en otros relatos de Dávila. El primer ejemplo es la empatía con el sufrimiento de los caracoles, a tal grado, que el protagonista los “escucha”:

Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con los ruidos de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser (2003: 67).

La identificación de los niños sensibles con seres indefensos (los animales, por ejemplo) no es ajena a otras obras del medio

siglo.⁴ En otro ejemplo, que podemos asociar con la pusilanimidad, recordemos que cuando mandaron al protagonista a comprar caracoles decidió mentir para salvarles la vida, aunque cuando lo descubren la cocinera es quien los trae en grandes cantidades; ante la impotencia de no salvarlos (no actúa), padece con el sufrimiento de los moluscos, incluso en el presente de enunciación: “Pero no había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad. Sus ojos y sus gritos me seguían y, me siguen aún, a todas partes” (2003: 67).

Como indica Muñoz (2008, 2018, 2018a) en distintos trabajos, los caracoles no “chillan”, pero en la mente del personaje central así ocurría y, como una extraña fijación, el narrador adulto asocia las gotas de agua adheridas en las ventanas con los ojos que lo siguen mientras sufren. No paso por alto la impresión tan honda que deja la elaboración del guiso en la mente figural y cómo la lluvia funciona como detonador para que, una vez más, regresen esos momentos.

La parte medular de “El jardín de las tumbas” es el “reencuentro” del narrador, adulto, con su voz juvenil, la cual se halla contenida en un diario que redactó en dos momentos, unos años de la infancia y otros de la adolescencia. El primero es el que me interesa para estas líneas, y el cual Dávila resalta en cursivas. Esta parte del manuscrito da cuenta de los días de vacaciones en familia en un sitio poco habitual: un convento abandonado. Bajo la protección de la luz matutina, aquel lugar era ideal para todos los juegos que se le ocurrían al protagonista y a sus hermanos, sin embargo, al oscurecer: “*Entonces empieza la noche del terror para mí y no sé, ni*

⁴ Como se puede observar en los cuentos “Hormigas” y “El chupamirto” de *Los mástiles*, de Jorge López Páez, o en el relato “La tía Carlota”, de *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas, por mencionar algunos casos; incluso, este rasgo es algo que señalan (luego de un test psicológico) de la personalidad de Carlitos, protagonista de *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco.

sabré nunca, si para mis hermanos. Yo jamás he podido confesarles mis pánicos ni contarles nada de lo que me ocurre por las noches; temo que se burlen de mí y me pongan algún apodo ridículo y humillante” (2002: 47-48).

Al igual que el protagonista de “Alta cocina”, Marcos, su par en “El jardín de las tumbas”, todavía siente los estragos de aquellos momentos del pasado: “A los cuarenta años tampoco podía vencer el miedo a la oscuridad; se sentía perdido en la tiniebla” (2002: 48). Incluso, tras años de convivencia aparentemente cercana con sus hermanos, en el presente no los conoce, reflexiones de las que nos enteramos la voz narrativa en redondas: “Aún no sabía gran cosa de sus hermanos: se querían bien respetándose en todo, se buscaban con cierta frecuencia y charlaban a gusto, pero siempre había existido algo como una barrera interior que él no lograba franquear. Tal vez vivía muy encerrado en su propio mundo y no le interesaba moverse en el de ellos” (2002: 50).

En el marco de las reformulaciones que ha tenido el tema de la infancia en la literatura mexicana a partir de los años cincuenta, son abundantes las anécdotas de tristeza, soledad e inseguridades que relatan los adultos que se embarcan en la narración de los supuestos “años maravillosos”; parece que en esos tiempos residen los orígenes de ciertos malestares que son vigentes en la madurez. Desde el presente de enunciación, ya sea un narrador extradiegético o uno homodiegético, se llega a reconocer que la infancia fue “la soledad auestas siempre” (2002: 50).

Sobre este cuento, Maricruz Castro Ricalde ha dicho que, además del presente del adulto y del pasado registrado en el diario, hay un tercer tiempo que “es el real, surge en la parte final del cuento y está indicado por el único espacio en blanco, topográficamente hablando, en el cuento. Solo hasta este momento, el lector se enteramos de que los dos relatos anteriores son el sueño de Marcos que sigue siendo un niño. Esta estrategia transforma los tiempos anteriores

en unos de naturaleza condicional, hipotética” (2009: 124). En esta lógica, el adulto es una proyección que denota una tremenda incertidumbre: “La angustia de Marcos niño ante su aislamiento es tal que sueña que en el futuro seguirá solo, sin encontrar el amor ideal, remedio para las pesadillas que asuelan sus noches” (2009: 132). Con esta interpretación, damos por hecho que un personaje infantil tiene tanto conocimiento del mundo adulto que hasta sueña con él; en definitiva, nos ofrece otra variante para una lectura diferente sobre el mismo texto. Lo que tristemente no cambia es el aislamiento que embarga al niño, se trate de un sueño o no lo que ocurre con su yo adulto.

Breves conclusiones

La noción de infancia y algunos personajes niños son constantes interesantes en la obra de Amparo Dávila. La primera aparece en varios textos y la autora no se limita a emplear los lugares comunes que sobre ella existen desde hace siglos, sino que los maneja de acuerdo a las necesidades de sus historias, así se trate de una breve mención o de configurar un texto a partir de tales elementos, como en “El huésped”. En cuanto a presentar la infancia como un periodo no tan grato, los protagonistas de “Alta cocina” y “El jardín de las tumbas” han sido menores aquejados por miedos y frustraciones que se proyectan hacia el futuro; si consideramos que en condiciones favorables “[d]esde el yo se afianza una idea de identidad en la cual la infancia desempeña un papel primordial: es una postulación de la infancia por un sujeto anhelante de un pasado personal sobre el que fundar su conciencia de sí (Cabo, 2001: 51), constatamos, en la obra de Dávila, que los adultos no logran escapar de las tempestades de la infancia, las cuales hemos visto cómo afectan a niñas/mujeres sobreprotegidas o a sujetos pusilánimes que no logran despojarse de las inseguridades de la niñez. Los

personajes de Amparo Dávila no son los únicos: al igual que otros protagonistas de la literatura mexicana, lejos están de presumir que la infancia sea una época dorada.

Bibliografía

- Cabo Aseguinolaza, Fernando, 2001, *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, Colección Interdisciplinar de Estudios Culturales 1, Madrid.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2009, “De solterías, soledades y aislamientos”, en *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*, Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (eds.), Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey / Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Desbordar el canon, Toluca, pp. 121-136.
- Dávila, Amparo, 2002, *Música concreta* [1964], Letras Mexicanas 79, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2003, *Tiempo destrozado* [1959], Letras Mexicanas 46, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2009, *Árboles petrificados* [1977], en *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Muñoz Figueroa, Jorge, 2008, “Los narradores de los cincuenta en busca de su tiempo perdido”, *Decires*, vol. 11, núm. 12-13, México, pp. 113-131. Disponible en: <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art12-8.pdf>
- _____, 2018, “Más allá del cuento fantástico. El tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila”, *Pirandante*, núm. 1, Tlaxcala, enero-junio, pp. 9-29. Disponible en: <https://pirandante.filosofia.uatx.mx/index.php/mas-alla-del-cuento-fantastico-el-tema-de-la-infancia-en-la-obra-de-guadalupe-duenas-y-amparo-davila/>

- _____, 2018a, “La infancia en el cuento mexicano del siglo XX”, *Encuentros2050*, núm. 20, año 2, México, agosto, pp. 15-17. Disponible en: <https://encuentros2050.wordpress.com/2018/09/11/agosto-2018/>
- Pavón, Alfredo, 2000, “Prólogo”, en *Cuento mexicano moderno*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana / Aldus, México, pp. IX-XXII.
- 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 de Velasco (coords.), El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, pp. 285-297.
- Romano Hurtado, 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.), Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey / Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Desbordar el canon, Toluca, pp. 107-118.

Juan Gelman: la dislocación del lenguaje como vía de denuncia poética

Juan Gelman: the dislocation of language as a way of poetic denouncement

Eva Castañeda Barrera¹

Universidad Nacional Autónoma de México

evacbarrera@hotmail.com

*Las heridas no están aún cerradas, su único
tratamiento es la verdad y luego la justicia;
solo así es posible el olvido verdadero.*

JUAN GELMAN

Resumen: La poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx se desarrolló en un contexto cuya complejidad está dada por múltiples procesos sociales y políticos, uno de los más emblemáticos es las dictaduras militares del cono sur. En este escenario, una nómina importante de escritores acudió a nuevas estrategias para dar cuenta de la violencia ejercida por el régimen. Para efectos de este trabajo, analizaremos algunos de los recursos formales que sigue el discurso poético de Juan Gelman para representar y criticar la violencia producto de la dictadura argentina.

Palabras clave: poesía, dictadura argentina, Juan Gelman, violencia, denuncia.

¹ Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Asesorada por el Dr. Carlos Huamán López.

Abstract: The Latin American poetry of the second half of the 20th century was developed in a context whose complexity is given by multiple social and political processes, one of the most emblematic is the military dictatorships of the southern cone. In this scenario, a significant list of writers turned to new strategies to account for the violence exerted by the regime. For the purposes of this work, we will analyze some of the formal resources that Juan Gelman's poetic discourse follows to represent and criticize the violence resulting from the Argentine dictatorship.

Keywords: Poetry, Argentine dictatorship, Juan Gelman, Violence, Denunciation.

Recibido: 30 de marzo de 2020

Aceptado: 19 de mayo de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.542>

Una parte de la poesía escrita a lo largo de la historia ha mostrado preocupación por causas sociales y políticas específicas. “Esta vertiente lírica, cuyo énfasis está puesto en lo temático, es lo que denominamos poesía política. [...] Se ha escrito desde siempre en Occidente, partiendo de la Grecia clásica” (Aguilera, 2010: 46). Su devenir se inscribe en una larga trayectoria que da cuenta del momento histórico en el que se produce; el común denominador será el interés por incidir en la realidad mediante la obra artística. En lo que respecta a la tradición de la poesía política en América Latina podemos remontarnos a “Oda a Roosevelt” (1904) de Rubén Darío, hasta llegar a algunos de los autores más representativos de la década de 1960 en adelante; por ejemplo: Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Paco Urondo y Juan Gelman, por mencionar algunos. Lo cierto es que el desarrollo de la poesía política a lo largo de la historia no ha seguido una trayectoria lineal, y sus formas de representar la realidad se han

modificado según las condiciones y el contexto histórico. De este modo, no resulta equiparable hablar de la poesía política escrita durante los años sesenta a aquella que se produjo, por ejemplo, en 1980.

En este sentido, ubicamos dos momentos que simbolizan un cruce histórico para el marco temporal que aquí nos ocupa. En principio, la Revolución cubana (1953-1959) —el símbolo más representativo de una vuelta de tuerca en la historia de América Latina para buena parte de los escritores latinoamericanos en la década de 1960— significó un cambio en el modo de concebir el ejercicio literario. Haciendo alusión a tal acontecimiento, Carmen Alemany Bay señala:

La Revolución se convirtió en un factor esperanzador para todos los pueblos de América Latina, y así se observa en muchos poemas de Sabines, Adoum, Benedetti, Gelman, Cisneros, etc. Pero además este evento sirvió de aglutinador personal de muchos de estos poetas. Con el saludo unánime a la Revolución intercambiaron sus experiencias poéticas, y quizá en esos momentos se dieron cuenta de que entre ellos, salvando las distintas realizaciones poéticas de cada autor, tenían un proyecto en común, no solo social sino también literario (Alemany, 1997: 20).

Los poetas que escriben en este contexto encuentran que el compromiso es total, por lo que la obra artística es vista como un medio para incidir en la realidad, ya que “la literatura por la literatura, no sirve para nada. La literatura debe prestar un servicio. [...] Por lo mismo, la poesía debe también ser política. Aunque no propaganda política, sino poesía política” (Cardenal, 1974: VII). Entonces, esta dicción debe ser analizada no solo desde el espectro de lo discursivo, ya que una lectura más integral debe considerar el compromiso que el poeta asume con la realidad circundante, pues

su praxis política se extiende a todos los ámbitos de la vida. Muchos de los autores “se forjan en un ambiente hostil para sus convicciones ideológicas como para su manera de entender la creación literaria. Por esa razón su militancia política estará muy ligada a su aglutinamiento en grupos de muy variada índole cuyo objetivo principal es servir como centros de resistencia” (Aguilera, 2010: 59). En consecuencia, el texto literario funge como un espacio de “combate” en un contexto social que exige una clara toma de partido, “su compromiso directo con la realidad, la asunción de tal compromiso como actitud ética, la necesidad de comunicación y la búsqueda de salvaguardar lo específicamente poético” (61), son algunas de las características que definen a una escritura que se asumió como un vehículo de comunicación y expresión de la solidaridad humana. El papel de esta poesía frente a tal escenario resulta fundamental, dado que, a través de la escritura, el poeta posee una voz autorizada que revisita la historia y la reescribe.

Así pues, la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx se desarrolla en un contexto cuya complejidad está dada por múltiples procesos sociales y políticos. Dos de los más significativos, como ya se advirtió, son la Revolución cubana (1956-1959), y las dictaduras militares que se instauraron en un buen número de países sudamericanos. Muchas de las obras poéticas escritas durante y después de estos conflictos en el cono sur en Latinoamérica (1970-1990) acudieron a la representación ficcional de la violencia para poner en palabras una experiencia aparentemente indecible. Artistas e intelectuales de la época hicieron de sus obras un espacio de crítica frente a la violencia imperante, lo que trajo como consecuencia la proliferación de textos cuya preocupación cardinal era incorporar el tema social como elemento estructural. Los escritores asumieron un compromiso político y estético con la convicción de que el acto poético es también político, por lo que su obra tiene una incidencia en la transformación de la sociedad. La mayoría

de los escritores exploraron en la fragmentación del lenguaje, uso de neologismos, narratividad exacerbada, mezcla de géneros literarios, entre otras estrategias literarias, para abordar temas políticos y sociales. Por otra parte, acudieron también a las memorias del pasado reciente² para dejar constancia y denunciar desde la literatura lo acontecido durante este periodo signado por la escalada de violencia que se prolongó durante varios años en el cono sur.

La estética como ética será entonces una noción que atraviesa buena parte de la lírica que se escribe durante la década de 1960. Por tal razón, la poesía política será una dicción necesaria en un momento que exige del artista una toma de partido clara. Encontramos un ejemplo de lo anterior en la obra de Juan Gelman (1930- 2014), uno de los poetas más importantes del siglo xx y lo que va del xxi en Latinoamérica; su producción literaria abarca temas diversos, aunque la constante será la reflexión en torno a la derrota política, la narrativa de violencia que ha signado a Latinoamérica, los abusos cometidos por la dictadura militar argentina (1976-1983) y las historias de crimen que se hacen extensivas a otros países del cono sur. La obra poética gelmaniana ocupa su derecho a la denuncia a través de un lenguaje que el mismo autor fue transgrediendo a lo largo de las décadas, pues la sintaxis tradicional no alcanzó para nombrar el horror al que buena parte de la población civil fue sometida durante la dictadura cívico militar. Julio Cortázar, en el prólogo a la *Poesía reunida* de Gelman, dice:

² Las memorias del pasado reciente suelen ser plurales y diversas, son además los relatos que los discursos oficiales, herméticos y ensayados, intentan acallar. Tratan sobre los dramas íntimos y las luchas privadas; cuestiones como la ausencia de familiares o amigos que ya no están, la incertidumbre sobre un paradero que se desconoce, la incompreensión sobre un cuerpo con heridas y cicatrices que distan de ser lo que eran antes o de un hogar que ha tenido que ser abandonado para preservar la integridad propia. Es en este contexto es que las memorias sobre pasados inmediatos se dan.

Solo leyendo abierto, dejando que el sentido entre por otras puertas que las de la armazón sintáctica o las manoseadas imágenes, metáforas o figuras más o menos arduas pero ya asimiladas a la tradición poética, solo así se accederá a la realidad del poema, que es exacta y literalmente la realidad del horror, la muerte y también la esperanza en la Argentina de nuestros días. A todos nos sucederá lo mismo, la sorpresa ante las continuas transgresiones que se suceden a lo largo del camino, pero solo quienes las asuman y, de alguna manera, las continúen merecerán un libro que quisiera contenerlos, contenernos a todos (2012: 4).

Desde su primer libro, *Violín y otras cuestiones* (1956), el poeta argentino abordó temas de índole social, aunque también –y de manera un tanto reservada– ya se vislumbra una aportación relevante para renovar los canones de la poesía latinoamericana, de ahí su abordaje a temas cotidianos desde una sintaxis quebrada que echa mano de sustantivos convertidos en verbos, neologismos y diminutivos, por mencionar apenas unos cuántos recursos formales. Su producción posterior como *El juego en que andamos* (1959) o *Gotán* (1962) mostraban un cuestionamiento y revisitación de la tradición literaria latinoamericana. En este sentido, es importante señalar que el contexto sociocultural de la década de 1960, momento de publicación de *Gotán*, resulta fundacional para la poesía en América Latina, pues en distintos países una nómina importante de escritores como Roberto Fernández Retamar, Mario Benedetti, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, entre otros, experimentaban con un lenguaje que se alejaban del discurso grandilocuente y apostaban por una escritura cuyo registro fuera más cercano al habla cotidiana. Carmen Alemany Bay dice al respecto:

En la década de 1960 surge en América Latina una pléyade importante de poetas, cuyo principal propósito fue incorporar el

lenguaje de la vida a la poesía. Roberto Fernández Retamar acuñó el término de poesía coloquial de tono conversacional, afirmando que esta planteaba un “nuevo realismo”. Es decir, los poetas que se adscribieron a la coloquialidad, buscaron acercarse al lector, aludirlo y no eludirlo como señaló Mario Benedetti. La implicación del lector en el poema y la búsqueda de “un nuevo realismo”, debían cubrir una serie de características para lograr tal empresa. [...] Los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se arraigan en el quehacer cotidiano y problemático. Apostaron por una poesía que diera cuenta del momento histórico que vivían, en principio, reflexionaron sobre el papel del poeta, ya no como un ser inspirado, sino como un hombre común que le habla a la colectividad (1997: 12).

En este escenario Juan Gelman publica su quinto libro, *Cólera buey*, parteaguas de un estilo que desplegará en su obra por venir; encontramos en él dos aspectos relevantes de su ciclo poético. Por una parte, el juego verbal –sintaxis que rompe los esquemas del lirismo–, además del exacerbado uso del lenguaje coloquial; por otra parte, una actitud política que se presenta de manera atípica en comparación del discurso poético de la década de los sesenta. Para ejemplificar lo anterior citamos un fragmento de “Aide-Mémoire” para su análisis.

detrás de trajes de mi padre
del dedo al pie o en volantes clandestinos
que dicen «Viva el pueblo explotado»
o era un hermoso gesto de mujer
para que le tocaran el pelo inclinó su cabeza como una gran
confianza
como una entrega en su deseo

o sea en todas partes me esperan sus poemas
oscuras relaciones con mi historia
bellos desconocidos para mi goce y miedo
entro a ellos sin nombres para que me los digan
me dan manos y pies pero nunca mi rostro sino rostros
jamás el mar sino su oleaje
nunca el otoño en cambio algo como sus oros moviéndose
en un patio (Gelman, 2012: 132).

En este texto, la recreación de una situación comunicativa, aunque existe, no es del todo evidente debido a que no hay un mensaje claramente codificado para un interlocutor reconocible, no obstante, la presencia de formas gramaticales que indican su existencia. El poema discurre en dos espacios, uno que corresponde al ámbito de lo privado, representado por su padre y por una mujer. El otro se sitúa en lo público, la guerra en contra de la explotación del pueblo y la lucha por conseguir su liberación. El registro del poema es eminentemente coloquial, pero el contexto comunicativo —a diferencia de los poemas coloquiales tradicionales— no resulta asequible para cualquier lector y esto obedece a que la sintaxis atípica fragmenta la linealidad de la historia: “como una entrega en su deseo / o sea en todas partes me esperan sus poemas / oscuras relaciones con mi historia”. No obstante, el lector puede darle unidad y sentido al texto.

Toda frase lleva consigo una situación comunicativa inmanente y que por el simple hecho de oír o leer una frase reconstruimos en nuestra mente las circunstancias o el contexto en que puede haber sido dicha o escrita, y que le dan sentido. Lo que ocurre con la frase literaria, frente a la comunicativa, es que carece por completo de contexto, y la labor del lector consiste en desarrollar imaginativamente tal contexto (Atienza, 2005: 34).

En la obra de Juan Gelman, sobre todo la escrita a partir de la década de 1970, el complejizar la forma se traduce en una problematización de su praxis política; recordemos que militó en el Partido Comunista Argentino y en la organización guerrillera Montoneros. En virtud de lo anterior, es importante señalar que lo político y social serán los dos temas más importantes y por ello recurrentes en toda su obra. Dichos tópicos no son nombrados de un modo directo o descriptivo, su militancia y su descontento frente a los hechos sociopolíticos en Argentina lo llevan a atomizar el lenguaje y la sintaxis tradicional para pronunciarse de una manera particular y absolutamente crítica respecto al contexto sociopolítico de su país: “detrás de trajes de mi padre / del dedo al pie o en volantes clandestinos / que dicen «Viva el pueblo explotado»”. A este respecto, valdría “preguntarse por los nuevos modos en que la realidad latinoamericana de la década de los setenta se manifiesta en la poesía, y si es que los poetas asumen algún tipo de compromiso frente a esa realidad” (Aguilera, 2012: 69). En el caso específico de Gelman es evidente que asumió una posición política frente a la realidad y al quehacer poético, de modo tal que sus dos libros posteriores, *Traducciones III. Los poemas de Sydney West* (1969) y *Fábulas* (1971) estarán atravesados también por esas preocupaciones.

Llegada la década de los setenta, la poesía política³ modificará sus formas de representación de la realidad y también su concepción de la violencia. La historia será otra, pues el faro que había

³ Al hablar de “poesía política”, estamos decantándonos por una categoría conceptual que refleja de una forma más precisa el objeto de nuestro estudio, habida cuenta que los diversos nombres que este tipo de poesía ha recibido (“realista”, “objetiva”, “de protesta”, “militante”, “proletaria”, “para las masas”, “revolucionaria”) se refieren a variantes formales de expresión a lo que en última instancia consideramos central para el poema político: el compromiso palmario con una causa que, en su inicio, es extrapoética, pero cuyo tratamiento sirve de partida

representado la Revolución cubana se desdibujará paulatinamente. Los ideales de democracia y justicia que animaron a los distintos países latinoamericanos se verán disminuidos a partir del “Caso Padilla”,⁴ en tanto que las dictaduras militares se fortalecerán a partir del golpe de estado de Pinochet en Chile, la dictadura cívico-militar en Argentina y la instauración de La Operación Cóndor.⁵ La voluntad de cambio que motivó los años sesenta se transformará en desesperanza frente a una violencia sistemática y sostenida por parte de los estados dictatoriales. Este será el escenario sociopolítico del próximo libro de Juan Gelman, *Relaciones* (1973), en donde explora temas que van desde el paisaje y lo doméstico hasta aquellos que encarnan una crítica social y política, aspecto que, como se ha venido señalando, atravesará con absoluta vehemencia toda su obra.

para la elaboración estética de lo que se convertirá en poema, obra de arte (Aguilera, 2010: 46).

⁴ El caso Padilla hace referencia al conflicto que marcó la separación entre la intelectualidad occidental y el régimen castrista. Tuvo su origen en la publicación, en 1968, del poemario *Fuera de juego* del poeta Heberto Castillo. Dicho libro mereció en un primer momento el principal galardón literario cubano, concedido por la Unión de Escritores y Artistas cubanos, pero las críticas a la revolución castrista, acabaron provocando el encarcelamiento, en 1971, del autor. Padilla fue obligado a retractarse y a renegar de sus críticas al gobierno comunista en una declaración pública dirigida a la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (Padilla, 1982: 32).

⁵ La operación Cóndor fue un plan de inteligencia diseñado y coordinado por los servicios de seguridad de las dictaduras militares de Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay, en colaboración con la CIA, para aniquilar a la izquierda opositora durante la década de los setenta. El plan permitió la colaboración de los dictadores Augusto Pinochet (Chile), Hugo Bónzer (Bolivia), Alfredo Stroessner (Paraguay), Joao Figueredo (Brasil), Jorge Rafael Videla (Presidente de la Junta Militar en Argentina) y Juan María Bordaberry (Uruguay) (Ferreira, 2014: 1-27).

Llegada la década de los setenta una buena parte de los escritores ya no aspiran a transformar la realidad que los circunda, hay por su parte, una renuncia a nombrar verdades históricas totalizantes o completas. Esto en oposición al discurso revolucionario de los años sesenta que privilegió la confianza en el cambio que traería la revolución cubana para todos los países de América Latina. Los escritores que publican durante las década de los setentas y ochentas heredarán un sistema político fallido que encuentra su máxima representación en las dictaduras militares. Por lo tanto, las obras literarias producto de este complejo entramado social dan testimonio del hecho histórico. El poema “Confianzas” ejemplifica lo anterior:

se sienta a la mesa y escribe
«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice
y más: esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán
no ganará plata con ellos
no entrará al cine gratis con ellos
no le darán ropa por ellos
no conseguirá tabaco o vino por ellos
ni papagayos ni bufandas ni barcos
ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
si por ellos fuera la lluvia lo mojará
no alcanzará perdón o gracia por ellos
«con este poema no tomarás el poder» dice
«con estos versos no harás la Revolución» dice
«ni con miles de versos harás la Revolución» dice
se sienta a la mesa y escribe (Gelman, 2012: 299-300)

En este texto encontramos una reflexión sobre el papel de la literatura, específicamente de la poesía en un contexto político tan complejo como el de la dictadura argentina. Por una parte, Gelman asume explícitamente que el poema no va a cambiar la historia, hecho que representa un giro discursivo respecto a la poesía latinoamericana de la década de 1960, pues muchos de los textos escritos durante este periodo dan cuenta de la ferviente creencia en la posibilidad del cambio. Entonces, “Poema y testimonio se ven así unidos en una misma lucha contra dos rigideces la de la realidad espeluznante de la dictadura, y lo que se esperaría de un discurso político comprometido, al que acecha, sin embargo, la fiijeza sentenciosa de lo catequístico, del previsible mensaje político” (Suárez, 2008: 70) .

En 1967, Mario Benedetti apuntaba: “un escritor latinoamericano de hoy, cualesquiera sean sus actitudes política o estética, y cualquiera sea el punto geográfico desde el cual opine, no puede (a menos que se pase de sutil o de embustero) inscribirse automáticamente en una objetividad sin fisuras” (1981: 39). De esta manera el escritor uruguayo explicitaba la necesidad de que los textos literarios fueran también textos de combate en un contexto que exigía del escritor una praxis artístico-política y una toma de partido clara.

En la década de los sesenta el discurso poético, en una corriente fortalecida a pesar del vituperio sistemático del nuevo establishment, encuentra nuevos temas, nuevas posibilidades, sobre todo nuevos motivos para reafirmar su convicción política y proyectar su compromiso ante el mundo en transformación que le rodea. La Revolución cubana, el asesinato de Luther King y del Che Guevara, la Unidad Popular Chilena [...] todo esto ronda el imaginario poético de aquellos autores decididos a seguir explorando el compromiso político en su obra (Aguilera, 2010: 60).

Pasado el tiempo, dicha creencia se desvanece y esto se refleja también en la obra literaria. Gelman cree fervientemente en que la poesía tiene un valor que puede incidir en la realidad: “‘ni con miles de versos harás la Revolución’ dice / se sienta a la mesa y escribe”. El lenguaje poético —desde su espacio, que es la creación— forma parte activa de los distintos procesos históricos y políticos. La poesía resignifica, reescribe, evidencia y denuncia.

A mediados de 1975, frente a las amenazas de la Alianza Anticomunista,⁶ también conocida como la Triple A, Juan Gelman sale de Argentina para instalarse en Roma. Poco después de su partida se produce el golpe militar que desatará una cadena de hechos terribles en la vida del pueblo argentino y en su vida personal; acaso el evento más definitivo es el secuestro y asesinato de su hijo y su nuera embarazada de siete meses, además de la desaparición y muerte de amigos escritores como Paco Urondo, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos, Rodolfo Walsh, entre otros. Frente a estos hechos funestos y dolorosos su quehacer literario más que nunca se verá atravesado por una serie de reflexiones políticas y sociales.

Hechos y relaciones (1980) es un libro que reúne poemas publicados anteriormente bajo el nombre de *Relaciones* y agrega una segunda parte bajo el título de *Hechos*, en la cual se compilan los poemas escritos entre 1974 a 1978. En ediciones posteriores de *Hechos y Relaciones*, se agregaron otros textos muy importantes de esta época, como el poema *Carta abierta* escrito en 1980 (del cual hablaremos más adelante). El volumen publicado en 1980 refleja una evidente fractura formal y lingüística con la que desarticulará el lenguaje poético para dar cuenta de su condición de exiliado.

⁶ La Triple A fue un actor político colectivo con una organización interna (estructura, jerarquía, *modus operandi*) que ejerció una acción política no convencional, no legal y violenta, utilizando recursos del propio Estado (Rostica, 2011: 24).

Este libro hace las veces de una reflexión por parte del sujeto lírico que se cuestiona su trabajo poético; el exilio será además de condición trágica, un tema nodal y permanente: “el exilio como otro mundo diario, como error. La persistencia en el error que puede originar una verdad” (Gelman, 2017: 64). Este tópico en la obra gelmaniana pasó de ser una mera cuestión de supervivencia a ser un problema ético e intelectual que desarrolló mediante un lenguaje que da cuenta del dolor, la separación y el trauma que genera la pérdida producto de la violencia de Estado. A partir del exilio, el escritor argentino consumará una obra en la que el sujeto lírico posee una conciencia política desde la cual enuncia un discurso desgarrado por el sufrimiento.

¿7 p.m. son?/¿subo la cuesta de setiembre/la
cuesta de fantasmas?/¿en la esquina de vía portuense y costanera
sur
un gorrión come migas de pan en las manos del moro?/¿mateo
pasa con una calandria cantando en la parte superior de su fe?/¿una
golondrinita atraviesa a la negra?/¿es
golondrina que se llama sara
y sale del nido que la negra tenía en el pelo y
le daba vuelta alrededor cada vez que la negra salía a combatir?/
¿con su campera llena de tiempo?/
¿su eternidad tomando el colectivo 60 para ir a combatir?/
¿sus ojos con dos golondrinas detrás?
¿la una se murió una tarde a las 7 p.m. subiendo
una cuesta del sur?/¿la otra sacude
su cabellera dulce en costanera sur y portuense/allí
paco habla de la Revolución con jilgueros (Gelman, 2012: 484).

El hablante poético devela el rostro verdadero de los lugares que han sido cercados por la violencia real (Buenos Aires) y sim-

bólica (su exilio en Roma), además evidencia el dolor que le causa saberse lejos de su país. En “Pájaros”, los sitios que habitó y habita se transforman en un espacio de doble faz que muestran y ocultan sus caras: “¿7 p.m. son?/¿subo la cuesta de setiembre/la/ cuesta de fantasmas?/¿en la esquina de vía portuense y costanera sur”. El primer sitio, Vía Portuense se ubica en Roma, el lugar donde Gelman vivió su exilio, por otra parte, Costanera Sur está en Buenos Aires, la ciudad del poeta. Ambos lugares conviven en el imaginario de la voz lírica, los cuales recorre como un fantasma que se pasea entre el pasado y el presente. La nostalgia por el país que ha dejado se evidencia una y otra vez. A lo largo del texto, el escritor argentino elude la literalidad y la referencialidad directa, para articular una serie de imágenes desde lo oblicuo y lo aparentemente sesgado, de tal forma que la lengua del exilio acomoda o desacomoda todas las vías de sentido en el discurso poético: “una cuesta del sur?/¿la otra sacude/ su cabellera dulce en costanera sur y portuense/allí/ paco habla de la Revolución con jilgueritos”.

Hechos y relaciones configura una de las tantas memorias sobre la dictadura argentina. Encontramos en este libro dos estrategias que serán de uso común en la poesía latinoamericana reciente. Por una parte, la fractura del lenguaje⁷ como reflejo de la fisura con la realidad y, por otra, la representación de la violencia mediante una serie de alegorías que dan cuenta de lo sucedido en Argentina durante los primeros años del régimen. La escritura de Gelman es, en ese sentido, uno de los mejores ejemplos de la problematización de la forma en el texto poético, pues no estamos frente a un poema político tradicional, pero sí ante una política de la forma.

⁷ La dictadura cívico militar en Argentina motivó a muchos escritores a acudir a lo que Orwell llama la *neolengua*, un discurso hecho a partir de neologismos y de una sintaxis fragmentada que da cuenta de la violencia producto de regímenes dictatoriales (Kertész, 2001: 92).

El espacio del poemario registra también esta red de travesías en una sintaxis constantemente fracturada, suspendida, la puntuación sorprende y disloca el verso. La aparente dispersión semántica – nombres, ciudades, tiempos diversos– se reúne en el tópico de la ausencia. Perdidas están las personas, los acontecimientos, los sueños. El poemario es el lugar de la ausencia (Guzmán, 2010: 44).

Por su parte, *Carta abierta* (1980) hace las veces de un ejercicio de reflexión sobre la dictadura argentina, y más que ser una afirmación a través del discurso poético, este texto se erige como una duda permanente que apunta al trauma colectivo. En *Carta abierta*, Gelman trasciende el dolor personal para, mediante la representación literaria, hablar de las heridas de aquellos que fueron víctimas de la violencia y la vejación. Hay en este poema una descarnada conciencia del fracaso, una pérdida definitiva frente a un hecho histórico que marcó la vida de un país y de un continente. Marco Antonio Campos apunta:

Mientras el calendario de los años ochenta se rompe, Gelman sabe ya que las ilusiones del cambio y la esperanza de una sociedad justa y humana en la Argentina se han perdido. Es la hora de la derrota. Es la dolorosa conciencia de la derrota. Es la hora de irse con el corazón y los muertos a otra parte. Se perdieron las vidas de los compañeros, se marchitó la hierba del jardín del sueño y la utopía. Es hora de llevarse los sueños a otra parte. Ese país, Argentina, esa patria que está en la tierra, respira como puede (Gelman, 2013: 7).

El libro se conforma de veinticinco poemas dedicados a su hijo, Marcelo Ariel Gelman, quien fue asesinado durante la dictadura militar. El tema principal es el dolor individual y colectivo ante la pérdida, esto enunciado a través de un lenguaje que apela a las múltiples posibilidades semánticas de los vocablos. En el poema hay una constante interrogación retórica que cuestiona los vacíos sociales, históricos y lingüísticos. Al respecto, Daniel Freidemberg

señala: “*Carta abierta* se constituye como una de las más arduas, hondas y lúcidas indagaciones en el dolor que presenta la poesía latinoamericana. También funge como un importante testimonio de la última dictadura en Argentina” (1998: 45).

Juan Gelman escribe una nota informativa que sirve de preámbulo al poema, en ella advierte al lector sobre una realidad que desafortunadamente no ha sido del todo esclarecida en los países víctimas de dictaduras. En escasas cinco líneas, el escritor argentino narra un doloroso episodio que concierne a su vida personal, cuenta al lector sobre el secuestro y pérdida de su hijo y su nuera a manos de un comando militar en Buenos Aires y, por si fuera poco, agrega que el hijo de ambos “nació y murió en el campo de concentración”. Este breve párrafo es la antesala de un poema que hace las veces de homenaje a los “desaparecidos” y a “los ausentes para siempre”.

el 26 de agosto de 1976 mi hijo marcelo ariel y su mujer, claudia, encinta, fueron secuestrados en Buenos Aires por un comando militar. el hijo de ambos nació y murió en el campo de concentración. como en decenas de miles de otros casaos, la dictadura militar nunca reconoció oficialmente a estos “desaparecidos”. hablo de “los ausentes para siempre”. hasta que no vea sus cadáveres o a sus asesinos, nunca los daré por muertos (Gelman, 2018: 87).

En el libro, la paternidad se abre frente al dolor de la pérdida, y la voz lírica le habla al hijo desde un lenguaje dislocado: “hijo que vuela por quietudes/por”, “hijito que el otoño desprendió”, “dando gritos de vos/hijo o temblor/”, “hijo que hijé contra la lloradera/”, “cielo que abris hijando tu morida”, “¿qué voy a hacer con mí/pe-dazo mío?/”, “deshijándote mucho/deshijándome/”, “¿niñito que pasás volando por”, “abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/”. Así pues, estamos frente una revisitación de la historia de su paternidad, des-

de la infancia de su hijo hasta llegar a la recreación de su captura, tortura y asesinato. El sujeto poético oscila entre la esperanza y la desesperanza, porque a lo largo del texto se manifiesta la creencia en que el hijo está vivo, pero igualmente por momentos hay una completa derrota. “Los poemas se presentan como una larga queja, la de un padre huérfano de un hijo del cual no puede afirmar con toda seguridad que ha muerto” (Fabry, 2005: 66).

Uno de los temas principales que plantea la lectura de *Carta abierta*, versa sobre la naturaleza del lenguaje y sus límites, sobre todo pensado a la luz de un contexto de violencia: “el lenguaje opera al servicio del mecanismo de la imaginación que permiten decir aquello que no se es capaz de nombrar de otra manera, y lo hace mediante recursos de representación indirecta” (Deffis, 2010: 14-15). Por otra parte, la creación de neologismos o la desarticulación de la sintaxis tradicional ha producido una forma particular y novedosa de nombrar el dolor individual, colectivo y por ello histórico. Sostenemos que para una comprensión cabal de su obra no puede ser obviado el contexto social y político que da origen a sus temas y obsesiones. Es verdad que podemos ceñirnos a un análisis estrictamente estilístico o lingüístico, no obstante, nos interesa enfatizar que la estructura formal y semántica está en estrecha relación con la necesidad de nombrar un dolor existencial, una ruptura vital provocada por la violencia ejercida por la dictadura argentina. Al respecto, Aldo García apunta:

Cabe señalar que la mayoría de los trabajos acerca de la obra poética de Juan Gelman se inserta en marcos teóricos propios de la crítica e investigación literarias, por lo que la formación de palabras se ha relegado a un asunto meramente marginal, al privilegiar, por ejemplo, los fenómenos de intertextualidad con la poesía mística; la forma en que el dolor se manifiesta en sus poemas; así como la perspectiva, el sentimiento y las emociones que el poeta plantea

con respecto del exilio, entre otras temáticas. Esta situación, a su vez, ha provocado que se ofrezcan descripciones imprecisas de las piezas léxicas revitalizadas o acuñadas por Juan Gelman, sobre todo, por no atender a su estructura formal y semántica, así como al contexto en que estas ocurren (García, 2013: 2017).

En ese sentido, las interrogantes que de este escenario surgen son múltiples, por ejemplo ¿hasta dónde el lenguaje poético puede nombrar el horror vivido en contextos de violencia política, en este caso una dictadura?, ¿cuáles son las estrategias literarias que sigue un escritor para dar cuenta de la violencia? Estas preguntas cuestionan la función de la poesía en escenarios de profundo dolor.

¿me vas a disculpar que te hije mucho?/
¿dónde estás mesmo ahorita?/¿descansás?/
¿nadie tortura tu blancor?/¿ya mudo
quietás tu luz contra tinieblas?/¿late
tu oscuridad?/¿llagás en puro fuego
capaz de vos?/¿la muerte sostenés
con tus manitas para que no aplaste
lo que sube de vos?/¿amor que dieras
al puro ajeno como revolar
contra el contrario de la ser dolida?/
¿contra el hambre que golpia tu golpear?/
¿contra la sed que moja tus pedazos?/
¿cómo beber que seca?/sol/¿bueyás?/ (Gelman, 2013: 373).

Gelman apela, entre otros recursos, a la radicalización del lenguaje mediante neologismos y una clara ruptura de la sintaxis para enunciar la pérdida y la ausencia de su hijo que es también la representación simbólica de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. La poesía gelmaniana reactiva la memoria,

“el vestigio del ser representado en el poema, los rostros ausentes que están presentes como reminiscencia del pasado” (Villegas, 2007: 7).

Reflexiones a manera de conclusión

La escritura poética posee un lenguaje específico –no exclusivo, en la medida que no tiene por qué limitarse a temáticas o formas establecidas– de ello da muestra la obra gelmaniana. Su escritura problematiza el concepto de poesía política, pues de una u otra manera cuestiona y subvierte la forma literaria de este género. Recordemos que, para los escritores de las décadas de los setentas y posteriores, la noción de “compromiso político” no será en modo alguno la misma que en los años de 1960. Este cambio de paradigma nos parece fundamental y definitorio para entender el devenir de la poesía que se ocupa de temas políticos a finales del siglo xx y lo que va del xxi, pues nos lleva a pensar que estamos frente a una nueva realidad que obliga al escritor a repensar su ejercicio poético. Para llevar a cabo tal empresa se deben tomar en cuenta dos aspectos: el primero, un cambio en la forma de concebir la historia y, segundo, nuevas estrategias discursivas.

La obra de Juan Gelman es sin duda un parteaguas para la poesía latinoamericana, pues –como en este trabajo quedó evidenciado– su escritura refleja una ruptura en todos los órdenes, esto como producto de la violencia dictatorial en Argentina. Su conciencia de la praxis política y de una serie de sucesos desafortunados y terribles en la vida del colectivo y en su vida personal, definirán su quehacer poético. La invención de una *neolengua poética* que busca desesperadamente encontrar respuestas en una historia signada por la represión es acaso una de las aportaciones más importantes para la poesía latinoamericana, pues implícita a esta invención o experimentación está una profunda reflexión sobre el papel del escritor

frente a eventos políticos tan avasalladores; en su caso, sobre la dictadura argentina.

Bibliografía

- Aguilera López, Jorge, 2010, *Más allá de la marginación existe la estética: El compromiso político en la poesía mexicana. Un estudio de Enriquez González Rojo*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Alemaný Bay, Carmen, 1997, *Poética coloquial hispanoamericana*, Universidad de Alicante, España.
- Benedetti, Mario, 1981, “Situación del escritor en América Latina”, en *El ejercicio del criterio*, Nueva Imagen, México.
- Cardenal, Ernesto, 1975, “Prólogo”, en *Poesía Nicaragüense*, Ediciones el pez y la serpiente, Nicaragua.
- Deffis, Emilia, 2010, *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*, Editorial Biblos, Argentina.
- Fabry, Geneviève, 2005, “La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, Université Catholique de Louvain, pp. 55-69.
- Ferreira Navarro, Marcos, 2014, “Operación Cóndor: antecedentes, formación y acciones”, *Revista Ab Intio*, núm. 9, pp. 1-27.
- Freidemberg, Daniel, 1999, *Juan Gelman en el concierto de la literatura latinoamericana de denuncia*, Ediciones Altamar, Argentina.
- García Ávila, Aldo, 2013, “‘Donde tu hermosura se ensombra’: problemas morfosemánticos en el ‘Comentario VII’, de Juan Gelman”, *Acta Poética*, vol. 34, núm. 2, diciembre, pp. 213-236.
- Gelman, Juan, 2012, *Poesía Reunida*, Seix Barral, España.

- _____, 2013, “Selección y notas introductorias de Marco Antonio Campos”, en *Material de Lectura*. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/333-183-juan-gelman?showall=1>
- _____, 2018, *Otro mundo. Antología (1956-2007)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Guzmán, Raquel, 2010, “La ciudad, la poesía, Juan Gelman”, *Tópicos del Seminario*, núm. 24, julio-diciembre, pp. 41-53.
- Kertész, Imre, 2001, *La lengua exiliada*, Adan Kovacsics (trad.), Taurus, Colombia.
- Luján Atienza, Ángel Luis, 2005, *Pragmática del discurso lírico*, Arco / Libros, Madrid.
- Padilla, Heberto, 1982, *Fuera del juego*, Círculo de Poesía, La Habana.
- Rostica, Julieta, 2011, “Apuntes ‘Triple A’ Argentina 1973-1976”, *Desafíos*, vol. II, núm. 23, pp. 21-51.
- Sarlo, Beatriz, 1994, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires.
- Suárez, Modesta, 2008, “Un pedacito de la belleza que vendrá. Poesía y testimonio en la poesía de Juan Gelman”, *Revista del CESLA*, núm. 11, pp. 69-78.
- Villegas, Aguilar, 2007, *Poesía y memoria*, Universidad Iberoamericana, México.

Entre la cultura de masas y la alta cultura: Ricardo Piglia y *La Argentina en pedazos*

Between media culture and high culture: Ricardo Piglia and *La Argentina en pedazos*

Alfonso Macedo Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

alfonsomacedo@hotmail.com

Resumen: Las relaciones que el escritor argentino Ricardo Piglia mantuvo con los medios de comunicación y la cultura de masas han sido parcialmente documentadas pero siempre han sido visibles: desde sus clases sobre la novela argentina y Borges en la televisión cultural, sus guiones de cine y su narrativa, en la que ha creado obras a caballo entre el género policial, la ciencia ficción y el fantástico, pasando por sus experimentos con diversas formas –como la novela gráfica y la historieta que aún siguen siendo consideradas extraliterarias–, ha abierto nuevos caminos de recepción de su obra y la de los autores de la tradición literaria que ha analizado en sus novelas, ensayos y notas de diario. Así, y a pesar de la complejidad que supone la lectura atenta de su narrativa, sus intervenciones en los circuitos masivos no hacen concesiones a un público no especializado con los estudios literarios pero al mismo tiempo lo acerca a la lectura de Borges, Leopoldo Marechal, Manuel Puig o Roberto Arlt, por ejemplo. El presente artículo analiza la relación de Piglia con *La Argentina en pedazos* (1993a), obra publicada de manera fragmentaria en la revista *Fierro* a partir de 1984, y se detiene, en par-

ricular, en las adaptaciones de algunas obras centrales de la literatura argentina: “El matadero” de Esteban Echeverría, “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar y *Los lanzallamas* de Arlt. Los textos estudiados por Piglia para *La Argentina en pedazos* sugieren, indirectamente, una nueva revisión de la tradición literaria; simultáneamente, el encuentro entre dos manifestaciones culturales aparentemente antagónicas forma parte de una operación estética y política que fomenta la renovación artística y denuncia la violencia de Estado producida en la Argentina desde sus inicios como nación independiente.

Palabras clave: Ricardo Piglia, cultura de masas, alta cultura, historieta, *La Argentina en pedazos*.

Abstract: The relations that Argentine writer Ricardo Piglia maintained with the media and mass culture have been partially documented but have always been visible: from his classes on the Argentine novel and Borges on cultural television, film scripts and his narrative work in which he has created works between the police genre, science fiction and fantasy, passing by its proximity to other forms considered extraliterary, such as graphic novel and comic, has opened new ways of receiving his own work and that of the authors of the literary tradition that he has analyzed in his novels, essays and journal notes. Thus, and despite the enormous complexity of attentive reading of his narrative, his interventions in the mass circuits do not make concessions to a non-specialized public with literary studies but at the same time brings him closer to reading Borges, Leopoldo Marechal, Manuel Puig o Roberto Arlt, for example. This paper analyzes Piglia's relationship with the volume *La Argentina en pedazos* (1993a), a work that was published in a fragmentary and periodic way in *Fierro* magazine since 1984, and stops in particular in the cartoon versions of some works centrals of Argentine literature, such as Esteban Echeverría's “El matadero”, Cortázar's “Las puertas del cielo” and Arlt's *Los lanzallamas*. The texts selected and studied by Piglia

for *La Argentina en pedazos* suggest, indirectly, the review that the argentine writer makes of his literary tradition; simultaneously, the encounter between two seemingly antagonistic cultural manifestations is part of an aesthetic and political operation that encourages artistic renewal and denounces the violence of the State produced in Argentina since its foundation as an independent nation.

Keywords: Ricardo Piglia, Media culture, High culture, Comic, *La Argentina en pedazos*.

Recibido: 31 de enero de 2021

Aceptado: 1 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.526>

¿Qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son los dueños de las editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actuar, como diría Brecht.

RICARDO PIGLIA, *CRÍTICA Y FICCIÓN*.

Pocos autores pueden mantener un diálogo constante y productivo entre las manifestaciones de la alta cultura y las expresiones de la cultura de masas como Ricardo Piglia (1941-2017). El cine, la televisión y la prensa se convirtieron, desde su formación de escritor, en una parte fundamental de su poética de ruptura, en la que siempre se propuso el rechazo y la crítica a los procedimientos convencionales de los medios de comunicación: a través de sus intervenciones en los mismos medios que cuestionaba —como los periódicos o las entrevistas transmitidas en televisión— atacó, casi

de manera sistemática, la mercadotecnia de la industria cultural, lo que no le impidió participar, a su modo, en esta, siempre tomando distancia por medio de la ironía.

En los años sesenta, la joven generación de escritores a la que Piglia perteneció –y en la que también pueden mencionarse los nombres de Puig y Juan José Saer– comprendió perfectamente su lugar en la literatura: la asimilación de los escritores latinoamericanos más visibles y mediáticos a las estrategias del mercado literario produjo que esa generación tomara distancia y creara sus proyectos artísticos al margen de los modos convencionales en que la cultura fue divulgada y domesticada. Un comentario sobre el suicidio de José María Arguedas, escrito en su diario de 1969, confirma el lugar en el que buscaba situarse con respecto a las relaciones entre literatura y mercado: “También su muerte es una metáfora del escritor latinoamericano oculto, no revelado, subterráneo y opuesto a las marquesinas del *boom*” (Piglia, 2015: 167).

Piglia pensó de manera muy concreta en los procedimientos por los cuales sus obras podían intervenir (o dejar de hacerlo) en los medios y las estrategias de la industria cultural. Su relación con aquellos fue menos radical si se le compara con Saer –quien siempre mantuvo una posición más beligerante contra los medios y los escritores del Boom–; parte de su crítica a la industria cultural no proviene del lugar común del escritor convencional al sentirse superior a la cultura de masas, sino de una posición marxista en la que identifica rasgos clasistas entre los intelectuales. En ese sentido, asumió una severa postura crítica contra Sur, el grupo de Victoria Ocampo de donde surgió la revista homónima y en la que Borges intervino frecuentemente. Por eso, en parte, el proyecto narrativo de Roberto Arlt es reivindicado por Piglia en sus novelas y ensayos, en donde recupera lo bajo y lo grotesco del estilo del autor de *El juguete rabioso* como una forma de provocar a los escritores del “buen decir”. En entrevista con Marco Antonio Campos, establece

relaciones entre su poética y la narrativa de Arlt, a propósito de la cultura de masas y lo bajo:

El otro elemento muy importante en mi relación con Arlt es la oralidad. No de una forma lexical, sino más ligada con los ritmos, los tonos y la sintaxis. Al mismo tiempo, al lado de esto, hace una operación interesantísima: toma lo literario de traducciones españolas. Eso es lo que él creía que era la literatura. Por eso su lectura nos resulta extraña: de un lado, la zona de las voces de Buenos Aires; del otro, la alta literatura, que en él, se halla en la lectura de las malas traducciones que hacían los españoles (Piglia, 1999: 173).

Uno de los vínculos que une la escritura de Piglia con la de su predecesor Arlt es el complot¹ lingüístico y político que dirige sus baterías contra la burguesía y los intelectuales cercanos al capitalismo. En la entrevista citada, las respuestas de Piglia establecen relaciones entre sus propias novelas y las de Arlt; Campos se interesa en cómo el personaje Emilio Renzi coloca a Arlt por encima de Borges en *Respiración artificial*. Como programa literario, se trata de recuperar lo marginal como una forma de analizar el canon vigente de los años setenta y ochenta —que comenzó a transformarse a partir de la publicación de la primera novela de Piglia—, siempre desde un ángulo marxista heterodoxo que denuncia el poder de la

¹ En “Teoría del complot”, Piglia afirma: “En principio, el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad” (Piglia, 2014: 99). En este texto, además, vuelve a señalar a Arlt como el máximo novelista del complot en la Argentina con *Los siete locos*: “Aunque ha sido leída como la novela de Erdosain, creo que la que tiene un lugar central es la novela del Astrólogo, la construcción de un gran complot con los siete locos como conspiradores. Y es alrededor de la noción de maquinación que la novela constituye su eficacia (101).

clase intelectual y la dictadura militar de finales de la década de los setenta y principios de la siguiente.

Esta crítica a las obras y posturas de los intelectuales de las generaciones pasadas que exhibían ciertas pretensiones aristocráticas (Victoria Ocampo, Bioy Casares, Borges, Cortázar: todos antiperonistas) se complementa con la reivindicación del autor de *El juguete rabioso*, siempre asociado a la baja cultura, lo marginal y a lo que fue considerado subliteratura: la historieta, de origen masivo pero cuyas técnicas narrativas, en parte tomadas del cine, contribuyeron a superar las formas canónicas de la literatura occidental culta; no es gratuito, así, que Piglia establezca una relación inédita entre las novelas de Roberto Arlt y los cómics, ya que ambos géneros fueron considerados “literaturas menores” (Gutiérrez, 2009) o marginales:

Quiero decir que la tradición de la literatura argentina como lo mismo se podía decir de la literatura de Roberto Arlt, esta relación con géneros considerados menores por la alta cultura y etc., es una tradición muy fuerte y en mi caso me he manejado con absoluta fluidez, he escrito guiones de cine, he trabajado en revistas de historietas, he dirigido la primera colección de literatura policial norteamericana que se hizo en español, “La serie negra” que comencé a publicar en el ’68, antes de que los españoles empezaran a publicar también el género. Quiero decir que para mí fue muy natural la idea de que los géneros se cruzan y se intercambian y la historieta es por supuesto uno de los referentes, me parece a mí, de la cultura contemporánea (Gutiérrez, 2009).

Así, reconoce la tendencia, propia de los escritores de los sesenta y setenta, de intervenir desde adentro contra los medios de comunicación, ya que resultaba inevitable, después del Boom, mantenerse ajeno a aquellos. Justamente, su libro de clases de literatura

Las tres vanguardias abre con una introducción a los procedimientos artísticos de los que su generación se apropió y exploró para hacer una oposición estética y política a los medios de comunicación y la industria cultural: Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Juan José Saer son estudiados a partir de sus poéticas en relación con la cultura popular: “Hay que considerar, por lo tanto, la relación entre novela y medios de masas” (Piglia, 2016: 17). Para los cuatro escritores esa relación es ineludible, por lo que crearon sus proyectos literarios enfrentando a los medios de comunicación pero también apropiándose de sus recursos y asimilando algunos de sus procedimientos para producir nuevas significaciones.²

Esa relación de la cultura de masas con las novelas de largo aliento, los textos reflexivos (ensayos, discursos, notas de diario, prólogos) y las narraciones breves establece una suerte de bilocación en la que nuestro escritor se mueve sin hacer concesiones a los lectores —como lo dice de modo explícito— ni menospreciar cualquier manifestación de las que aún son consideradas artes menores: comentarios de series de televisión, clases de literatura en el canal nacional TVP, entrevistas transmitidas por YouTube, notas de diario para el suplemento *Babelia* de *El País* de España y *Revista Ñ* del diario *Clarín* de Argentina, participación como guionista en filmes de ficción y documentales, acercamiento a la historieta y la

² En una larga conversación fechada en 2010, Piglia explica la relación de los tres autores (las tres vanguardias argentinas de la segunda mitad del siglo xx) con los medios de comunicación y los modos en que, dentro de sus obras, responden a esa omnipresencia: “Saer construye una poética de antagonismo directo. La literatura es una lengua lo suficientemente hermética para no ser cooptada por el discurso trivial de los medios de masas. Después estaría Puig, quien es el gran renovador en este punto, que negocia con la cultura de masas como forma. Porque las novelas de Puig son muy experimentales, no es que él escribe novelas de masas, él trabaja los discursos de masas. Y Walsh, que me parece muy actual, que actúa sobre los medios de masas, inventa periódicos” (Piglia, 2015b: 142).

novela gráfica, etc.³ Sin perder sus complejos registros escriturarios ni “rebajar” su poética a los esquemas rigurosos de los medios masivos, Piglia supo intervenir en estos y logró suscitar nuevos espacios de reflexión estética y política en diálogo con la tradición literaria argentina: “De lo que más me ha gustado realizar es una suerte de sección que hice en una muy buena revista de historietas (*Fierro*), que era una suerte de antología de la literatura argentina. Los muchachos hacían la historieta y yo escribía el texto. Las mías han sido más esas intervenciones laterales a lo que sería el camino central de la crítica académica” (Piglia, 1999: 193).

La tradición literaria argentina en el cómic: *La Argentina en pedazos*

El texto que escribía acompañando era un texto que escribía sin hacer ninguna concesión, en el mal sentido, al público, escribía mis ideas sobre literatura argentina obedeciendo a ciertos registros de la escritura crítica que son los que a mí me interesan, polémico y claro, en lo posible, escribía mis ideas críticas para un público que normalmente está ajeno a la circulación y la sección tuvo una repercusión muy notoria tanto que después se publicó un libro y por ejemplo en los co-

³ Cfr. “Ensayo, autobiografía y *nuevas artes*: de Alfonso Reyes a Ricardo Piglia” (Macedo, 2017: 431-447), donde se parte de una reflexión sobre literatura y *nuevas artes* (nuevos medios de comunicación), y “Relaciones intertextuales: los caminos de la literatura en las series televisivas. *Breaking Bad* y *True Detective*” (Macedo Rodríguez, 2018: 85-108), cuya introducción analiza la actualidad de los medios —particularmente del cine y las series de televisión— a partir de las posturas de Piglia y Saer.

legios secundarios era habitual que los profesores usaran la revista Fierro para enseñar literatura argentina usando la sección y discutiendo algunos de los textos que estaban, de Quiroga, de Arlt, en el colegio.

RICARDO PIGLIA EN ENTREVISTA CON
RAFAEL GUTIÉRREZ

En 1993, Ricardo Piglia publica *La Argentina en pedazos*, un libro híbrido que combinó la crítica literaria con el ensayo y el género prólogo al tiempo que se colocó en las fronteras del lenguaje gráfico y la escritura. Se trata de una serie de relatos representados bajo el código del cómic que recupera algunas de las grandes narraciones —ordenados no cronológica sino arbitrariamente, aunque los relatos inicial y final tienen una intencionalidad evidente al ser ubicados en esos espacios tan precisos y significativos— de la historia literaria argentina y otros no tan famosos pero que se ajustan, parcialmente, al canon personal del antologista. Así, el lector conoce historietas adaptadas —que, desde luego, siempre pueden ser leídas de manera independiente del texto original— de “El matadero” de Esteban Echeverría, “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones, “Historia del guerrero y de la cautiva” de Borges, “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar, un fragmento de *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, otro de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, otro de *Los dueños de la tierra* de David Viñas y la adaptación al cómic de la letra del tango “La Gayola” de Tugols y Taggini, entre otras.

Los ensayos están divididos en pequeñas secciones; también pueden ser leídos como si fueran las notas en un diario que Piglia publicó en los últimos años de su vida. No es casual que haya copiado y pegado párrafos enteros de algunos de sus ensayos, como

el dedicado a Arlt: se trata de una reelaboración de un ensayo de los años setenta.⁴

La violencia es el tema central: cruza la tradición literaria de su país. Precisamente, la publicación de las adaptaciones al cómic tuvo lugar en el seno de la revista *Fierro*, surgida en el periodo posdictatorial (en 1984) como una forma de denunciar los crímenes de Estado durante la etapa militar que había concluido un año antes: “Se trataba de un original proyecto editorial surgido como uno de los productos culturales que acompañaron el retorno de la democracia a la Argentina. La revista se presentaba con el subtítulo ‘Historieta para sobrevivientes’, haciendo referencia tanto a sus creadores como a sus lectores, aquellos que habían sobrevivido al ‘Proceso’” (Gutiérrez, 2009). En su texto “Mandrini, Piglia y la historieta”, Rafael Gutiérrez sostiene que *La Argentina en pedazos* salió a la luz con Ricardo Piglia como el único autor debido a criterios comerciales, como una “maniobra editorial” (2009). Incluso, en entrevista, Piglia señala a Juan Sasturain como el autor del nombre de la sección “La Argentina en pedazos”, título polisémico que aludía “a la fragmentación que nosotros, básicamente el tema que íbamos a trabajar la presencia de la violencia en la literatura argentina en distintos momentos y a través de estos sistemas de fragmentación que suponían adaptaciones de textos y al mismo tiempo ‘La Argentina de pedazos’ aludía a la situación de la Argentina que acababa de salir de la dictadura militar” (Gutiérrez, 2009).

Gutiérrez afirma que la obra mantiene la disposición textual de las adaptaciones, tal como aparecieron originalmente en la revista, incluyendo los textos introductorios de Piglia. De este modo, una

⁴ Cfr. “Roberto Arlt. La ficción del dinero” (Piglia, 1993a: 124-126) con “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (Piglia, 2000: 806-809). El título es muy parecido y las ideas son las mismas, aunque en el primer caso aparezcan bajo la forma del microensayo y en el segundo la escritura ensayística sea convencional.

revisión del índice del volumen muestra una diferencia importante entre los dos primeros textos y el resto: en los dos primeros (“El matadero” de Echeverría y el fragmento de la novela de Viñas) no aparece el nombre del adaptador y solo se da reconocimiento a los dibujantes. A partir de la tercera historieta ya se señala el nombre de quien la adaptó,⁵ lo que puede sugerir que las dos primeras adaptaciones fueron realizadas por el propio Piglia, quien afirma que el primer texto adaptado al cómic fue el de Echeverría (Gutiérrez, 2009). También cabe la posibilidad de que fuera Sasturain el adaptador de los textos ya que, con el dibujante Enrique Breccia, integró una dupla fundamental en el campo de la historieta argentina: las ilustraciones de las tres primeras adaptaciones corrieron a cargo del segundo.⁶

El volumen abre con “El matadero”, uno de los primeros cuentos en la historia de la literatura hispanoamericana. Esta primera adaptación, que de inmediato remite a la Generación del 37, produce una serie de asociaciones que va de lo literario a lo político en torno a la dictadura de Juan Manuel de Rosas; de este modo, la operación artística de Sasturain, Breccia y Piglia consiste en sugerir la repetición de la represión del Estado contra los ciudadanos, sea en el siglo XIX, sea a finales del siglo XX.⁷ Así, “El matadero”, consi-

⁵ Los adaptadores son: Norberto Buscaglia (en cuatro ocasiones), Otto Carlos Miller, Carlos Trillo, Eugenio Mandrini, Manuel Aranda y José Muñoz.

⁶ La labor editorial en conjunto de Sasturain y Breccia tuvo su consolidación no solo en estos números iniciales, sino también en la publicación de la historieta *Perramus*, “un alucinado recorrido por la dictadura y su problematización de la memoria” (Pérez del Solar, 2011: 60), lo que sugiere el modo en que el periodo posdictatorial es representado en la ficción gráfica de aquellos años. Por otra parte, el artículo de Pérez del Solar es uno de los pocos que estudian *La Argentina en pedazos* como conjunto a partir del análisis de los temas y las formas y, sobre todo, la relación entre el texto original y la adaptación.

⁷ No está de más recordar que *Respiración artificial*, la primera novela de Piglia publicada en 1980 —cuando a los militares aún les faltaba tres años para retirarse

derado también como uno de los textos fundadores de las letras argentinas (Laiseca, 2009: 320), funciona como una alegoría de otro régimen atroz: el de la dictadura militar que controló brutalmente al país entre 1976 y 1983; desde una perspectiva que estudie lo intertextual, también pueden establecerse diversas relaciones entre las obras seleccionadas para el género historieta y las dos primeras novelas de Piglia: *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* (1992).⁸

En una breve reseña que celebraba la aparición del libro, Graciela Speranza analiza su estructura a través de un pequeño acercamiento a la versión en cómic del cuento de Echeverría:

La Argentina en pedazos es una versión curiosa de una tradición que se inicia en “El matadero”, nuestro primer cuento: la historia de la violencia argentina a través de la ficción, el uso político del relato de una cultura de mezcla. El título, si se quiere, refiere a la doble naturaleza del libro. Por un lado, los cuadros de la historieta que componen a su modo imágenes disgregadas en la ficción. Por otro, los prólogos de Ricardo Piglia, que organizan en la lectura fragmentos dispersos de esa tradición. Por detrás se perfila aquello que inspira el conjunto: la Argentina en pedazos, “esa figura de país que alucinan los escritores a contraluz de la historia ‘verdadera’, como su pesadilla” (Speranza, 2000: 270).

del poder—, establece una serie de relaciones entre ciertos sucesos históricos y ficcionales ocurridos durante el gobierno de Rosas y una serie de acciones de disidentes de la dictadura militar del último cuarto del siglo xx.

⁸ *La Argentina en pedazos* se publicó diez años después del fin del periodo militar. Un año antes, Piglia había publicado *La ciudad ausente* en la que, implícitamente, cuestiona las leyes de Obediencia y Punto Final que el nuevo gobierno civil había impulsado para no enjuiciar a los militares. Esta novela tuvo una primera adaptación al cómic en 2000 y una segunda edición con nuevas viñetas (Piglia, 2008), lo que permite continuar el estudio de la trayectoria iniciada con *La Argentina en pedazos* a propósito de los modos en que Piglia interviene en los medios de comunicación y la industria cultural.

Como contraste ante la observación de Pérez del Solar sobre la subordinación de las historietas a los ensayos de Piglia (Pérez del Solar, 2011: 61), en la apreciación de Speranza, escritura e imagen coinciden plenamente y establecen un signo dual cuyos significantes y significados remiten a las numerosas dictaduras, las problemáticas sociales, el exterminio de los indios, el poder de la oligarquía y la educación sentimental en tiempos de la cultura de masas.

En la presentación del cuento fundador de la literatura argentina, Piglia vuelve al tópico civilización/barbarie –no sin referirse al *Facundo* de Sarmiento, el otro gran pilar (Piglia, 1993a: 8-9)– a través de la representación del discurso de los carniceros, seguidores del dictador Rosas, y del discurso del opositor que muere en manos de aquéllos: como Speranza sostiene, la conciliación de lo cosmopolita con lo popular y grotesco es el inicio de una tradición que reúne lo culto y lo vulgar en una misma obra, lejos del canon aristotélico de la belleza (2000: 270): en las viñetas, los *closeups* a los carniceros –representantes extraoficiales del poder del dictador– y sus giros verbales, en los que abundan los signos de exclamación, tal como queda de manifiesto en los globos de la historieta que representan sus diálogos y su encuentro con el unitario, contrastan con la aparición del refinado opositor a Rosas: en medio de la algarabía producida por la matanza de las reses que pondrá fin a la prohibición del consumo de carne en plena cuaresma, los partidarios de Rosas lo ven a lo lejos: aparece montando a caballo “en silla, como los gringos” (Piglia, 1993a: 15), totalmente despreocupado. Un aporte estilístico gráfico que se distingue en esta primera historieta es la representación del discurso del unitario, con un hipérbaton incluido y una elegante letra cursiva que lo diferencia de los representantes de la barbarie y sus registros orales populares: “Infames sayones, ¿qué intentan hacer de mí?” (Piglia, 1993a: 16). También se trata de una caligrafía proveniente de la alta cultura que puede asociarse con una práctica femenina en oposición a las

palabras de los ejecutores extraoficiales de Rosas; finalmente, otra lectura subraya “la incapacidad del unitario por hacerse entender por los otros; su problema es también el de hacer inteligible su discurso (en clave de historieta: hacerlo legible)” (Pérez del Solar, 2011: 74).

La gran diferencia visual entre la alta cultura, de raíz europea y romántica, y la cultura popular, representada por los criollos al servicio del Restaurador, es física pero, sobre todo, gráfica y gramatical. Desde luego, la paradoja de la civilización como instauradora del progreso y el bienestar es cuestionada por los intelectuales posteriores a la generación del 37; en *Respiración artificial*, Piglia propone una revisión de la dictadura rosista a la luz de los crímenes de Estado durante el periodo del Proceso de Reorganización Nacional y en el contexto de la migración de las ideas del nazismo a los cuerpos militares argentinos desde los tiempos de Perón.

La versión en historieta de “El matadero” también funciona como una forma de analizar los procedimientos de Piglia para intervenir en los medios masivos y, desde ahí, sugerir una nueva revisión del canon, al que incorpora el ensayo dedicado a “La gallina degollada” del escritor uruguayo Horacio Quiroga. No se trata solamente de promover el diálogo transmediático entre los soportes tradicionales de la literatura con los lenguajes gráficos o promover la lectura de los textos nacionales, sino de hacer una valoración de la tradición argentina y juzgar su pertinencia y actualidad. Así, en sus ensayos, no todos los escritores seleccionados salen bien librados; tal es el caso de Cortázar, el representante argentino del Boom que produjo, según Piglia, la unión entre mercado, medios y literatura:

Algún día habrá que hacer el catálogo de los nombres, los lugares y las marcas que circulan por los textos de Cortázar; ese repertorio dibujará, sin duda, los rastros de una compulsión y dejará ver

hasta qué punto su obra ha sido siempre fiel a esa pasión avara de apropiarse de la realidad a través del mercado. Desde esta perspectiva la obra de Cortázar puede ser leída como una épica del consumo o, mejor, como la aventura de un explorador experimentado y sagaz que trata de dejar su huella en la selva indiscriminada del mercado capitalista (Piglia, 1993a: 40).

El título del fragmento citado se llama “Marcas” y puede ser leído con una doble significación: por un lado, el sentido evidente de la palabra sugiere *señales, indicios* de una constante cortazariana; por otro, de manera más sutil, se trataría del universo de las marcas comerciales en la que el nombre Julio Cortázar –como el de Salvador Dalí– es un sello de garantía para los lectores-consumidores de clase media y clase alta.⁹

El dictamen negativo de la obra de Cortázar también tiene relación con su supuesta visión clasista y racista detectada en cuentos como “Las puertas del cielo”, texto “reaccionario [...] de antipeironista blanco”, como confiesa (Piglia, 1993a: 41): el ensayo que antecede a la versión en cómic funciona para tomar distancia de la poética cortazariana por su cercanía con los medios y por mantener una posición clasista, o sea la posición de un tipo de intelectual que se considera superior al pueblo y rechaza abiertamente sus preferencias políticas –a las que considera populistas. Los “cabecitas negras”¹⁰ o monstruos caricaturizados en el relato de Cortázar

⁹ Para el estudio de la perspectiva que Piglia tuvo de la figura de Cortázar, cfr. Macedo (2012: 157-167).

¹⁰ “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher también fue adaptado al cómic para *Fierro*. En la presentación, Piglia lo relaciona con “Casa tomada” y otros cuentos de Cortázar pero, a diferencia de “Las puertas del cielo”, lo lee como una denuncia contra el clasismo y el racismo de la burguesía argentina: “‘Cabecita negra’ puede considerarse una versión irónica de ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar. O mejor como una versión del comentario de Sebreli al cuento de

muestran no solo sus prejuicios de clase, también sugieren que el público masivo del autor es la clase media que, en el fondo y secretamente, sigue aspirando a la clase alta.

En la historieta “Las puertas del cielo”, resulta evidente el contraste entre el doctor Marcelo, narrador de la historia, y sus amigos de juerga, a quienes analiza como si se tratara de un antropólogo inmerso en la cultura popular. La adaptación de Norberto Buscaglia y los dibujos de Carlos Nine hacen visible la línea crítica sugerida con anticipación por Piglia: con un aire de familia que remite al joven Cortázar de los cuarenta y cincuenta, Marcelo aparece ligeramente aislado de todos, observando a la pareja que baila y aprecia, no sin hacer notar su desprecio por las masas que se concentran en el tugurio del barrio de Palermo (Piglia, 1993a: 44). El acontecimiento fantástico narrado en el texto original ocurre cuando la mujer, que había muerto recientemente, vuelve unos minutos de la muerte para seguir bailando mientras el narrador documenta ese fugaz intento del amigo en busca de su amada, al pie de las puertas del cielo que rápidamente vuelven a cerrarse: “SABÍA QUE PERDÍA EL TIEMPO, SABÍA QUE VOLVERÍA AGOBIADO Y SEDIENTO SIN HABER ENCONTRADO LAS PUERTAS DEL CIELO ENTRE ESE HUMO Y ESA GENTE” (Piglia, 1993a: 51). En la viñeta final de la narración cuyo discurso es asumido plenamente por el narrador personaje, ya no aparece el dibujo del joven y rasurado doctor Marcelo, sino el del escritor Julio Cortázar que, con barba espesa

Cortázar. ‘Casa tomada expresa fantásticamente esa angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media’. La interpretación de Sebrelli define mejor a Sebrelli que al cuento de Cortázar pero de todos modos se ha convertido en un lugar común de la crítica y se superpone con el cuento mismo” (Piglia, 1993a: 91).

y cigarrillo en los labios, rememora el fugaz encuentro fantástico que tuvo lugar muchos años antes y del que fue el único testigo.¹¹

La última historieta que aquí se analizará es un fragmento de *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt, obra que cierra el volumen. Se trata de la muerte de un personaje icónico de *Los siete locos*: Haffner, el Rufián Melancólico. Al terminar *La Argentina en pedazos* con una obra emblemática de Arlt, Piglia lo sitúa en el extremo contrario de Cortázar: esta operación de curaduría¹² hace explícita su poética de lo marginal y subversivo:

¹¹ Cabe anotar que, en las representaciones de los personajes de estas historietas y en la novela gráfica *La ciudad ausente*, se confunden las nociones de autor, narrador y personaje al ser yuxtapuestas en una sola entidad, como el caso de Cortázar, pero también como el de un Borges narrador que asume el relato de manera directa en la versión gráfica de “Historia del guerrero y de la cautiva”, sin intermediario (Piglia, 1993a: 108 y 113). En cuanto a Piglia, cuando en la novela gráfica *La ciudad ausente* se dibuja a su *alter ego* Emilio Renzi, se recurre a los rasgos físicos del escritor argentino (Piglia, 2008: 16). Un caso más, el primero, es Héctor Germán Oesterheld en *El Eternauta*, novela de ciencia ficción por entregas de la década de los cincuenta que posee una estructura metafictional cuya función narrativa consiste en darle una apariencia de verosimilitud al relato: el escritor H. G. Oesterheld recibe a un visitante del futuro que narra y advierte sobre una inminente invasión extraterrestre en Buenos Aires (Oesterheld, 2013: 1). Por su parte, Pérez del Solar sostiene que la representación gráfica de Cortázar y Borges como autores y narradores se debe a su presencia mediática: “se han convertido en escritores canónicos e íconos de la cultura de masas” (2011: 83). Desde mi perspectiva, esta incorporación puede ser leída como una crítica al clasismo en el caso de Cortázar y como una representación que intenta fijar la “expresión de la irrealidad” –para emplear el concepto emblemático de Ana María Barrenechea– en el caso de Borges y sus cuentos fantásticos.

¹² Como Borges y Bioy en sus antologías, Piglia construye proyectos que niegan o cuestionan su propia selección, lo que puede considerarse como un giro de su poética; así, incorpora a Horacio Quiroga como si fuera argentino y analiza una letra de tango de Armando Taggini que también emigra al cómic. En cuanto a la figura de Arlt, otra antología, dedicada al cuento policial y preparada por Piglia en la misma época, inicia con “Las fieras”, cuento de *El jorobadito* que le

Las novelas de Arlt son extrañas utopías, negativas y crueles, que se alimentan del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Sus textos hacen pensar en esa forma tan moderna de ficción especulativa tipo Philip Dick con quien, por supuesto, tiene muchos puntos en común. La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esa sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina moderna (Piglia, 1993a: 124).

La lectura de Piglia sobre la narrativa arltiana es su modo más directo y efectivo para establecer relaciones genealógicas: la tradición literaria rioplatense pasa por Arlt, Borges, Macedonio Fernández y aterrizan en Piglia y *La ciudad ausente*; el ambiente hostil, paranoico y represivo flota pesadamente en las imágenes de la muerte de Haffner, un aspecto que, desde el código escrito de la novela original y la historieta, se recupera de manera abierta para establecer esa genealogía.

Haffner ha invertido una gran cantidad de dinero en el proyecto delirante del Astrólogo, quien en *Los siete locos*, la primera parte del díptico novelístico, se ha propuesto la creación de una

da título a la recopilación. De este modo, Piglia reordena la tradición argentina y coloca en el centro a un escritor considerado marginal por los mismos círculos de escritores (Borges, Güiraldes, Sábato) (Piglia, 1993b). Finalmente, en esos giros inesperados característicos de las antologías de Borges y Piglia, este, en 2001, agregó la gran historieta argentina a su colección de clásicos de literatura para la Biblioteca Clarín: “me parecía natural incluir allí *El Eternauta* como un texto clásico de la literatura argentina o de la cultura argentina” (Gutiérrez, 2009).

sociedad secreta que ponga de rodillas a la ciudad de Buenos Aires. Mediante el subsidio otorgado por Haffner, quien con su sistema de prostíbulos desmontará la economía capitalista una vez que se paralice a causa de las acciones terroristas programadas, el Astrólogo y la sociedad secreta tomarán el poder. Sin embargo, el proyecto fracasa desde el principio y Haffner cae en una emboscada creada por sus enemigos prostibularios, quienes lo ejecutan por la espalda.

A pesar de la visión cínica de la vida de este “filósofo utópico y economista vulgar” (Piglia, 1993a: 126), Haffner calla los nombres de sus asesinos y “morirá en su ley” (Arlt, 2000: 399) sin ceder a la tortura de la policía que busca un pretexto para detener a otros criminales que, paradójicamente, son protegidos por el sistema (Piglia, 1993a: 136).¹³

En la agonía, el Rufián Melancólico, cuyo sobrenombre se debe a su oficio de padrote con intermitentes crisis de arrepentimiento, mantiene el silencio y se concentra en los recuerdos de las mujeres maltratadas a quienes puso en la calle para que le dieran ganancias. Empleando el claroscuro como una técnica en la que siempre aparece un fondo negro con imágenes a contraluz y rasgos expresionistas en los rostros alargados y desamparados, la representación gráfica de este episodio de *Los lanzallamas* expresa las contradicciones del capitalismo de las primeras décadas del siglo xx, tan cercano al sistema neoliberal de los años noventa del mismo siglo, cuando se había cumplido una década del fin del gobierno dictatorial.

¹³ La adaptación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a la televisión argentina en 2015 tuvo en Piglia al jefe del equipo de guionistas, por lo que podemos atribuirle el argumento; ahí se revela un cambio fundamental: Haffner es asesinado por el Hombre que vio a la Partera bajo la orden del Astrólogo, lo que pone en evidencia el carácter verdaderamente destructor de este personaje, quien siembra el caos a su paso y desaparece sin dejar rastro para reaparecer en el cuento “El Astrólogo” de Piglia (Piglia, 2014: 185-198; 2018: 35-49).

Conclusión. La función social de la historieta en la tradición literaria argentina

Desde sus orígenes, la tradición literaria argentina se conformó por su ambivalencia temática y formal: de la oposición inaugural entre los conceptos de civilización y barbarie en “El matadero” y *Facundo*, pasando por el empleo de un lenguaje popular en oposición al lenguaje culto de las élites intelectuales (Arlt como escritor marginal en oposición a Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes como escritores oficiales) hasta el empleo permanente de géneros y formas menores, como la novela de folletín —que remite a la estructura de las novelas de Manuel Puig y cuya novela *Boquitas pintadas* es incluida en *La Argentina en pedazos* con el relato del asesinato del amante de Mabel—, el género policial, la literatura fantástica y la ciencia ficción a finales del siglo xx. *La ciudad ausente* combina sagazmente estos tres géneros dentro de una vertiginosa estructura metaficcional que reúne la tradición argentina (urbana y rural, culta y popular).

La relación de *La Argentina en pedazos* con *La ciudad ausente* se produce no solo por las fechas de sus publicaciones (1993 y 1992, respectivamente), sino por su función política, ya que los objetivos de la revista *Fierro*, desde la caída del régimen militar, y la de los escritores e intelectuales como Piglia, consistió en hallar nuevas formas de expresión que contribuyeran a la renovación de la tradición dentro de un escenario político en el que la participación civil fuera fundamental. En el caso específico del autor de *La ciudad ausente*, los cruces que efectuó con algunas obras y géneros propios de la cultura de masas produjeron una denuncia social ante la violencia sistemática del Estado argentino (desde su fundación como nación soberana en el siglo xix, con Juan Manuel de Rosas como el primer dictador, hasta la última dictadura cívico-militar) y una nueva revisión del canon que dejó de lado a los escritores

oficiales para reivindicar a otros, como Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Justamente, el director Fernando Spiner –con quien Piglia trabajó para la serie *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (2015) en la televisión pública argentina– realizó un largometraje que inicialmente estaría basado en la novela, pero al final se filmó una historia alternativa: *La sonámbula*; otro acercamiento entre cultura de masas y alta cultura fue la adaptación de *La ciudad ausente* a la novela gráfica en 2000, lo que confirmó algunas constantes literarias y políticas de su autor (Piglia, 2008). Una de las imágenes finales de esta obra gráfica –en la que aparece Elena, la máquina de narrar– es un homenaje a *Blade Runner* de Ridley Scott (Piglia, 2008: 86): el gobierno (civil o militar) sigue ejerciendo el control.

La relación de Piglia con los medios y la cultura de masas no consiste en acercar demagógicamente la cultura al pueblo, se trata de establecer un diálogo entre los procedimientos artísticos de la alta cultura y la cultura de masas para producir nuevas significaciones que, en gran medida, cumplan una función estética y política. En relación con aquélla, Piglia, en *La Argentina en pedazos*, hace un nuevo repaso de la tradición argentina y vuelve a reivindicar a Arlt y Puig –los últimos autores de la serie–, cuestiona otra vez la obra y la figura de Cortázar por considerarla demasiado cercana a los medios (en un sentido clasista, burgués y consumista), reafirma la importancia de Borges dentro del canon y, ante todo, recupera algunos momentos en los que la alta cultura y la cultura de masas han establecido un vínculo único, como queda de manifiesto en su texto sobre el teatro de Armando Discépolo (hermano del compositor de tangos Enrique Santos Discépolo) y su análisis de las letras de tango (como “La gayola” de Tuegols y Taggini), que de paso remiten a las novelas de Puig; en sus ensayos-prólogos, Piglia realiza una operación subversiva al denunciar la violencia que se origina desde la época de la independencia. A partir de ahí, se establece

una genealogía en que se documenta las acciones del Estado para controlar al pueblo mediante la tortura y la represión.

Más que educar, “cultivar” o instruir al “gran público”, se trata de producir nuevos vínculos revolucionarios en los planos estético y político para remover el estancamiento reproducido por los medios de comunicación. Solo en diálogo permanente con todas las manifestaciones culturales habrá un proceso de desautomatización que permita la evolución artística.

Bibliografía

- Arlt, Roberto, 2000, *Los siete locos / Los lanzallamas*, Mario Golo-
boff (ed.), Colección Archivos 44, ALLCA XX / Fondo de Cultura
Económica / Université de París X, París.
- Gutiérrez, Rafael, 2009, “Mandrini, Piglia y la historieta”. Disponi-
ble en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181714927018>.
(Consultado: 10/I/2020).
- Laiseca, Alberto, 2009, “*El matadero*, de Esteban Echeverría”, en
Sylvia Iparraguirre (coord.), *La literatura argentina por escritores
argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*, Biblioteca Nacio-
nal, Buenos Aires, pp. 313-320.
- Macedo Rodríguez, Alfonso, 2012, “Entre la negación y el ho-
menaje: la mirada de Ricardo Piglia sobre Julio Cortázar”, en
Literatura hispanoamericana: juegos y estrategias, Universidad
Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, pp. 157-167.
- _____, 2017, “Ensayo, autobiografía y *nuevas artes*: de Alfonso
Reyes a Ricardo Piglia”, en Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo
en diálogo*, vol. II, Centro de Investigaciones sobre América La-
tina y el Caribe / Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, pp. 431-447.

- _____, 2018, “Relaciones intertextuales: los caminos de la literatura en las series televisivas *Breaking Bad* y *True Detective*”, en Fernando Castañeda Sabido y Pablo Armando González Ulloa Aguirre (coords.), *Reflexiones multidisciplinarias sobre metodologías actuales en las ciencias sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones La Biblioteca, México, pp. 85-108.
- Oesterheld, Héctor Germán, y Francisco Solano López, 2013, *El Eternauta*, Juan Sasturain (pról.), RM, Ciudad de México.
- Pérez del Solar, Pedro, 2011, “Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, núm. 234, enero-marzo, pp. 59-86.
- Piglia, Ricardo, 1993a, *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Colección Fierro, Buenos Aires.
- _____, 1993b, *Las fieras* (sel., y pról.), Clarín / Aguilar, Buenos Aires.
- _____, 1999, *Cuentos con dos rostros*, Marco Antonio Campos (sel., y epílogo), Juan Villoro (pról.), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- _____, 2000, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, en Roberto Arlt, *Los siete locos / Los lanzallamas*, Mario Goloboff (ed.), Colección Archivos 44, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica / Université de París X, París, pp. 806-809.
- _____, 2001, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 2008, *La ciudad ausente*, Luis Scafati (ilustraciones), Pablo De Santis (pról., y adaptación), Libros del Zorro Rojo, Barcelona / Madrid.
- _____, 2014, *Antología personal*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- _____, 2015a, *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Anagrama, Barcelona.

- _____, 2015b, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas (eds.), Sexto Piso, Ciudad de México / Madrid.
- _____, 2016, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Patricia Somoza (ed.), Eterna Cadencia editora, Buenos Aires.
- _____, 2018, *Los casos del comisario Croce*, Anagrama, Barcelona.
- Speranza, Graciela, 2000, [sin título], en *Ricardo Piglia*, Jorge Forner (ed.), Casa de Las Américas, Serie Valoración Múltiple, Bogotá, pp. 270-271.

La muerte del Ruiseñor, de Carlos Martín Briceño: espacio textual de confluencia entre la escritura autofictiva y la novela metafictiva

La muerte del Ruiseñor, by Carlos Martín Briceño: textual space of confluence between self-fiction and the metafictional novel

Carlos Vadillo Buenfil
Universidad Autónoma de Campeche
cjadill@uacam.mx

Resumen: Este artículo analiza *La muerte del Ruiseñor* de Carlos Martín Briceño como una autoficción biográfica con trazos metanovelescos, en suma, como una creación auto-metaficcional. El procedimiento compositivo de la novela parte de datos reales y verosímiles, un escritor que transmite sus rasgos identitarios a un autor que es protagonista de su historia imaginada. A este recurso se suman las confesiones íntimas y las preocupaciones del proceso escritural de la novela que el autor ficticio elabora sobre el trovador yucateco Guty Cárdenas, protagonista histórico que revela homologías con el novelista empírico y el novelista fingido del relato. Los mecanismos narrativos aludidos nos inducen a considerar la ópera prima del escritor meridano desde la perspectiva de la auto-metanovela.

Palabras clave: autoficción, auto-metanovela, Carlos Martín Briceño, narrativa mexicana actual, hibridez textual.

Abstract: This article analyzes *La muerte del Ruiseñor* by Carlos Martín Briceño as a autofictional biography with metanovelesque traces, in short, as a self-metafictional creation. The compositional procedure of the novel is based on real and credible data, a writer who transmits his identity traits to an author who is the protagonist of his imagined story. To this resource are added the intimate confessions and concerns of the novel's writing process that the fictional author elaborates on the Yucatecan troubadour Gutty Cárdenas, a historical protagonist who reveals homologies with the empirical novelist and the fictional novelist of the story. The aforementioned narrative mechanisms induce us to consider the debut of the Merida writer from the perspective of the auto-metanovela.

Keywords: Autofiction, Auto-metanovela, Carlos Martín Briceño, Current Mexican narrative, Hybrid text.

Recibido: 13 de enero de 2020

Aceptado: 18 de julio de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.520>

La autobiografía ficticia, la novela autobiográfica y la autoficción conforman las tres posibilidades de las novelas del yo. Estas narraciones se aproximan –apunta Manuel Alberca–, de manera simultánea, a la autobiografía y a la novela, e introducen en la diégesis a un sujeto que funge como relator-protagonista de su historia, representación que el lector identifica por ciertos rasgos, ora textuales, ya paratextuales, con el escritor firmante en la portada del volumen; de tal modo, por moverse entre las inestables fronteras de la apariencia y la veracidad, entre el autor empírico

(factualidad) y el narrador (ficcionalidad), estos textos escapan por igual al pacto autobiográfico y al pacto novelesco, para incardinarse en las paradojas y singularidades de la hibridez o del estatuto ambiguo (Alberca, 2012: 125-127).

De las tres posibilidades citadas nos interesa sondear la narrativa autoficcional, dado que es un género mestizo en el que sí es posible que un héroe lleve el mismo nombre que su autor; así, el pacto de ficción es compatible en novelas de esta clase y puede darse la identidad nominal entre autor, narrador y personaje (Casas, 2014: 9).

A finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, como ha estudiado Ana Casas, la autoficción se ha practicado en el mundo hispánico desde distintas modalidades, a veces entremezcladas: intimista, biográfica, testimonial, humorística y auto-metaficcional.¹ De acuerdo con Casas, en México la autoficción ha tenido como exponentes a Sergio Pitol, Margo Glanz, Angelina Muñiz-Huberman, Alejandro Rossi, Mario Bellatin, Julián Herbert y Guillermo Fadanelli (2014: 10-11). A esta nómina de narradores se han sumado Jorge Volpi, Guadalupe Nettel y, consideramos, Carlos Martín Briceño (1966).²

¹ A inicios de la década de los setenta del siglo pasado Arturo Souto llamaba la atención sobre la publicación, tanto en México como en el extranjero, de textos en los que se cultivaba la hibridez narrativa: “el ensayo viene a ser un puente entre la literatura de imaginación (que muchos consideran ‘falsa’) y las más auténticas y personales expresiones del escritor contemporáneo. Así, es frecuente encontrar en la actualidad prosas en las que el deslinde entre la fantasía o ficción y las vivencias concretas del poeta, es casi imposible” (1973: 43).

² Cristina Arreola Márquez considera la prosa autoficticia de Volpi en “Autoficción y dualidad en Jorge Volpi. Un acercamiento a su nouvelle *A pesar del oscuro silencio*”, en *Interpretos*, 15, Primavera de 2016, pp. 29-41; Elisabeth Murcia estudia a Nettel en “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel”, en *Diseminaciones*, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre de 2018, pp. 71-88.

La muerte del Ruiseñor (2017) es una novela del yo que por sus características se arrima a la prosa autoficcional biográfica, es decir, al relato en el que el escritor, a través de su doble, es “el protagonista de su historia, el núcleo al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales [...] lo más cerca posible de lo verosímil” (Colonna, 2012: 94); pero también, el relato de Carlos Martín Briceño, al irse gestando frente a los ojos del lector, se aproxima a la narración con componentes metafictivos, ya que uno de los problemas “singulizadores” de este tipo de obras es, según Andrés Amorós, el “de escribir una novela, de un personaje que quiere escribir una novela... y al final comprendemos que su novela es la que hemos estado leyendo” (Orejas, 2003: 67).

La organización de la narración del yucateco, distribuida en treinta y ocho capítulos, se bifurca en tres perspectivas intercaladas a lo largo del texto: la primera, es la de un personaje narrador que comparte la misma identidad nominal del autor persona que firma el libro (el nombre propio, las iniciales del nombre y los apellidos, el apellido Martín del bisabuelo), que ha nacido y vive en la misma ciudad del novelista (Mérida, Yucatán), y que desde el presente de su escritura evoca su formación musical, escribe sobre su trabajo en una empresa y da cuenta de ciertos sucesos familiares, a modo de una veraz autobiografía; en el segundo plano narrativo, el mismo protagonista narrador devela sus fuentes documentales y reflexiona, frente a los ojos del lector, sobre el proceso personal y creativo de la novela que está escribiendo, que tiene como asunto a un músico meridano que es parte de la historia musical mexicana, en la variante del bolero; estas fracciones autoficticias y metafictivas ocupan un total de veintiún capítulos; por último, una tercera sección de diecisiete capítulos la constituye una fragmentada biografía ficcionada de un segundo protagonista llamado Gutty Cárdenas, cantante y compositor de trova yucateca que triunfó en México y en Estados Unidos en las primeras décadas del xx: las cartas entre

Guty y su madre, las dos secuencias donde se recrea su asesinato en un bar de la ciudad de México, las descripciones de la ascendente carrera del cantante, la relación con Rosita Madrigal —su última amante— y el monólogo narrado del padre de Guty.

Por el título y las imágenes plasmadas en las cubiertas de la obra, el lector cree que el peso del relato recaerá en el ámbito del cantante, pero a medida que avanza en la lectura descubre que las convergencias entre Guty Cárdenas, Carlos (novelista ficticio) y Carlos Martín Briceño (novelista empírico) se enraman, aunque sus historias respondan a temporalidades diferentes. Por tanto, en el mismo espacio novelesco se entrecruzan la autobiografía desdoblada, la metaficción y la biografía ficcionada. Por esta complejidad argumental, consideramos que *La muerte del Ruseñor* revela caracteres propios de la auto-metanovela.

El yo empírico y el yo fabulado en una narración auto-metaficcional: *La muerte del Ruseñor*

Uno de los motivos que dieron a la autoficción un lugar dentro de los estudios literarios fue la necesidad de acotar la esfera entre la autobiografía y la ficción (Alberca, 2014: 154). El carácter heterogéneo de la autoficción se sustenta en lo que Vincent Colonna denomina autoficción biográfica, es decir, que la sustancia que se ficcionaliza en el texto es la propia vida del autor real. Esta se conforma de experiencia empírica, la inserción del nombre propio y la mezcla intencionada de datos reales y verídicos con “relatos que bordean el estatuto de lo ficticio [y] de la elaboración fabulada” (Vásquez Rodríguez, 2014: 101), cualidades contenidas en la disposición de *La muerte del Ruseñor*, y que son esbozadas desde la advertencia que el autor planta antes del primer capítulo: “La mayor parte de los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, cartas, personajes y personas vivas y muertas que aparecen en esta novela

son reales. Digo la mayor parte porque en muchas ocasiones están revestidos de una dosis de ficción” (Martín Briceño, 2017: 9). Así, queda anunciado que el escritor “no va a decir la verdad” (Alberca, 2012: 146) y que ensambla la veracidad con la verosimilitud, práctica en la que Carlos Martín Briceño defiende el estatuto genérico de novela para su creación y propone a la recepción lectora que no interprete la obra como una autobiografía o una biografía del compositor Augusto Cárdenas Pinelo. Esta idea se refuerza en la contraportada del libro: “Carlos Martín Briceño se convierte en personaje de su propia novela”. Igualmente, Carlos, el narrador y protagonista, suscribe esta práctica al reconocer “que en la narrativa del nuevo siglo hay una tendencia cada vez más poderosa a borrar las diferencias entre la ficción y aquello que no lo es” (Martín Briceño, 2017: 152).

Tanto la advertencia preliminar a la narración como la afirmación de Carlos citada arriba encierran ecos de la definición, en apariencia contradictoria, que Serge Doubrovsky creó, en 1977, para la autoficción: “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Alberca, 2007: 146-147). Deducimos que la autoficción es un relato que convida a los lectores a poner en juego sus dotes imaginarias, a desterrar la idea de que en las letras impresas solo se cuecen verdades.

En la autoficción biográfica “se abandonan la omisión o la codificación, se dan los apellidos, los patronímicos, los nombres de pila, el propio y el de los demás” (Colonna, 2012: 100); la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista coincidente con el autor de la obra, es uno de los puntales de la autoficción (Alberca, 2012: 145). En *La muerte del Ruiseñor* la homonimia no se camufla, sino que se formula en una charla del narrador con un amigo que lo nombra: “—Pero Carlos, ¿de veras vas a entrarle a eso? —me advierte el dramaturgo Eduardo Antonio Urcelay en el teléfono cuando le confieso que ya tengo la estructu-

ra, el material biográfico, los personajes—” (Martín Briceño, 2017: 11). Más adelante, la voz ficcional reproduce una conversación por Facebook con un blogero, e inscribe sus iniciales “C.M.B.” (2017: 31) que concuerdan con las del autor empírico. Además, el bisabuelo del autor protagonista se apellida Martín, como rememora en el apartado 33, designado “La acreditada Casa Martín”.

Ahora bien, el enfoque autobiográfico que Martín Briceño elige para su narración encuentra asidero en una frase de Milan Kundera que Carlos cita al leerla en un café de Praga: “¿Acaso no es cierto que el autor no puede hablar más que de sí mismo?” (2017: 127). El héroe posee la clarividencia de que aún si continúa escribiendo sobre el cantante Guty, de todos modos se arrancará a hablar sobre su persona, como procede en varios tramos de su relato. Así, Carlos Martín Briceño, a través de su yo desdoblado, se lanza, como lo han realizado otros autores, “a la desafiante búsqueda de la verdad de sí mismo [bajo] el protector velo de la ficción” (Alberca, 2014: 154). Por esta razón, Henry Miller —a propósito de los matices autobiográficos contenidos en sus narraciones— puntualiza que “el hombre escribe para conocerse, y de este modo acaba desembarazándose de su yo. Tal es el objeto divino del arte” (Gros, 1976: 329). Esta frase nos ilustra la novela de Martín Briceño porque el autor ficcional hace un examen de conciencia, la recapitulación de una parcela de su vida, se despoja de tapujos y, a veces, se habla a sí mismo en sus líneas; el capítulo 10, “Confeso”, es buen ejemplo de este fenómeno, incluso por el título que lo preside y por la segunda persona gramatical usada para decirse sobre ese hombre atropellado y muerto por él en la carretera, años atrás. Esta táctica narrativa permite al narrador hurgar dentro de su interioridad, hablarse a través de su propia palabra, por lo que dialoga con los mecanismos autoficticios doubrovskyanos, de orígenes psicoanalí-

ticos.³ Así, una vez que Carlos se conoce más se desprende de su yo y penetra en el círculo de los allegados: su padre, su madre, su mujer, sus hijos y sus amigos hasta delinear los contornos del otro, los del Ruiseñor yucateco.

Otros puntos que traman un parecido entre el protagonista narrador autoficticio con el escritor que rubrica la novela en la portada provienen de los elementos paratextuales analizados por Gérard Genette, tanto de peritextos (prólogos, dedicatorias, portada) como de epitextos (entrevistas, presentaciones, reseñas, críticas), estos últimos de naturaleza mediática y efímera (Arroyo Redondo, 2014: 67). De esta suerte, la información bio-bibliográfica contenida en la solapa del ejemplar dice que Carlos Martín Briceño nació en Mérida en 1966, y que antes de *La muerte del Ruiseñor*, su primera novela, ha ejercitado el género del cuento, predilección que queda manifiesta por los premios obtenidos en esta modalidad de escritura (uno de ellos obtenido en España), y por los títulos de sus libros de relatos publicados, de acuerdo con notas de prensa y de la solapa de *Viaje al centro de las letras*, por Ficticia Editorial, cuyo editor es Marcial Fernández, según consta en la página legal del volumen.

Carlos no ha publicado ninguna narración de alcances largos y es autor de varios tomos de relatos que han visto la luz en una editorial dirigida por su amigo Marcial Fernández, que es mencionado en la novela. Otra concurrencia entre persona y personaje es el caso del escritor Rafael Ramírez Heredia, que ha influido en el autor protagonista: a él “debo mi incursión seria en la República de las Letras” (Martín Briceño, 2017: 87), evento que concuerda con la experiencia literaria de Martín Briceño al asistir al taller im-

³ Alberca comenta que Serge Doubrovsky razona su propia narración *Fils*, y afirma que “ha analizado los procedimientos escriturales puestos en juego por la novela, que el autor no entiende como escritura psicoanalítica ni del inconsciente, sino como escritura ‘para el inconsciente’” (2007: 146).

partido en Mérida por Ramírez Heredia, de quien aprendió a leer los textos desde otras configuraciones, como asegura en entrevistas y en *Viaje al centro de las letras*. Otro espejo literario entre C.M.B. y Carlos Martín Briceño es la intentona, sin resultado, por obtener la beca del Sistema Nacional de Creadores, como confiesa el narrador de la novela; prueba de que el autor empírico tampoco goza la beca, por lo menos hasta 2018, es que se trata de un dato no manifiesto en ningún mecanismo paratextual.

Asimismo, Carlos, el narrador textual, ha nacido en Mérida, evidencia la misma edad del autor empírico “cercano a los cincuenta” (Martín Briceño, 2017: 56), es gerente de “un gris corporativo” (2017: 56), en otros términos, es administrativo —como el autor de carne y hueso que estudió, según se declara en medios epitextuales, la licenciatura en Administración de Empresas (melissame, 2014)—, trabaja en una empresa (Montalván, 2014), y educa a dos chicos: “Esteban, mi hijo menor [...] Emilio, el primogénito” (Martín Briceño, 2017: 71), cuyos nombres coinciden con los de los hijos del escritor, conforme a una nota periodística en la que este conversa de “cómo le ha transmitido ese gusto [por la lectura] a sus hijos Emilio y Esteban Martín Medina” (Garma Montes de Oca, 2018), nombres que también figuran en la dedicatoria de la obra.

De igual manera, la mujer del héroe se dedica a la producción y a la actuación teatral, y por esos días de escritura de la novela trabaja en el montaje de una obra de contenido social sobre “la huelga interminable de una vieja empresa refresquera yucateca” (Martín Briceño, 2017: 61), como la esposa del autor de *La muerte del Ruiseñor*, la actriz de teatro Ariadna Medina, fundadora del grupo Murmurante, que en 2014 produjo y actuó en *Sidra Pino*, puesta en escena sobre la prolongada huelga de los trabajadores de la misma marca de bebida local, información que puede corroborarse en la página web del grupo teatral y en el ofrecimiento que se hace a ella en esta novela “Para Ariadna, Emilio y Esteban”, y en

los agradecimientos incluidos en el texto “Un golpe de sol en los ojos”, perteneciente al libro *Viaje al centro de las Letras* (2018): “a mi familia, especialmente a mi esposa Ariadna” (Martín Briceño, 2018: 84); por otro lado, el hermano que comparte aprendizajes musicales con el protagonista se llama Enrique, como corresponde en la esfera verdadera del autor, según detalla en sus apuntes autobiográficos “Un placer incomprendido”, inserto en *Viaje al centro de las Letras*: “Entonces llegué a la adolescencia, y gracias al buen tino de mi hermano Enrique que comenzó a traer a casa los ejemplares de la Colección de Literatura Universal Bruguera” (2018: 67).

La música es también un lazo de corte autobiográfico entre el escritor y el autor inventado. En los dos asoma el gusto por las composiciones musicales vernáculas inculcadas por la familia, como queda de manifiesto en una entrevista que da el autor: “mi padre nos fomentó el gusto por el piano, por la guitarra” (Alba, 2018), y en la sección final de la novela “Agradecimientos”, donde el autor recuerda a su tía Ligia Martín García por acercarlo a la guitarra; es el mismo caso de C.M.B. que reconoce a su padre por infundirle la música, y la narración de una juerga en La Habana (“La pura vida”), en la que acaba en un chالé cantando con una mujer melodías cubanas y yucatecas. No por nada, el epígrafe escogido para la novela es de Oscar Wilde: “El arte de la música es el que más cercano se halla de las lágrimas y los recuerdos”.

Además, lo biográfico asoma en el capítulo 24, titulado “De vuelta a la Negrita” —en la que el autor rememora una tarde de sábado a mediodía al lado de su padre que bebe unos tragos en la cantina nombrada—, pues es trasplantado con el mismo marbete en la sección autobiográfica “Cabos sueltos” del libro de crónicas, ensayos y memorias *Viaje al centro de las letras*.

Aun así, no se puede tildar con contundencia de autobiografía a *La muerte del Ruiseñor*, y aunque existan elementos que dan la

impresión de pertenecer a una construcción del yo más íntimo y personal, hasta en ellos se filtra la ficción que trastoca la verdad y la desliza hacia “el juego y la simulación engañosa de la autoficción” (Alberca, 2012: 148): los premios en España y la muerte del padre.

Carlos sostiene en un soliloquio que cuenta con un “par de premios que recibí en España” (Martín Briceño, 2017: 100), pero esta circunstancia no se ve duplicada en la carrera literaria del autor de carne y hueso: tanto en las solapas de la novela como de su último volumen publicado en 2018 (*Viaje al centro de las letras*) no se da a conocer más que un único galardón, el Premio Internacional de Cuento Max Aub (2012), convocado en España.

Pero es el segundo punto el que nos parece más interesante por la irrupción de lo inventivo, que da a *La muerte del Ruiseñor* su cualidad autoficticia. Un sensibilizado Carlos –acaso porque él también estuvo en un hospital a punto de la extinción– describe en varios espacios textuales de la novela la agonía y muerte de su padre, a quien está agradecido por codearlo, desde la infancia, con la música vernácula; por tanto, le dedica la novela, como se aprecia en el homenaje inicial del libro y en la última frase del mismo: “a la memoria de mi padre” (2017: 196). Mas en la vida auténtica de Carlos Martín Briceño la desaparición física de su antecesor es un hecho no acaecido cuando se edita su obra, como comprobamos en dos paratextos. En *Viaje al centro de las letras* comenta en el apartado “Breve repaso de lo bailado” que, a causa del tiempo transcurrido, ha perdido virtudes para el baile, y “ahora que mi padre es mayor, sobrepaso los cincuenta y ni siquiera los pilates me han servido para recobrar mi agilidad de antaño” (2018: 54). A esto se suma la afirmación inserta en un artículo publicado un año después del libro citado con anterioridad: “recordé que durante mucho tiempo, mi padre, cuya vida se agota, tuvo en su buró el libro...” (Martín Briceño, 2019). De este modo, confirmamos que el deceso del progenitor de Martín Briceño no ha sucedido en

el año de publicación de la novela (2017), por consiguiente, este incidente pertenece a la fabulación.

La autobiografía siempre ha sido una tentación en el quehacer literario de Carlos Martín Briceño. Lo confiesa en las páginas de corte factual alojadas en “Cabos sueltos”:

Más tarde, cuando decidí incursionar en el mundo de las letras [...] intenté narrar una especie de memorias tempranas [...] Nunca las terminé: para mi buena fortuna se cruzó en mi camino el taller de narrativa de Agustín Monsreal, donde aprendí que en literatura más vale cuento en mano que novela volando. Me hice cuentista y abandoné la empresa de escribir aquella pretenciosa autobiografía (2018: 55).

La salida al prurito por la escritura en primera persona del autor yucateco ha sido la confección de una prosa con tintes autoficticios, narración en la que puede volcar y entreverar factualidad con verosimilitud. El escritor no pretende escribir una autobiografía a la usanza tradicional, sino pedazos significativos de su temporalidad pretérita, incluso sin respetar la cronología, y en esto se nota que “la autoficción tiende a mostrar al escritor en su inagotable proceso de invención; es decir, en su tarea de construirse una identidad inevitablemente segmentada dentro de su propio texto” (Arroyo Redondo, 2011: 88), una identidad que puede hablarse sobre su pasado como gerente, su infortunado primer matrimonio, su divorcio, el atropellamiento de un anciano, los errores con sus descendientes.

La evocación del vivir de Carlos Martín Briceño, a través de su yo ficticio, lo pone a él mismo como héroe o protagonista de su historia; de esta guisa, el escritor autoficticio “fabula su existencia real a partir de datos que le identifican” (Alberca, 2007: 182-183), pero no se queda en el puro egotismo, ya que es capaz de dilatarse

más allá de sí mismo para tornarse en mirada reflexiva y crítica hacia los procedimientos creativos y los sinsabores del oficio literario. Estamos ante una prosa auto-metaficcional, ante la autoconciencia de la problemática vivencial empalmada a la espinosa tarea de armar una novela sobre un trovador olvidado.

A finales de la década de los ochenta Gonzalo Sobejano especuló sobre la novela que desde hacía algunos años se escribía en España, y destaca a la metanovela como una de las tendencias escriturales. La define como una novela que no solo refiere a un mundo representado sino que se refiere a sí misma, en gran proporción o principalmente, ostentando su condición de artificio (1989: 4); a su vez, destaca tres categorías de la metanovela: de la escritura, de la lectura y del discurso oral. Por considerar que *La muerte del Ruiseñor* acusa características que emparentan con la metanovela de la escritura, nos enfocaremos en esta modalidad en la que el autor fictivo dirige su atención no sólo al mundo representado, sino al proceso de ir creándolo mediante la reflexión y la realización de sus partes. Es el tipo de narrador consciente de sí mismo como escritor, que se da cuenta que está escribiendo, pensando, hablando o “reflejando” una obra literaria (Booth, 1978: 147).

La conciencia reflexiva del héroe de Martín Briceño se vuelca hacia tres tipos de cavilaciones: las que abordan los pensamientos sobre la novela que está escribiendo; las que discurren sobre el cuento, la novela y sus técnicas creativas; por último, las que fluyen sobre las dificultades y sinsabores de un escritor no profesional como él. En los párrafos siguientes nos abocaremos a sondear estas bifurcaciones metanovelescas.

Ya en las primeras páginas de *La muerte del Ruiseñor* el narrador expone los tres ingredientes que posee para configurar su texto: tres libros sobre el artista yucateco que ha recopilado, varias referencias bajadas de internet, su imaginación. Más adelante transcribe párrafos —con la autorización del autor contactado por Facebook— de

una entrevista-recuerdo de don Roberto, el mesero que asistió a Gutý en los últimos instantes de su vida, publicada en un blog en 2010; asimismo, da a conocer una lista de documentos consultados, que pone a su disposición el director del Centro Regional de Investigación Musical del Estado de Yucatán: *Cancionero Picot*, cartas del padre de Gutý a su hija lamentando el asesinato, fotos, catálogos, partituras originales de algunas canciones de Cárdenas Pinelo, e incluye la letra de “La República en España”, aquel “mítico corrido que pudo haber ocasionado la muerte del trovador” (Martín Briceño, 2017: 144). Estos materiales servirán a Carlos para “armar una novela sobre este trovador que, fuera del ámbito de la hermana República Yucateca, hoy pocos recuerdan; una *nouvelle* que, además, me ayude a incursionar en serio en el caprichoso mercado de la industria editorial” (2017: 13). Tampoco el yo ficticio oculta a los ojos de los lectores el germen de su novela, a la que en un par de ocasiones tilda de “histórica”: la invitación del editor de Ficticia para escribir un cuento para una antología sobre la ciudad de México. En respuesta, entregó un relato sobre el asesinato de Gutý Cárdenas, ocurrido en el Salón Bach, ubicado en la céntrica calle Madero. Igualmente, comparte posibles títulos que baraja para su futura obra, como nombres de canciones del propio Gutý: “Necesitaba terminar *Como un rayo de sol*, *Presentimiento* o como fuera a titularse mi novela” (2017: 56).

La obra se va fraguando sin prisa pero sin pausa, a veces se ha visto interrumpida pero es una ficción que va tomando cuerpo a deshoras, como transparenta el relator: “pergeño en la quietud de la madrugada un capítulo más de esta novela” (Martín Briceño, 2017: 71); él desea “crear un texto entrañable, una historia que permanezca largo tiempo rebotando en las mentes y corazones de los lectores” (2017: 65), alejada de las prosas facilonas, como las del español Posteguillo, capaces “de atraer la atención de cualquiera” (2017: 64) gracias al “tramposo manejo del *suspense*” (2017:

65) y al uso de la incertidumbre, como en las series americanas, para despertar la curiosidad del lector. Mediante estas develaciones, la creación de Martín Briceño es ficción autorreferencial: habla de sí misma y de cómo se está escribiendo, dicho de otra forma, “lleva de manera recurrente en sus líneas tanto la invención como la reflexión sobre ella, el acto de narrar y la exploración de sus resortes” (Lluís Izquierdo, 1997: xvi), un ejemplo metaficcional que se nutre de literatura y de otros intertextos culturales, como el de la trova yucateca.

La muerte del Ruiseñor se arregla con disquisiciones escriturales que se suman a las confesiones literarias que el autor vuelca sobre su quehacer artístico (Aubry, 2019: 77), de tal modo que el autor ficcional visibiliza sus contenciones argumentales, como en el caso de la supuesta rivalidad entre Agustín Lara y Guty, anécdota que nutrió la posibilidad de que Lara haya mandado a los hermanos Peláez a darle escarmiento al yucateco, pero el narrador reconoce que no quiso sazonar con ficción el supuesto encono, por parecerle excesivo maquinar a Lara como un gánster receloso. Ante las lagunas con las que se ha topado para ilustrar ciertos sucesos sobre Guty, el autor personaje autoconsciente externa sus trances en la fase constructiva, y no le queda más remedio que suplir la carencia con suposiciones. En este caso, Carlos Martín Briceño es un fabulador que ha tenido que echar mano de la imaginación cuando la referencialidad destapa vacíos.

Otros apuros enfrentados por el autor protagonista provienen de su devoción por la prosa breve; mientras informa sobre el progreso de su escritura sobre el compositor, también reflexiona sobre el arte del cuento y su fervor por el género: “he abandonado esta novela momentáneamente. Llevo varias semanas sin escribir una sola línea. Me he dedicado a inventar nuevos relatos” (Martín Briceño, 2017: 119), y examina el contenido de uno de ellos, un asesinato consumado en un cibercafé de Mérida. Por eso, se cues-

tiona: “¿Será que defiende tanto al género por temor a errar en la novela?” (2017: 122), y expone los orígenes de sus propios cuentos que “surgen de la cotidianeidad, de las relaciones de pareja, del horror al tedio, de ese mensaje universal que es el sexo, de situaciones anómalas dentro de vidas aparentemente tranquilas” (2017: 153). Además, confiesa que pasajes de una novela fallida acabaron transformados en cuentos.

El yo narrativo se afianza en su credo profesional por el relato, pese a las admoniciones de su mujer, quien le sugiere que una novela histórica es lo que lo conducirá a la fama, que eso reclaman los lectores, no la publicación de textos breves; pero él insiste, busca inspiración en los maestros (Mario Vargas Llosa, Javier Marías, Raymond Carver), y llega a conclusiones: “el cuento [...] es un golpe de sol en los ojos del lector, un paseo por las entrañas de la condición humana” (2017: 121-122).

La muerte del Ruiseñor narra cómo un cuentista pasó al ámbito del novelista, pero también describe las dificultades de un escritor que dedica poco tiempo a la literatura por trabajar muchas horas en una empresa, para mantener a su mujer y a sus dos hijos. Este tono confesional sostenido por la instancia productora del discurso en su papel de esposo y padre alberga el desaliento por la profesión: la desilusión por no ganar concursos literarios y por los intentos fallidos de ingresar al Sistema Nacional de Creadores. Este tipo de confidencias suelen ser frecuentes en las metanovelas.

Toda metanovela —observa Carlos Javier García— contiene el recurso de un personaje escritor reflexivo que notifica sobre los avatares de la vida a la vez que transmite la historia de la composición, “tocándose aspectos variados, desde la invención o copia de situaciones y personajes, hasta aspectos tocantes a la narración y las revelaciones de personajes de la escritura” (2006: 70); en este sentido, *La muerte del Ruiseñor* participa de las cualidades de la metanovela, pero se nutre de un par de componentes que le otor-

gan sus propias señas de identidad: en primer término, el autor ficticio luce un nombre coincidente al del escritor que suscribe el relato; en segundo lugar, las afirmaciones transmitidas por el autor inventado no solo son cavilaciones sobre su arte y la recreación del Ruisseñor yucateco, sino acotaciones que planean sobre su propio yo, que orbitan sobre su existencia cotidiana y familiar, y que llegan a integrar varios capítulos o a inmiscuirse con más asuntos en otros apartados. Estas consideraciones guían nuestra interpretación y nuestra propuesta de una lectura bajo los lineamientos de la auto-metanovela para la primera obra de aliento largo de Martín Briceño.

La irrupción de la autoficción en la narrativa española ocasionó que los novelistas desistieran de novelar para caer en el vicio de enredarse en la problemática del escritor que se ve escribir y se olvida de los problemas de la realidad circundante. Es la percepción de algunos críticos, entre ellos Anna Caballé, quien refiere: “al novelista ya no le fue necesario inventarse un mundo imaginario, unos personajes, un paisaje [...] Le basta con recrearse a sí mismo (y a sus seres próximos, igualmente gentrificados) instalándose en el eje de la acción como único paisaje posible” (2017). Esta tendencia solipsista padecida por la novelística española contemporánea es de cierta manera librada en *La muerte del Ruisseñor* por Carlos Martín Briceño, quien salva el narcisismo y la autocomplacencia de exponer sus preocupaciones metaliterarias, de mirarse a sí mismo y a sus cercanos, y amplía los horizontes del lector al alternar los reflectores de la narración hacia el *otro*, hacia un segundo protagonista de la trama: Guty Cárdenas, cantautor y paisano suyo que, incluso, aporta el rótulo de la novela.

El otro protagonista: ni “cantante del montón” ni “trovador fracasado”

Un tercer enfoque narrativo introducido en *La muerte del Ruiseñor* se concentra en los pinitos artísticos de Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo –mejor conocido en el mundo musical como Gutty Cárdenas–, su ascenso en las compañías disqueras norteamericanas y su trunca existencia a los veintiséis años. De esta suerte, la temporalización que abarca la historia de Gutty comprende siete años, de abril de 1925 –fecha de la introspección del padre de Gutty– al cinco de abril de 1932, día del crimen.

En *La muerte del Ruiseñor* asistimos a la evolución de un cantante y compositor que logra fama en el medio de la época, trazos narrativos que nos llevan a pensar en la relatoría parcial de la existencia del trovador meridano, o en lo que el propio autor de cuentos metamorfoseado en novelista califica como “la biografía novelada de Gutty” (Martín Briceño, 2017: 11). El adjetivo “novelada” de esta parcial “biografía” se sustenta en las estrategias discursivas ostentadas por el autor ficcional: recreación de cartas, como las de Gutty a su madre; desarrollo de párrafos en omnisciencia neutral y selectiva; empleo de monólogo interior y narrado. Estas comunicaciones son interpuestas en diversos segmentos de la trama.

Cuatro son los capítulos en los que se reproducen cartas que Gutty dirige a su madre, fechadas en Mérida, Nueva York, Hollywood y Veracruz. En estas correspondencias el personaje es un enunciador con función doble: presentarse a sí mismo al contar lo que hace, piensa y siente, así como enterarnos de su clamorosa andadura como cantante. Desde la primera misiva se advierte su pasión por la música –a pesar de los empeños de su padre por alejarlo de ella–, y en las siguientes cartas sabemos de las canciones que graba, las disqueras y las personas que lo rodean en sus actuaciones. En la carta desde Nueva York cita los buenos comentarios que

la prensa le dedica y reconoce el apoyo de su progenitora para la carrera artística; por eso encarga a esta, en un franco revanchismo, que diga a su padre “que su hijo no se convirtió en un cantante del montón, en un trovador fracasado como él auguraba” (2017: 97). La carta proveniente de Hollywood proporciona noticias notables: la invitación del presidente Hoover para que actúe en la Casa Blanca y la promesa de convidar a su madre.

A la par, el narrador cuenta, desde la objetividad de la omnisciencia neutral, secuencias de la vida de Gutý, con diversos escenarios de fondo: Mérida, Ciudad del Carmen, Hollywood, La Habana, un barco rumbo a Nueva York; pero también utiliza técnicas que le permiten relatar desde la interioridad de los personajes, como la reproducción del espacio subjetivo del padre de Gutý en el café, inserta en el capítulo 9: “Una greca directa”. La importancia del apartado reside en exhibir al oponente del héroe mediante el monólogo narrado o estilo indirecto libre:

Por supuesto que no estaba de acuerdo. ¿Cómo iba a estarlo? Una cosa, decía, era enseñar a tus hijos a amar la música como cualquier yucateco de buena familia, y otra, muy diferente, que alguno saliera con su domingo siete [...] ¡Así que músico! ¿De qué coño piensa este muchacho que va a vivir? [...] A partir de ahora haría todo cuanto estuviese en sus manos para que Gutý olvidara esa locura de vivir de la trova (Martín Briceño, 2017: 37-41).

En la situación comunicativa citada se funden las voces del narrador y la del padre de Gutý, es decir, aparecen señales de ambos hablantes: la tercera persona gramatical alude al acto enunciativo del narrador, pero la evaluación de la realidad y el léxico usado pertenecen al personaje, la forma usual del discurso indirecto libre (Filinich, 1997: 165-166).

Asimismo, a través de la omnisciencia selectiva podemos rastrear las intromisiones del narrador en la estructura mental de ciertos personajes. En el capítulo 36, titulado “Ojos verdes” –además de párrafos en voz omnisciente y de otros en monólogo narrado, pues están elaborados por Rosita Madrigal– Guty es observado y narrado por una voz omnisciente selectiva que ha elegido relatar desde la perspectiva de la amante del cantante, un ojo avizor:

Sus dedos, largos y ágiles, se deslizaban con tal destreza y suavidad por el mástil de la guitarra que [...] cerró los ojos e imaginó lo que sentiría si esas manos recorrieran con la misma habilidad su cuerpo desnudo. Y qué decir de su energía. Cada vez que el compositor jalaba aire para entonar las primeras estrofas de una nueva canción, Rosita sentía que una tenue corriente de electricidad le recorría por entero la piel [...] Así que cuando se enteró de que el yucateco había sido invitado por la XEW a encabezar el elenco [...] se propuso conquistarlo. Poco le importó que el compositor estuviera a punto de casarse con una gringa insípida e insulsa que, seguramente, “no será mejor que yo en la cama” (2017: 180-181).

Estos artilugios narrativos permiten al novelista “representar desde dentro los pensamientos y procesos psicológicos” de los entes históricos-ficticios (Alberca, 2012: 138-139), y se repiten en los capítulos 3 y 37, titulados *Salón Bach (I)* y *Salón Bach (II)*, respectivamente; estas divisiones son privilegiadas por tratarse del sitio donde ocurre el entrecruzamiento de Eros y Tánatos: allí se conciertan, desde distintos ángulos, las últimas vivencias y los detalles de la muerte del Ruiseñor.

Salón Bach (I) acusa complejidad narrativa, ya que el relato se fragmenta en varios registros discursivos, que se van intercalando: la omnisciencia neutral, la omnisciencia selectiva y el monólogo narrado, estos dos últimos bajo la voz y el punto de vista del mese-

ro Roberto Miranda, quien cumple con las funciones de relatar(se) –tanto escenas del pasado inmediato como del presente dentro de la cantina– y de focalizar –cual cámara cinematográfica– a los participantes en la juerga que transcurre frente a sí hasta desembocar en el desenlace trágico: los disparos, los cuerpos caídos, los momentos postreros del cantante.

Salón Bach (II) se construye a través de la técnica del monólogo interior, o sea, es la recreación en cinco páginas del flujo de conciencia del moribundo Guty tendido en el piso del bar, una “progresiva desarticulación del discurso [que] muestra el carácter fragmentario y contradictorio de la experiencia perceptiva [...] en un tiempo presente” (Filinich, 1997: 128-134). Por la cada vez más nublada conciencia de Guty se van sucediendo ideas –separadas por comas– acerca de lo que acaba de pasarle en la cantina con los hermanos Peláez, sobre su malograda carrera, sobre figuraciones de mujeres amadas, pero también fluyen recuerdos de su pasado y de los suyos en su ciudad natal:

[...] coño, ¡qué dolor!, ¿cómo chingados fue a sucederme esto?, justo cuando estoy por terminar nuevas canciones con el Mediz Bolio [...] “tú y yo podemos componer un estilo de canción que tenga el aliento de nuestra tierra”, pobre, quería montar un ballet con mis melodías para recorrer el mundo [...] se me llena la cabeza de recuerdos, la imagen de la casa donde nací, el patio central con sus helechos, malangas y buganvilias [...] el parque arbolado de Santa Lucía, los rostros de mis hermanitos Renán y Raúl [...] el azul intenso del mar yucateco [...] las manos blancas de mi madre [...] el cuerpo frágil, pequeño, desnudo de mi esposa Ana, los pechos generosos de Nancy Torres [...] ay, Rosita, Nancy, Ana (Martín Briceño, 2017: 190-191).

Esta tercera posibilidad lectora de *La muerte del Ruiseñor* nos lleva a preguntarnos por las razones de Carlos Martín Briceño –novelista de carne y hueso– y Carlos –novelista ficcional– para escoger como materia narrativa la vida y muerte de Gutý; recurrimos a las homologías y a la identificación que ambos Carlos sienten por este otro protagonista, también nacido en Mérida. Empezaremos por remarcar los estudios profesionales del autor, del narrador personaje y del protagonista. Martín Briceño cursó administración de empresas y es gerente de Fundación Bepensa (según página web de la organización que pertenece a la industria mexicana de Coca Cola); Carlos adquiere “formación administrativa” (2017: 120) y es gerente de un corporativo; Gutý se graduó de contador y su primer trabajo fue en Casa Pinelo, tienda-almacén que su padre piensa heredarle –como primogénito– para que administre. Otra axial coincidencia proviene de las actitudes paternas que no consienten las vocaciones elegidas por los vástagos, que son instigados a estudiar carreras boyantes; la situación del autor empírico es la de un padre “que no quería que yo fuera escritor” (Alba, 2018), la del narrador es haber tenido un ascendiente que “nunca me alentó a dedicarme a las letras” (Martín Briceño, 2017: 87), y la de Gutý uno que no lo quiere de cantante, sino dedicado a la carrera comercial.

La música de la península es ligazón entre el autor, el narrador protagonista y Gutý. En los dos primeros asoma el apego a las composiciones musicales domésticas inculcadas por la stirpe, como hemos observado; en consonancia, a Gutý “le emociona promover la canción yucateca en otras latitudes” (2017: 171), por eso pretendía musicalizar el libro *La tierra del faisán y del venado*, de su coterráneo Mediz Bolio. Tampoco obviamos un par de coincidencias entretejadas en torno a la relación entre Carlos y Gutý: así como el padre de Gutý funda su acreditada Casa Pinelo, don Rudesindo Martín, el bisabuelo de Carlos, inauguró en Mérida,

a fines del xix, la Casa Martín, la vendedora de los primeros fonógrafos y el primer comercio que distribuyó en la península los discos Columbia, la casa disquera de Gutý; pero, además, el narrador cae en cuenta que la casa de Gutý quedaba muy cerca de Casa Martín:

Gutý nació en 1905; el auge del almacén de mi bisabuelo se dio entre 1890 y 1920. Estoy seguro de que Gutý, siendo niño, tuvo que haber pasado infinidad de veces ante sus puertas. Me lo imagino deteniéndose frente a los gramófonos para escuchar, azorado, las óperas y las zarzuelas que emanaban de los discos de moda (2017: 166).

Una curiosa relación más se entabla entre el narrador ficcional y Gutý: la duplicación. Carlos acepta el proyecto de un supuesto empresario para figurar como Gutý Cárdenas en el acto inaugural del restaurado Salón Bach, en la ciudad de México, como se lo cuenta a su mujer en el capítulo “Llámenme Ismael”: “Sabe que toco la guitarra y quiere que esa noche cante y haga el papel del trovador. Incluso debo *morir* en el escenario” (2017: 100). Por el apresamiento del falso hombre de negocios, nunca se llevó a la práctica el espectáculo de la suplantación, la de Carlos convertido en Gutý.

Por último, nos parece interesante el paralelismo entre Carlos Martín y Gutý ante la cercanía de la muerte. El escritor en peligro por la intoxicación causada por picaduras de hormigas lamenta el fin de su vida; se dice en el hospital: “¡Qué manera tan estúpida de morir! ¡Peor que la de Gutý!” (2017: 54); el Ruisenñor se habla mientras agoniza: “¡qué manera tan vulgar de decirle adiós al mundo!, ¡mejor morir en La Chicharra acompañando al general Serrano!” (2017: 189). Asimismo, ambos protagonistas se inquietan por los titulares de la prensa que anunciarán sus defunciones;

Carlos lo diseña así: “Conocido escritor yucateco, autor de varios libros de relatos, fallece a causa de un choque anafiláctico originado por las picaduras de una docena de hormigas rojas. Patético. Dos o tres líneas cuando mucho” (2017: 56); Gutý imagina “los encabezados en la prensa de mañana, ‘¡Ha muerto! El Ruiseñor yucateco, el cantor que llegó al alma del pueblo falleció en una riña cantinera’, carajo” (2017: 189). Los lamentos de los protagonistas son por la discontinuidad de sus carreras y proyectos: una primera novela inacabada, unos amputados propósitos musicales.

Las incertidumbres del autor textual se ven reflejadas en las dudas por la publicación futura de su obra, que sí vio la luz pública, como constata el lector al asirla: “Si algún día la termino, si decido a publicarla, esta *nouvelle* debe de convertirse en un sencillo homenaje al hombre que me acercó a los boleros [...] y a las canciones yucatecas” (Martín Briceño, 2017: 196). Estas vacilaciones del autor ficticio sobre lo llamativo de la tematización de *La muerte del Ruiseñor* se corresponden con la voluntad de Carlos Martín Briceño de escribir sobre un tema que no está de moda, que no es patrocinado por el mercado editorial y que se aparta de la práctica del novelar mexicano actual; en su escritura, Martín Briceño huye de la inautenticidad, de la ola de lo kitsch, y, como comenta Uslar Pietri a partir de las consideraciones de Broch y de Kundera sobre la lucha de la novela moderna, no cae en lo consentido o en “la actitud de los que se proponen agradar al mayor número posible y que los lleva a repetir y aceptar lo que todo el mundo repite y lo que todo el mundo quiere oír” (1985: 1), escribir o leer, agregamos a la reflexión uslarpietriana.

Los elementos compositivos de *La muerte del Ruiseñor* reflejan su hibridez textual. En el mismo espacio narrativo coexisten: un escritor que –postuló Colonna– fantasea una personalidad y una existencia, manteniendo su identidad real (Alberca, 2007: 152), en otras palabras, estamos ante el texto de un escritor que *es* y *no es*;

un autor imaginado, de nombre coincidente con el escritor real, que exterioriza su problematicidad íntima y elucubra en torno al género narrativo y a la novela que lo ocupa sobre la trayectoria y los últimos momentos de vida de Guty Cárdenas. Estas disímiles focalizaciones se interrelacionan en la mayoría de las secuencias narrativas, y nos afianzan en estimar a *La muerte del Ruiseñor* como una ficción escrita bajo estrategias auto-metanovelescas.

Bibliografía

- Alba, Pilar, 2018, “Carlos Martín Briceño. *La muerte del ruiseñor* y el arte de escribir cuentos”, *La Jornada Zacatecas*, 20 de agosto. Disponible en: <http://ljz.mx/2018/08/20/carlos-martin-brice-no-la-muerte-del-ruisenor-y-el-arte-de-escribir-cuentos/>
- Alberca, Manuel, 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- , 2012, “Las novelas del yo”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), Arco / Libros, Madrid, pp. 123-149.
- , 2014, “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 149-168.
- Arroyo Redondo, Susana, 2011, *La autoficción: entre la biografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, tesis de Doctorado, Universidad de Alcalá.
- , 2014, “El diálogo paratextual de la autoficción”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 65-77.

- Aubry, Kenia, 2019, “*La muerte del Ruiseñor*, de Carlos Martín Briceño”, *Casa del tiempo*, vol. V, núm. 59, noviembre-diciembre, pp. 76-77.
- Booth, Wayne C., 1978, “Tipos de narración”, en *La retórica de la ficción*, Santiago Gubern Garriga (trad.), Boch Editor, Barcelona, pp. 141-157.
- Caballé, Anna, 2017, “¿Cansados del yo?”, *Babelia* de *El País*, 6 de enero. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html
- Colonna, Vincent, 2012, “Cuatro propuestas y tres deserciones. (Tipologías de la autoficción)”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), Arco / Libros, Madrid, pp. 85-122.
- Casas, Ana, 2014, “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 7-21.
- Filinich, María Isabel, 1997, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Plaza y Valdés Editores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- García, Carlos Javier, 2006, “Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad”, *Anthropos, Metaliteratura y metaficción*, núm. 208, pp. 65-70.
- Garma Montes de Oca, Patricia, 2018, “Carlos Martín se torna un Julio Verne de papel”, *Diario de Yucatán*, 30 de noviembre. Disponible en: <https://www.yucatan.com.mx/imagen/carlos-martin-se-torna-un-julio-verne-de-papel>
- Gros, Bernard, 1976, *La literatura: desde el simbolismo al nouveau roman*, Juan José Ferrero (trad.), Ediciones Mensajero, Bilbao.
- Izquierdo, Lluís, 1997, “Introducción”, en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, Ediciones Destino, Barcelona, pp. III-XLVIII.

- Martín Briceño, Carlos, 2017, *La muerte del Ruiseñor*, Ediciones B, México.
- _____, 2018, *Viaje al centro de las letras*, Ficticia Editorial / Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, México.
- _____, 2019, “Para decir gracias o de cómo me hice escritor”, *La Jornada Maya*, 1 de agosto. Disponible en: <https://www.lajornadamaya.mx/2019-08-01/Para-decir-gracias-o-de-como-me-hice-escritor>
- [melissaME], 2014, “Entrevista con Carlos Martín Briceño, escritor yucateco (primera parte)”, *El Altavoz*, 4 de febrero. Disponible en: <http://elaltavoz.mx/2014/02/04/entrevista-con-carlos-martin-briceno-escritor-yucateco-primera-parte/>
- Montalván, Eugenia, 2014, “Entrevista con Carlos Martín Briceño”, *Tierra Adentro*, enero. Disponible en: <https://www.tierraa-dentro.cultura.gob.mx/entrevista-con-carlos-marin-briceno>
- Orejas, Francisco G., 2003, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Arco / Libros, Madrid.
- Sobejano, Gonzalo, 1989, “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, núms. 512-513, agosto-septiembre, pp. 4-6.
- Souto, Arturo, 1973, *El ensayo*, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, México.
- Uslar Pietri, Arturo (1985). “La risa de Dios”, en el suplemento cultural del *Diario de Yucatán*, 7 de julio, p. 1. Vásquez Rodríguez, Gilberto D., 2014, “Condición de verdad y ficción. (Literaturas del recuerdo y autoficción)”, en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 79-105.

Los filósofos del Quijote

The Quixote Philosophers

Jaime Vilarroig Martín

Universidad CEU Cardenal Herrera, España

jaime.vilarroig@uch.ceu.es

Carlos Araya Cerda

Universidad Playa Ancha, Chile

arayacerda.carlos@gmail.com

Resumen: El trabajo se propone establecer las raíces filosóficas del Quijote por medio de tres estrategias: en primer lugar, buscando el nombre de filósofos relevantes en la obra (Sócrates, Platón, Aristóteles); en segundo lugar, explicitando las referencias a la filosofía escolástica que aparecen en la obra, relativas a la epistemología, la lógica, la metafísica, la teología racional, la antropología, la ética, la política y la estética; por último, presentando los textos filosóficos de referencia que Cervantes poseería en su biblioteca personal, a partir del trabajo de Eisenberg, y dividiendo las influencias en filosofía del amor, filosofía moral y política, filosofía estética, filosofía popular o paremiología y misceláneas.

Palabras claves: Filósofos, Cervantes, Quijote, Renacimiento, Filosofía Escolástica.

Abstract: This paper tries to establish the philosophical roots of Don Quixote, using three different strategies. Firstly, looking for the names of relevant philosophers in Cervantes' work (Socrates, Plato, Aristotle),

with a rather null result. Secondly, bringing to light the abundant references to scholastic philosophy that appear in Cervantes' work, related to epistemology, logic, metaphysics, rational theology, anthropology, ethics, politics and aesthetics. Thirdly, presenting the philosophical reference texts that Cervantes would surely possess in his personal library, based on Eisenberg's work and dividing the influences on the philosophy of love, moral and political philosophy, popular philosophy or paremiology and miscellaneous.

Keywords: Philosophers, Cervantes, Don Quixote, Renaissance, Scholastic Philosophy.

Recibido: 1 enero de 2020

Aceptado: 18 de julio de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.514>

Preámbulo

Un estudio sobre la presencia de filósofos en el Quijote requiere varias aclaraciones previas. En primer lugar, se da por sentado qué es un filósofo y, en consecuencia, qué es la filosofía. Pero la filosofía siempre ha sido un saber que se busca (Aristóteles, *Metafísica*, A, 11) y cuya definición resulta problemática. Una definición mínima de filosofía sería aquella que entiende esta como una actividad de las personas donde lo esencial es el radical cuestionar y el tentativo responder. Además, esta actividad es aquella de las que se hacen por sí mismas (*frui* y no *uti*), como le ocurre también a la literatura. Tanto la literatura como la filosofía se practica por sí misma, sin buscar utilidad ulterior. Y en esto hallamos un punto de encuentro entre la filosofía y la literatura, tan estrechamente unidas en la filosofía española en general y en Cervantes en parti-

cular, quien sin ser filósofo escribió obras dignas de ser comentadas filosóficamente.

Un trabajo de este tipo presupone, además, que ya se conoce el Quijote y que se manifiesta interés por la filosofía española. Lo primero es obvio; lo segundo problemático porque, si difícil es ponerse de acuerdo sobre qué es filosofía, mucho más complejo será ponerse de acuerdo sobre qué se entiende por filosofía española. Ateniéndonos a una definición de mínimos, diríamos que entendemos por filosofía española el intento que realiza el hombre de pensarse y decirse a sí mismo en lengua castellana. Cada lengua (aunque los “idiomas” no dejen de ser meros *flatus vocis*) conlleva una experiencia del mundo que merece la pena no dejar perder. En la línea de Unamuno, filosofía es filología (Unamuno, 1967: 291). Y esto es válido, no solo para las ideas propias forjadas en una lengua propia, sino también para las ideas ajenas interpretadas por la lengua propia; porque no siempre el traductor es un traidor (a pesar de la aguda observación del cura en el donoso escrutinio, a propósito de Ariosto, en Quijote, I, 6),^{1*} sino que a veces la traducción puede superar en claridad al original.

El tercer supuesto es que el intento mismo de lo que aquí se pretende va a tener algún sentido. ¿En qué consiste este empeño? En rastrear las influencias filosóficas del Quijote. ¿Para qué sirve esto? Para comprender mejor el texto porque para entender algo hay que ver de dónde procede (Gadamer, 1999: 415 y ss.). Además entenderemos mejor las repercusiones filosóficas que ha tenido la obra. Pero, ¿para qué se busca comprender mejor el Quijote? Decía Kundera que la única moral de la novela es el conocimiento (Kundera, 1987: 16). Entender una obra de arte (sea novela, cuadro o sinfonía) es conocerse mejor; y el conocimiento de sí

^{1*} Citamos la parte en romano y capítulo en árabeto, para que sea más fácilmente localizable la cita desde cualquier edición.

mismo determina directamente lo que hacemos con nuestra vida. Alguien podría objetar que entonces basta con leer el *Quijote* para “comprenderme mejor”, que no hace falta ir ni a los precedentes de la obra ni a las interpretaciones que ha suscitado. Pero a quien tal objeción hiciera habría que recordarle que la comprensión de algo presenta estructura necesariamente circular (Heidegger, 2009: §32) y despreciar esto es autolimitarse voluntariamente en cuanto a posibilidades de interpretación de una obra se refiere.

La expresión filosofía del Quijote se puede entender de muchas maneras. Por un lado podríamos tomar a Cervantes como filósofo, que pretendió ofrecernos con el Quijote ideas altamente filosóficas. Por ejemplo, si en nuestros días Levinás (2000) ha contrapuesto las figuras de Ulises (héroe que regresa a la patria de la cual partió, hacia el pasado) y de Abraham (héroe que sale de su patria hacia un futuro incierto), podríamos encontrar en el Quijote reunidas ambas tendencias de lo humano: el caballero de la triste figura salió cual nuevo Abraham hacia un futuro incierto, aunque al final de cada una de sus salidas regrese contra su voluntad a la tierra de la que salió, cual Ulises forzado. Otra manera de hablar de la filosofía del Quijote sería intentar identificar los sistemas o filósofos que le influyen, bien directamente, bien indirectamente. Si la filosofía es la máxima conciencia que una época cobra de sí (Hegel), esto se verá reflejado en las obras literarias de dicha época. Habría una tercera manera más humilde de expresar la filosofía del Quijote, y sería la de ir en busca de ideas y reflexiones contenidas en el Quijote como “filosofía disuelta” en su obra (Rubio, 1943: 13 y ss.), como reflejo de la época y de la mentalidad del autor.

Algo habrá que decir sobre el problema de la interpretación del Quijote, puesto que afecta nuestro intento. En efecto, se trata de un asunto decisivo en este ejercicio porque el conflicto de las interpretaciones con esta obra cervantina es especialmente complicado al estar continuamente moviéndonos entre la realidad y

la interpretación. Por un lado está Alonso Quijano el bueno (al que podríamos llamar el protagonista real) y por otro lado está el Caballero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha (al que podríamos llamar el protagonista ideado por el protagonista real). Además de esto, por un lado, tenemos el Quijote de la interpretación paródica original que salió de la mente de Cervantes (hermenéutica del autor) y, por otro, tenemos al Quijote que la crítica ha querido ver (hermenéutica de la recepción). Ante tal algarabía, optamos por un corte limpio del nudo gordiano y nos encomendamos al texto mismo (hermenéutica del texto) según la sugerencia de Ricoeur (2017: 29 y ss.), convencidos de que si bien las otras dos hermenéuticas son necesarias, el texto mismo, la obra, marca un criterio canónico que es ilegítimo ignorar.

Sirva esta prevención para evitar algunos caminos que nos parecen impracticables y vedados en esta suerte de estudios. Partir de apriorismos y tópicos sobre una época concreta y su filosofía, para después encontrar ejemplos de ello en el Quijote es un camino demasiado fácil, pero seguramente improductivo. También aquí, para ser serios, deberíamos dejar de lado el intento de verificar teorías y hablar, más bien, en términos de falsabilidad, como querría Karl Popper (1980: 75 y ss.). No es que esté mal lanzar hipótesis sobre sistemas filosóficos que pudieron influir en Cervantes; pero si estos sistemas filosóficos no pasan de lo tópico y encima nos preocupamos solo por verificar nuestra propia teoría, el intento será vano.

Pongamos un ejemplo de este mal proceder. Según el krausista Federico de Castro, en la época de Cervantes dos escuelas filosóficas se disputaban el protagonismo, oponiéndose férreamente a la anquilosada escolástica (López Calle, 2013: 6). El naturalismo aristotelista y experimentalista tendría sus máximos representantes en Huarte de San Juan u Oliva Sabuco. El misticismo platónico e idealista tendría sus representantes en los grandes místicos carme-

litas. Pues bien, estas dos tendencias fueron armonizadas académicamente por Fox Morcillo (Aristóteles-Platón) huyendo de la escolástica, y literariamente por Cervantes (Sancho-Quijote), huyendo igualmente de la escolástica. Este seductor esquema interpretativo es tan arquitectónicamente limpio como filosóficamente inútil. Ni había solo dos tendencias en el Renacimiento español, ni había tal antiescolasticismo, ni mucho menos el Quijote fue el representante literario de todo ello. Nosotros intentaremos ir más modestamente al texto, para que sea él mismo quien nos marque las pautas.

Así pues, vamos a buscar en el texto mismo filósofos y sistemas filosóficos (predominantemente del ámbito en el que se movió el autor), a fin de comprender mejor la obra y comprendernos mejor. Para ello haremos tres intentos sucesivos: primero intentaremos rastrear la presencia de “grandes filósofos” en el Quijote. Tras constatar la práctica ausencia de referencias directas a ningún gran pensador, en un segundo momento nos retrotraeremos a las fuentes que posiblemente configuraron la mente del joven Cervantes en su época de formación: el humanismo y la escolástica. En tercer lugar acudiremos a las obras que el propio Cervantes leyó y en las que pudo encontrar materia filosófica más que suficiente para escribir su inmortal obra.

Primer intento: los grandes filósofos

El primer intento para rastrear fuentes filosóficas en el Quijote es bien sencillo: busquemos nombres de filósofos ilustres que aparezcan en el Quijote. Pero procediendo así el resultado es decepcionante. Si buscamos en el Quijote a los filósofos que la historia ha considerado más influyentes, la tríada griega compuesta por Sócrates, Platón o Aristóteles, pronto nos damos cuenta que las alusiones son escasísimas. Y si esto pasa con los gigantes del pensamiento, qué no pasará con las figuras menores. Así que da la

impresión de que la cultura filosófica de Cervantes fue extremadamente menguada (y conste que esto solo puede ser entendido peyorativamente por quien considerase que la filosofía “académica” es la única forma legítima e interesante de hacer filosofía).

Sócrates no es mencionado literalmente, pero aparece una clarísima referencia a él en la obra. Cuando don Quijote le da los consejos a Sancho para ir a gobernar la Ínsula Barataria lo primero que le recomienda es que tenga temor de Dios pues es el inicio de la sabiduría y el gobernante que viva según esta virtud se verá libre de la tentación de convertirse en un tirano. Pero el segundo consejo, de todos conocido, es: “has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse” (Quijote, II, 42). Esta idea de indudable raigambre socrática podría conocerla Cervantes por ser un tópico humanista ampliamente repetido, muy reforzado por la literatura mística de su época, que también conoció el autor del Quijote, y entre cuyos temas favoritos iniciales siempre había alguno dedicado “al conocimiento de sí mismo” como primer peldaño en el camino hacia la unión mística con Dios (p. ej., Diego de Estella, 1574: Parte III, Cap. xx).

Si bien no corresponde a una referencia directa, el socratismo cristiano en la obra ubica en su lugar más pertinente a los dos protagonistas –Don Quijote y Alonso Quijano–, y puede entenderse como concreción de lo antropológico y lo social contenido en el segundo de los consejos que entrega el hidalgo a su escudero para que este asuma el rol de gobernador; además, sintetiza en su dialéctica los rasgos renacentistas y barrocos (Ruiz Fernández, 2014). Esta dialéctica es una constante desde el primero hasta el último capítulo de la obra, y en todos adquiere similar relevancia, pues permite que la obra continúe, aventura tras aventura.

Lo que verdaderamente importa en Don Quijote es cómo se tocan las personas, cómo los sujetos interactúan, y cómo la experiencia del encuentro tiene como momento central un intercambio verbal. Allí queda patente que no se trata de una sola verdad, sino que de muchas verdades. Para Cervantes, todos los verosímiles se legitiman. Y aunque Don Quijote es un discurso central acerca de la vida como aventura, sin embargo, después de él, la vida humana será entendida como proceso (Jofré, 2016).

Según esta prevención, el elemento narrativo que articula y permite que la ficción avance es el diálogo entre los personajes, y en este existe una dialéctica que determinará influencias, contrariedades, acuerdos y variaciones en los caracteres representados. Valga en este momento una aclaración de lo expuesto en el párrafo anterior, para justificar con ella la mención de los protagonistas: Sancho aparecería, al igual que Dulcinea, como necesidad del propósito caballeresco elegido por el personaje, quien conserva reductos de la identidad que es restituida hacia la conclusión de la obra y de su obra, de acuerdo con su voluntad. De este modo, mediante las interacciones entre caballero y escudero, se genera un intercambio que, por su naturaleza constructiva, muestra en sus mecanismos expresivos, la posibilidad de actuación del diálogo con rasgos de socratismo.

Platón no tiene mejor fortuna que Sócrates, puesto que tampoco aparece nombrado directamente en el Quijote. Las teorías del amor platónico más serias que indudablemente están en Cervantes vendrán seguramente a través de los diálogos de León Hebreo, como comentaremos luego. Sin embargo, lo que Cervantes entiende por amor platónico no es más técnico que lo que una persona sin formación filosófica pueda entender. Cuando don Quijote quiere dictar su carta a Sancho para Dulcinea, y cae en la cuenta de que Sancho no sabe escribir, le dice: "...a lo que yo me sé acordar,

Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que a un honesto mirar” (Quijote, I, 25). Por donde se echa de ver todo lo que habría leído Cervantes de Platón: nada.

Aristóteles corre mejor suerte, pero solo porque su nombre aparece directamente en el Quijote, aunque no es seguro que Cervantes lo conociera mucho mejor que a Platón: las menciones que aparecen del Estagirita no tienen que ver con ninguna teoría filosófica concreta sino con los tópicos al alcance de cualquier humanista de la época. Así, hablándonos de los abstrusos discursos que aparecían en los libros de caballerías, nos dice el autor de don Quijote que “con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para solo ello” (Quijote I, 1). Peor aún es la otra referencia directa que existe del Estagirita, puesto que en uno de los cuentos del Quijote se nos narra la historia de una dama enamorada de un fraile soez, bajito e idiota; alguien le hizo notar a la dama la baja condición de su amante, a lo que contestó esta: “Vuestra merced, señor mío, está muy engañado y piensa muy a lo antiguo, si piensa que yo he escogido mal en fulano por idiota que le parece; pues para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles” (Quijote, I, 25).

Las palabras propias del vocabulario filosófico en Cervantes no evidencian un uso específicamente técnico de las mismas. Por ejemplo, con la palabra “metafísica”, bien conocido es el diálogo entre Babieca y Rocinante, en las poesías introductorias a la segunda parte del Quijote: “Metafísico estáis. Es que no como”. Lo mismo con la palabra “filósofo” que se emplea en un sentido extremadamente vago: “Hízolo así don Quijote, pareciéndole que las razones de Sancho más eran de filósofo que de mentecato” (Quijote, II, 59).

Con todo esto, no existe motivo para pensar que Cervantes desconociera absolutamente a los tres grandes representantes de la filosofía griega, aunque de ellos sabía lo que cualquier persona de cultura media (y si nos atuviéramos únicamente al texto del Quijote, quizá ni siquiera esto). Lo más asombroso de todo es que ya en el prólogo, el propio Cervantes nos había puesto en guardia acerca de las citas directas de autores o libros famosos; en efecto: esto, más que indicio de pericia filosófica, puede ser indicio de destreza en engarzar textos y citas sin venir a cuento: “En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscallo” (Quijote, I, Prólogo).

Segundo intento: humanismo y escolástica

El segundo intento que vamos a realizar para indagar en las fuentes filosóficas de Cervantes tiene que ver con los sistemas filosóficos que pudo conocer debido a su formación. Y aquí nos encontramos con dos resultados matizables: el humanismo y la escolástica, filosofías disueltas en la mentalidad de su época y que, por tanto, se reflejan en sus obras. En el inter formativo de Cervantes, indudablemente estaban estas dos corrientes, y a ellas nos remitiremos ahora.

Aunque la formación académica de Cervantes ha sido una etapa difícil de reconstruir hoy sabemos que seguramente acudió a una escuela de gramática en Sevilla. Las escuelas de gramática eran el segundo nivel de formación, tras pasar unos años en las escuelas de primeras letras (a las que también se aluden en el Quijote). ¿Qué se estudiaba en las escuelas de gramática? En dichas instituciones el alumno entraba en contacto con Cicerón, Terencio, Virgilio,

Ovidio, Séneca, Salustio, Horacio, Quintiliano. Por ejemplo, el opúsculo de Erasmo, *De conscribendi epistolis*, era habitualmente empleado (Ruiz Berrio, 2004). Si finalmente Cervantes no pasó ningún período formativo en Sevilla sino en cualquier otra ciudad no importa demasiado, porque el ejemplo es suficientemente representativo de las escuelas de gramática de la época y con él nos podemos hacer una idea del mundo humanístico al que accedió Cervantes en dichas escuelas (Quetgles, 2004).

Pero, el humanista que más presente pudo estar en la adolescencia o juventud de Cervantes y al que se han referido numerosos críticos es Juan López de Hoyos, quien regentó una escuela de gramática en Madrid. Atestiguada está la relación entre ambos desde hace tiempo. Menos establecida está la supuesta filiación erasmista de López de Hoyos; filiación establecida tomando como punto fundamental de la argumentación la presencia de algún libro de Erasmo en su Biblioteca personal. Lo que ha sido puesto de relieve recientemente es el poco aprecio que parece guardó Cervantes de su maestro (Alvar, 2014). Alvar ha probado suficientemente que la figura de “el primo” (Quijote, II, 22), en el Quijote, retrata a López de Hoyos, y en él hace una parodia del erudito humanista. Esto no quiere decir que Cervantes no tuviera una evidente tendencia hacia el humanismo; simplemente modera el apresuramiento con que algunos críticos afirman que dicho maestro de gramática es el eslabón perdido entre Cervantes, el humanismo y el erasmismo. El párrafo en el que supuestamente Cervantes retrata a su antiguo maestro humanista, aunque algo extenso, no tiene desperdicio:

En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios, a lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república, que el uno se inti-

tulaba el *de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones. —Porque doy al celoso, al desdénado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia las averiguo yo y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo [...] —Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos. —Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria (Quijote, II, 22).

Contrasta este retrato en cierto modo cruel de su maestro madrileño, y el benévolo retrato que hace en el *Coloquio de los perros* de las escuelas de los jesuitas en Sevilla. Berganza allí dice:

Quedéme sentado en cuclillas a la puerta del aula, mirando de hito en hito al maestro que en la cátedra leía. No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura; y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.

A lo que responde Cipión:

Yo he oído decir desa bendita gente que para repúblicas del mundo no los hay tan prudentes en todo él, y para guiadores y adalides del camino del cielo, pocos les llegan. Son espejos donde se mira la honestidad, la católica doctrina, la singular prudencia, y, finalmente, la humildad profunda, basa sobre quien se levanta todo el edificio de la bienaventuranza (*Coloquio de los perros*).

Esta última elogiosa referencia, y la previa invectiva contra el humanismo erudito, nos lleva a pensar que quizá la escolástica, en el nivel rudimentario que se podía aprender en las escuelas de gramática, fuera uno de los posibles trasfondos filosóficos del

Quijote. Así lo han pensado también otros (Morón Arroyo, 2005: 677-694), obteniendo interesantes resultados de la investigación. Podemos dividir en este bosquejo de la escolástica subyacente al Quijote varios apartados, dedicados a la epistemología, la lógica, la metafísica, la teología racional, la antropología, la ética, la política y la estética.

Cervantes mantiene una concepción de la división de las ciencias propia del currículum escolástico de su época. Cuando don Quijote explica las ciencias en las que debe ser versado un caballero, dice en primer lugar que ha de saber derecho, teología y medicina: las tres principales cátedras de las universidades de la época. Luego, dice, ha de ser astrólogo y matemático (el cuadrivio) y dice también que ha de saber de letras (el trivio). Por último, debe saber filosofía moral y artes mecánicas (Calero, 2012: 31-51).

En la epistemología encontramos varias frases o episodios que nos llevan al fondo escolástico de la formación cervantina, como cuando presenta a la experiencia como madre de las ciencias: “Páreceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas” (Quijote, I, 21). Entre el testimonio ajeno o los razonamientos, está claro que Cervantes concede la máxima credibilidad a los sentidos: en los sobradísimamente conocidos episodios del baciyelmo (Quijote, I, 44), está claro que la verdad allí es la que nos pintan los sentidos, contra el testimonio de los demás (y si el barbero concede que es un yelmo solo lo hace tras pagarle el cura a socapa una conveniente retribución) y a pesar de la lanza con que amenaza don Quijote a quien piense lo contrario. Reducidos dichos episodios a la intención paródica original de Cervantes (y dejando de lado las interesantes pero posteriores interpretaciones filosóficas), la prueba de fuego del conocimiento está en los sentidos. Los mismos sentidos corporales son los que atestiguan que los molinos no son gigantes, ni los rebaños ejércitos.

En la obra aparecen un par de tópicos interesantes sobre la cuestión de la verdad. El primero es el de “*Amicus Plato, sed magis amica veritas*” (Quijote, II, 51), que el Quijote aconseja por carta a Sancho cuando este es gobernador de la ínsula. La indisponibilidad de la verdad que no se vende a intereses particulares a la que apunta dicho adagio es signo evidente de la concepción realista de la verdad en la que se mueve Cervantes. Siguiendo un tópico habitual, piensa Cervantes de la verdad que su madre es la historia (Quijote, I, 9), derivación del adagio: La verdad es hija del tiempo. La verdad se relaciona así con el tiempo, no en el sentido de que las verdades cambian con el tiempo, sino en el sentido de que “al final todo se sabe”: el tiempo va sacando la verdad a la luz. Frente a interpretaciones esotéricas del Quijote, Cervantes es un realista en el sentido más ingenuo del término (Parker, 1948: 287-305).

Hay en los episodios del Quijote un racionalismo moderado, enemigo de supercherías y falsas creencias, muy propio del pensamiento culto de su época. Recordemos cómo Cervantes desvela el aparente misterio del mono parlante de maese Pedro (Quijote, II, 27), o el de la cabeza parlante en casa de Antonio Moreno (Quijote, II, 62); y desbarata la creencia en los agüeros por boca del simple Sancho, al final de la tercera salida (Quijote, II, 73). Estas pseudociencias, que ya habían sido duramente atacadas por San Agustín en la Ciudad de Dios, y por maestros del tiempo de Cervantes como Pedro Ciruelo en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1551), entrarían en un capítulo específico dedicado a los prejuicios cognitivos propios de la época de Cervantes y contra los que el manco de Lepanto se sitúa decididamente en contra. “Penetrado de los ideales éticos y psicológicos renacentistas, el hombre se enriquece y se conoce mejor. Gracias a ello se prepara el terreno para que surja el método científico y la ciencia moderna” (Gómez-Menor, 2006).

En el Quijote también hay referencias a la lógica escolástica. Al canónigo de Toledo le gustaba más leer libros de caballerías que las *Súmulas* de Cardillo de Villalpando (Quijote, I, 47), tratado de lógica tan famoso en la época que Cervantes conoce, al menos de oídas. Pero sorprende más aún la estructura lógica del discurso con que Lotario intenta disuadir a Anselmo de que él sea el instrumento del que se valga para tentar a su mujer en la novela del curioso impertinente (Quijote, I, 33). Dice Lotario que intentará convencer a Anselmo como los predicadores intentan convencer de la fe a los moros: intentando traerlos por razonamientos “demostrativos y matemáticos” (¿alusión a Ramon Llull?), lo cual nos pone sobre la pista de que Cervantes nos va a deleitar con una pieza maestra de lógica. Primero lo intenta con un dilema: o Anselmo cree que su mujer es honesta o no lo cree; pero si cree que es honesta no tiene sentido tentarla; y si cree que no es honesta la confirmación no le hará más feliz y tampoco vale la pena tentarla; así que es razón concluyente no tentarla. En segundo lugar, señala que las cosas se hacen por Dios, para acrecentar fortuna o ganar fama; pero, descartado el motivo divino, está claro que si sale honrada no ganará más fama ni fortuna y si sale deshonrada las perderá; así que no merece la pena tentarla. En tercer lugar razona que, si ella vence, no la estimará más de lo que la estima ahora, y si no vence la tentación él será un desgraciado; así que, de nuevo, no vale la pena tentarla. Todos estos razonamientos pueden reducirse al esquema lógico del dilema (en notación moderna: $[(pvq) \wedge (p \rightarrow r) \wedge (q \rightarrow r)] \vdash r$). No queremos decir con esto que Cervantes estudiara lógica en las *Súmulas* de Cardillo o que tuviera un conocimiento académico profundo de esta obra, pero evidentemente cierto hábito con textos argumentativos y cierta destreza en su uso demuestran estos breves ejemplos.

En el Quijote también encontramos afirmaciones de calado metafísico, habituales en la escolástica de la época. Por ejemplo:

cuando el ama y la sobrina tapian la puerta de la biblioteca, tras la primera salida lo hacen con la convicción de que “quitada la causa cesaría el efecto” (Quijote, I, 7), que es la traducción literal del adagio latino: *sublata causa tollitur effectus*. Lo mismo sucede cuando Sancho y Quijote hacen planes para convertirse en pastores, y Sancho cae en la cuenta de que no puede dejar suelta a su hija Sanchica entre zagales pastores, por lo que entre otra decena de refranes enristra el de que “Quitada la causa, se quita el pecado” (Quijote, II, 67).

Hay alusiones en el Quijote a uno de los problemas metafísicos más duraderos y persistentes en la tradición occidental, a saber: si es posible que el pasado sea distinto de cómo fue. El tema, ya conocido por la filosofía griega, es tratado por Boecio en la *Consolación de la filosofía*, analizado por extenso en el tratado de Pier Damiani sobre la omnipotencia de Dios, y Santo Tomás le dedica alguna cuestión específica (Suma, I, q.14, a.13). Había dos posturas contrapuestas en este problema y don Quijote, siguiendo al Aquinate, se inclina a pensar que es imposible cambiar el pasado. Por boca de Dorotea, que defiende su honestidad, dice: “Si como estoy, señor, en tus brazos, estuviera entre los de un león fiero, y el librarme dellos se me asegurara con que hiciera o dijera cosa que fuera en perjuicio de mi honestidad, así fuera posible hacella o decilla como es posible dejar de haber sido lo que fue” (Quijote, I, 28). O en la poesía del hijo del caballero del verde gabán, aparece la siguiente reflexión: “Cosas imposibles pido, / pues volver el tiempo a ser / después que una vez ha sido, / no hay en la tierra poder / que a tanto se haya estendido” (Quijote, II, 18).

Podríamos incluir en este apartado sobre la metafísica de cuño escolástico presente en el Quijote la discusión sobre la naturaleza y el arte. Y es un buen ejemplo porque la inmortal obra de Cervantes representa precisamente el punto de intersección entre lo clásico (donde la naturaleza supera al arte) y lo moderno (donde el arte

supera a la naturaleza). Discurriendo sobre la vocación de los hijos frente al Caballero del verde gabán, cuyo hijo pretendía ser poeta, dice don Quijote que “el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala” (Quijote, II, 16); es decir: que si uno no nace poeta el arte tampoco lo hará (*quod natura non dat, salamantica non praestat*, decía también un clásico adagio latino). Pero en la obra aparece la postura contraria cuando, a propósito de un duelo de espadas entre un naturalmente diestro bachiller y un artificialmente teórico licenciado, gana el arte a la naturaleza; o como sentencia cervantes: “La fuerza es vencida del arte” (Quijote, II, 19). La ambigüedad de Cervantes en este tema lo sitúa, como hemos dicho, en la encrucijada entre lo clásico y lo moderno.

Aquí y allá abundan en la obra numerosas distinciones propias de la metafísica escolástica. Por ejemplo la distinción entre virtual y formal (más sutil que la evidente distinción entre materia y forma): “Que el merecimiento de una mujer hermosa y virtuosa a hacer mayores milagros se estiende, y, aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas mayores venturas” (Quijote, II, 32). La división entre potencia propinqua y potencia remota aparece varias veces: “—Razón tienes, Sancho —dijo don Quijote—, porque un caballero andante, como tenga dos dedos de ventura, está en potencia propinqua de ser el mayor señor del mundo” (Quijote, II, 39; también en Iglesias, 1989: 120). O la distinción entre bien útil, honesto y deleitable, que se retrotrae a Aristóteles, pasa por Santo Tomás (Suma, I, q.5, a.6) y seguramente Cervantes leería en los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, donde se le dedican unas nutridas páginas: “—¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!” (Quijote, I, 43).

Si de la metafísica pasamos a la teología racional, encontraremos numerosos testimonios para avalar el trasfondo escolástico de Cervantes. Por ejemplo, en el librito de memorias de Cardenio se halla escrito: "... si Amor es dios, es argumento que nada ignora, y es razón muy buena que un dios no sea cruel" (Quijote, I, 23). Entre los consejos que don Quijote da a Sancho, está el de ser misericordioso, porque "aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia" (Quijote, II, 42). Hay una definición muy teológicamente adecuada del infierno como lugar donde no hay esperanza (Quijote, I, 25), recordando la inscripción en el dintel del infierno de Dante. O aleccionando don Quijote a Sancho de cómo ama un caballero a su dama, descubre el escudero un paralelismo entre dicho amor y el amor puro que se le debe a Dios (Quijote, I, 31), tema este del amor puro que atraviesa toda la mística y se desatará en polémicas en los siglos posteriores.

La antropología de cuño escolástico está igualmente presente en la obra. Hay, para empezar, una reflexión sobre la transitoriedad de la vida, basada en la concepción cristiana (judía o musulmana) del mundo que se opondría a concepciones cíclicas de la misma. Esto lo pone Cervantes en boca de Cide Hamete, filósofo mahomético, para que se vea que la transitoriedad de esta vida y duración de la eterna es una verdad de razón natural:

Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado es pensar en lo escusado, antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento, sin esperar renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten" (Quijote, II, 53).

Sorprende la atribución a un filósofo mahomético, cuya connotación inmediata nos lleva a Averroes, quien precisamente afirmaba la eternidad del mundo.

De tradición cristiana también, como base incuestionada de toda la escolástica, aparece la división del hombre en cuerpo y alma, algo que se manifiesta en cualquier lugar del Quijote como por ejemplo la división de los consejos de don Quijote a Sancho, que distingue consejos dirigidos al alma y consejos dirigidos al cuerpo (Quijote, II, 42). Veamos ahora las facultades del hombre, según la tópica escolástica. Aparecen en el Quijote referencias al conocimiento sensorial, como hemos visto en los párrafos dedicados a la epistemología, pero también a la división de los sentidos (que en la escolástica superaban el número de cinco por tener en cuenta los sentidos internos del sentido común, fantasía, estimativa y memoria): “*Si Dios me guarda mis siete, o mis cinco sentidos, o los que tengo*” (Quijote, II, 5). También están presentes los sentimientos o afectos, especialmente en las repetidas ocasiones en las que se afirma que no están en la mano del hombre los primeros movimientos del ánimo (Quijote, I, 20 y 30, entre otros; véase Hutchinson, 2001: 199-206). La memoria también aparece reflejada numerosas veces en el texto cervantino, ocupando un lugar esencial, puesto que Alonso Quijano el bueno la ha perdido de tanto leer libros de caballería, y sin embargo gracias a ella conserva en el alma la impronta que ha dejado en él su señora Dulcinea, motivo soberano de sus acciones. Algunos autores sitúan el tratamiento de la memoria que hace Cervantes más en la tradición médica que en la tradición retórica, como era habitual (Egido, 1991: 3-44). Por último, también aparecen referencias constantes al entendimiento y la voluntad, como facultades superiores del ser humano según el tratamiento habitual de la época, cuando doña Dolorida dice narrando su desgraciado caso: “En resolución, él me

aduló el entendimiento y me rindió la voluntad con no sé qué dijes y brincos que me dio” (Quijote, II, 38).

La voluntad humana no es tal si no va acompañada de la libertad. La libertad era no solo uno de los presupuestos habituales de la antropología escolástica sino que cobra especial relieve en el contexto de la Contrarreforma, puesto que el pensamiento luterano tendía a abolir dicha cualidad (recuérdese el *De servo arbitrio*). En el Quijote son numerosísimas las alusiones a la libertad del hombre. Una especialmente relevante es cuando habla con los galeotes, a quienes se había privado de libertad; y a estos dice don Quijote, “... bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce” (Quijote I, 22). En una evidentísima interpretación correctiva que hace Cervantes, muy iluminadora, el disfrazado caballero del bosque le dice a don Quijote que “mi destino, o, por mejor decir, mi elección”, le llevaron a enamorarse de Casildea (Quijote II, 14). Además, Cervantes escribe con plena conciencia de que la libertad es algo propio de la antropología cristiana, frente a cosmovisiones distintas en este punto: “Pero la suerte fatal, que, según opinión de los que no tienen lumbre de la verdadera fe, todo lo guía, guisa y compone a su modo...” (Quijote, I, 23, Adición).

La libertad es el fundamento de la ética. La ética de base escolástica está igualmente presente a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, Cardenio relatando su desgracia, habla de cómo los pastores le ponen al alcance la comida, que él por sí mismo no tomaría, y une así los conceptos de conocimiento como previo a la acción, el deseo como motor de la misma, y la voluntad libre como elementos de la acción específicamente humana: la necesidad natural “me da a conocer el mantenimiento y despierta en mí el deseo de apetecerlo y la voluntad de tomarlo” (Quijote, I, 27). La presencia de la ética de Aristóteles en la obra es notoria y ha sido amplia-

mente analizada: los bienes de naturaleza y de fortuna, la amistad o la teoría de las virtudes. Por ejemplo, la distinción entre bienes de naturaleza y bienes de fortuna aparece en numerosas ocasiones: “Preguntóle don Quijote que cuántos hijos tenía, y díjole que una de las cosas en que ponían el sumo bien los antiguos filósofos, que carecieron del verdadero conocimiento de Dios, fue en los bienes de la naturaleza, en los de la fortuna, en tener muchos amigos y en tener muchos y buenos hijos” (Quijote, II, 16). La amistad es otro de los tópicos aristotélicos que recorre la obra cervantina. Véase este de Anselmo y Lotario, que nos recuerda la igualdad que debe haber entre dos amigos como condición necesaria para que la amistad pueda ser verdadera: “Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres, todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen” (Quijote, I, 33).

Pero si hay algún resabio aristotélico-escolástico en el Quijote es la teoría de la virtud (Sanzol, 2012: 157-185). En numerosas ocasiones nos recuerda Cervantes que la virtud es un término medio entre dos extremos (exceso y defecto); y que, puesto que la media no es matemática, se acerca más a la virtud el que se excede que el que no llega. Don Quijote es el prototipo de valiente con inclinación a la temeridad, que se contrapone a la figura del cobarde Sancho que en varias ocasiones huye de la pelea. Don Quijote es casto en el amor frente a los requiebros de Altisidora y sobrio en el comer y beber, inclinándose más por el lado del exceso (macilento) que del defecto; y esto se contrapone a la glotonería de Sancho o la intemperancia con las mujeres que manifiestan en diversas ocasiones los arrieros (el caso de Maritornes o uno de los casos juzgados por Sancho en su ínsula); ejemplos todos ellos que apuntan a la virtud de la templanza. Don Quijote es prudente, al menos cuando de discurrir se trata, porque cuantos le conocen le llaman discreto; pero va más allá en el conocimiento de la prudencia, y nos desvela

que conoce también sus partes (que los escolásticos distinguían en integrales, subjetivas, potenciales): “Pero, porque sé que una de las partes de la prudencia es que lo que se puede hacer por bien no se haga por mal, quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz...” (Quijote, I, 22). Por último también encontramos la virtud de la justicia y sus tipos: remedar la injusticia y el deseo de dar a cada uno lo suyo es lo que mueve a don Quijote en sus salidas (Juan Haldudo, la cuerda de galeotes, etc.); y encontramos a un bandolero catalán que reparte entre sus ladrones los bienes robados con exquisita justicia distributiva, uno de los tres tipos de justicia según la tópica escolástica, como hace notar el discreto don Quijote (Quijote, II, 60).

También encontramos rastros de filosofía política que reflejan las disputas de la época. La licitud moral de defenderse a uno mismo, sancionada por leyes divinas y humanas, la conoce incluso el simple Sancho (Quijote, I, 8). Y de ahí a la famosa cuestión de los títulos de la guerra justa que resuelve don Quijote diciendo que tales causas justas de la guerra son:

la primera, por defender la fe católica; la segunda, por defender su vida, que es de ley natural y divina; la tercera, en defensa de su honra, de su familia y hacienda; la cuarta, en servicio de su rey en la guerra justa; y si le quisiéremos añadir la quinta, que se puede contar por segunda, es en defensa de su patria. A estas cinco causas, como capitales, se pueden agregar algunas otras que sean justas y razonables y que obliguen a tomar las armas, pero tomarlas por niñerías y por cosas que antes son de risa y pasatiempo que de afrenta, parece que quien las toma carece de todo razonable discurso; cuanto más que el tomar venganza injusta, que justa no puede haber alguna que lo sea, va derechamente contra la santa ley que profesamos, en la cual se nos manda que hagamos bien a

nuestros enemigos y que amemos a los que nos aborrecen (Quijote, II, 27).

En el diálogo del cura del pueblo con el canónigo de Toledo, al final de la segunda salida, mientras el pobre don Quijote está enjaulado, se nos presentan las líneas maestras de la teoría estética de Cervantes, poco alejada de Aristóteles. Aunque se ha hecho notar que la obra de Cervantes desborda en sí los planteamientos clásicos, cuando hace teoría estética de modo consciente se mantiene bastante fiel a los preceptos aristotélicos (porque una cosa es lo que se hace y otra lo que se dice). Además de la formación humanística y escolástica a un nivel rudimentario de Cervantes, en la estética sí que conocemos la obra a través de la cual le llegó a nuestro autor la mayor parte de la preceptiva literaria de su tiempo: la *Philosophia Antigua Poética* de El Pinciano. Pero entonces nos movemos ya en lo que hemos llamado el tercer intento por establecer las fuentes de los filósofos y sistemas que están operando en la base de la concepción del mundo que alientan en el Quijote.

Tercer intento: los filósofos de la época

Las influencias que hasta aquí se han expuesto está claro que no solo le vendrían a Cervantes de sus años de formación, sino que provendrían también de las lecturas que hizo como voraz lector. El tercer intento que seguiremos para rastrear las influencias filosóficas de Cervantes, como se ha indicado, consistirá en asomarnos a la biblioteca de Cervantes para ver qué libros concretos pudieron fecundar su mente. El primero que intentó algo parecido, con la maestría y estilo que le caracterizaba, fue Menéndez Pelayo en un artículo dedicado a la cultura literaria de Cervantes (Menéndez Pelayo, 1941: 323-356). Pero este inicial intento decimonónico se vio ampliamente superado hace unos años por la reconstrucción que

Eisenberg llevó a cabo de una hipotética biblioteca cervantina, en la que reúne los títulos de los libros a los que con mayor seguridad tuvo acceso y llegó a leer, al menos en parte, Cervantes (Eisenberg, 2002). Repasando la extensa lista de Eisenberg, y centrándonos en aquellos que pudiera ser de carácter más filosófico (menguada parte de la vasta biblioteca, como se imaginará el lector), podríamos dividir las influencias en filosofía del amor, filosofía moral y política, filosofía estética, filosofía popular o paremiología y misceláneas. El intento de sistematización que proponemos, obviamente, ni es excluyente ni está libre de solapamientos.

La filosofía del amor de Cervantes ha sido estudiada en numerosas ocasiones. El amor es algo que atraviesa toda la gran novela cervantina. El amor es el motor del poeta, por ello cuando el Quijote es vencido y hace planes con Sancho para convertirse en el pastor Quijotiz dice que les dará “Apolo versos, el amor conceptos...” (Quijote, II, 67). El amor es el primer motor de la vida de un caballero, “porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (Quijote I, 1); y a modo de primer motor aristotélico, no mueve empujando, sino atrayendo.

La fuente más evidente de la que Cervantes bebe estos conceptos son los *Diálogos de amor*, de León Hebreo (publicados en italiano 1535 y pronto traducidos al castellano, aunque Cervantes conocía el italiano). En el prólogo al Quijote se cita a León Hebreo: “Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas” (Quijote, I, Prólogo). Esta auténtica enciclopedia del amor dialogada escrita por un judío que tuvo que huir de España trata de la naturaleza del amor, su universalidad y su origen (parece que es una obra incompleta porque anuncia que falta tratar de los efectos del amor sin cumplirlo). Allí se distinguen los objetos del amor, se trata del bien útil, honesto y deleitable, y se discute si el amor nace de la carencia o de la plenitud. Contiene además una

interesantísima concepción de la poesía antigua según la cual los poetas que narraron los mitos griegos escondieron en sus obras la descripción científica del universo y del hombre. En ella se nos explica que el Sol es el bien y la inteligencia del Universo, la Luna es como el alma del hombre, mientras que el cuerpo es la Tierra. La Luna-Alma, pues, es el centro que está ya bañado por la luz del Sol-Bien, ya oscurecido por la sombra-Tierra.

Toda esta tradición, evidentemente, procede de Platón, con mezclas de Aristóteles, Maimónides, Santo Tomás, la tradición hermética, etc., tal como fue enseñada en la Italia del Renacimiento con la que Cervantes, recordemos, entró en contacto durante su estancia en Roma. Allí pudo conocer y leer seguramente *Gli Asolani* (1530), los diálogos de amor de Pietro Bembo, el maestro de la prosa italiana. El primero de estos diálogos trata las malas consecuencias que nos vienen por culpa del amor, mientras que en el segundo diálogo se habla de sus beneficios. Parece que para Bembo el auténtico amor es el platónico, que contempla desinteresadamente la belleza, y a esto se le une el ideal ascético cristiano. Italiano es también el *Libro di natura di amore* (1525), de Mario Equicola que Cervantes leyó según las pesquisas de Eisenberg. También conoció los *Diálogos de amor* (1593) de Damasio de Frías y Balboa, en los que, como suele ocurrir en todos estos diálogos, el amante se queja de que la amada no le corresponde. En ellos se trata de la mudable condición de los amantes, la esperanza como sustento del amor, los impedimentos del mismo (ausencia, muerte, casamiento), los tipos (espiritual, bestial y mixto), y el desdén como único mal de amor no curable.

Los *Diez libros de fortuna de amor* (1573), del poeta y soldado sardo Antonio de lo Frasso, se salvan del expurgo que hacen el cura y el barbero en la biblioteca de don Quijote. Leyendo sus encendidas páginas que cantan el amor, se pregunta uno si lo ridículo del amor platónico no estará más bien en nuestra incapacidad de

sentir semejante tipo de amor. Léanse si no las subidas expresiones del poeta sardo, de quien bebió Cervantes:

Ay vanas fantasías que tan largas
me guiais por el espeso desierto.
Ay vivir congojoso y desconcierto
que amor me da con tan pesadas cargas.
Ay tristes días y noches amargas
que me tomasteis el seguro puerto.
Ay corazón de lástimas retuerto
porque a tanta pena no te adargas.
Amor, amor, dime por qué causaste
ponerme en tan vano pensamiento
y después a lo mejor te descuidaste,
pues te amo con extremo sentimiento.
Cuán presto sin razón me olvidaste
a mí que por ti muero en tormento (Libro décimo).

Toda esta tradición sobre el amor no está solo presente en la literatura cortés, sino también en la literatura mística y teológica. El propio Cervantes dice en el antedicho prólogo al Quijote: “Y si no queréis andaros por tierras estrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, Del amor de Dios, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia”. Este tratado del amor de Dios, escrito en dos partes sucesivas, es otro de los estudios más extensos sobre el tema que se hizo en la época (1592-1608), pero desde el punto de vista teológico, con una influencia notable por cierto de los diálogos de amor de León Hebreo. Esta tradición de los tratados sobre el amor de Dios constituiría una sugerencia de investigación muy rica que nos llevaría hasta el siglo xx, con el *Tratado del Amor de Dios* de Miguel de Unamuno que nunca llegó a

publicar y que refundió en su obra cumbre, *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 2005).

Cervantes también accedió a libros de filosofía moral y política. Son abundantes en aquella época los manuales de educación para príncipes. El mayor reflejo de todo este tipo de literatura lo encontramos en los consejos de gobierno que don Quijote da a Sancho antes de partir hacia la ínsula Barataria. Algunos de estos libros estaban escritos por eclesiásticos, y a esta circunstancia se refiere Cervantes, cuando nos habla el eclesiástico que vivía en casa de los duques, y que reprendió severamente a don Quijote. Se trataba de

un grave eclesiástico destos que gobiernan las casas de los príncipes: destos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son; destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos; destos que, queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados, les hacen ser miserables. Destos tales digo que debía de ser el grave religioso que con los duques salió a recibir a don Quijote (Quijote, II, 31).

El libro que con mayor seguridad se ha podido probar que influyó en los conocidos consejos de don Quijote a Sancho es el *Perfecto regidor* (1586), de Juan de Castilla y Aguayo, publicado 20 años antes de que se publicara el Quijote. Dichos consejos son un tratado entero dentro de la obra cervantina. De igual modo que las novelas cortas que incluye la obra pueden estudiarse como piezas literarias aparte, lo mismo con dichos consejos. No hay constancia de que influyera el famosísimo *Relox de Príncipes*, o *Libro Aureo del Emperador Marco Aurelio*, de Antonio de Guevara (por ello Eisenberg no la incluye en su biblioteca cervantina), sin embargo es una de las obras de referencia para esta literatura política de la época.

Obra de corte moralizante puede considerarse la *Philosophia cortesana moralizada* (1587), de Alonso de Barros: libro curioso que propone una especie de juego de la Oca, con consejos de tipo moral que preludian el barroco gracianesco para sobrevivir en la corte. Otras obras, aunque sean de forma poética, podrían incluirse aquí, como los *Triunfos morales* (1557), de Francisco de Guzmán, y nombrados por Cervantes en el *Canto de Calíope* de la Galatea. En estos *Triunfos*, por ejemplo, encontramos un claro precedente del discurso de las armas y de las letras, tópico habitual de la literatura renacentista:

Digamos una vieja competencia
por doctos y guerreros disputada,
del arte de las armas y la ciencia
cual dellas debe ser la más preciada.
Y en ello demos justa la sentencia
después de cada parte bien probada,
alegare cada uno lo que siente,
yo quiero ser entre ellas presidente.

Los *Diálogos de fantástica filosofía* (1582), de Francisco Miranda Villafañe, que también conoció Cervantes, son tres piezas de filosofía moral. Especialmente interesantes es el segundo diálogo, donde el único tema es la disputa sobre las armas y las letras.

En estas obras poéticas de contenido moralizante que leyó Cervantes podríamos incluir a Andrés Rey de Artieda, con sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605); poeta que también cita Cervantes en su viaje al parnaso. Su contenido es variopinto: sobre la vanidad del mundo, los casamientos, el nacimiento de ilustres, sonetos para diversas ocasiones e incluso obras espirituales. Quedémonos con un soneto en el que se canta la resolución

viril de Julio César, resolución de varón de la que luego hará gala don Quijote:

Aquél varón excelso y peregrino
que de lo bueno tanta parte alcanza,
que al Teucro iguala con espada y lanza,
y con la pluma al que nació en Arpino.
Llegado que hubo al pueblo de Aremino
pero puesto entre miedo y esperanza,
de ser vencido, o de tomar venganza
del Senador por cuya industria vino,
ya que pasar el Rubicón quería,
vio que colgaban, solo de un cabello
cuantas hazañas hizo hasta aquel día.
Quedaba por traidor con emprendellas,
volviendo atrás su nombre oscurecía:
Al fin se aventuró, y salió con ello.

Cervantes también tendría en su biblioteca la obra de Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas* (1596), obra de filosofía moral, a caballo entre la miscelánea y la prosa moralizante de casos ejemplarizantes. Hay uno, por ejemplo, sobre la locura de los poetas: “Oyendo cantar algunos romances de poetas enamorados, con relación especial de sus deseos y pensamiento, y aun de sus obras, dijo: Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos”. Y otro sobre la locura que produce el amor: “Andaba un caballero mozo y gentilhombre tan perdido por una vieja, que, si no era locura, eran hechizos”.

Respecto de la filosofía estética, hay dos claras influencias en Cervantes. La primera es el *Arte poética* de Horacio, y la segunda la aristotélica y famosa obra del Pinciano. Recordemos que la principal ocasión en la que se habla de estética (aunque las alusiones a

lo largo de la obra son muy recurrentes) es con ocasión del diálogo que tiene lugar entre el canónigo de Toledo y el cura del pueblo del Quijote, mientras este va enjaulado al final de la segunda salida (Quijote, I, 48). El *Arte poética* o *Epístola a los Pisones*, de Horacio, era lectura obligatoria para los estudiantes de gramática en tiempos de Cervantes. Además, antes del Siglo xvi ya hay dos traducciones al castellano de dicha obra (la de Zapata y la de Vicente Espinel). Menéndez Pelayo en el Siglo xix recogió con maestría los testimonios bibliográficos de las traducciones horacianas en España (Menéndez Pelayo, 1885).

Pero si hay un libro de estética que sirviera de referencia a Cervantes, y al que todos aluden, este es sin duda la *Philosophia antiqua poética* (1596), del Pinciano. La obra es un delicioso diálogo de preceptiva literaria de corte estrictamente aristotélico. La primera epístola es sobre la felicidad, y resume estupendamente la antropología renacentista de base aristotélica. Luego explica la esencia de la poesía, la fábula (donde distingue la fábula de los episodios, tal como hace Cervantes en el Quijote), el lenguaje poético, los metros, etc. Luego va repasando los distintos géneros literarios siguiendo y discutiendo libremente a Aristóteles: es siempre el punto de partida desde donde se discute. Está muy presente en la obra el problema de la verosimilitud, que en la poesía de ficción se aplica explicando que lo verosímil en ella no es lo narrado sino los afectos suscitados. Es interesante observar cómo el Quijote es, en cierto sentido, una obra de arte total porque engloba todos los géneros: Tragedia, Comedia, Ditirámica (lírica) y Heróica. El Pinciano también explica los seis géneros menores y habla hasta de los actores del teatro y cómo ha de ser su dicción y gesticulación.

El uso de refranes por parte de Sancho es cuestión que sorprende a cualquiera que se aproxime a la inmortal obra de Cervantes. “—Los refranes de Sancho Panza —dijo la duquesa—, puesto que son más que los del Comendador Griego, no por eso son en menos

de estimar, por la brevedad de las sentencias. De mí sé decir que me dan más gusto que otros, aunque sean mejor traídos y con más sazón acomodados” (Quijote, II, 34). Los refranes encierran sentido común, verdad extraída de la experiencia, por ello conviene detenerse también en la paremiología y en las fuentes que Cervantes pudo haber empleado para ello. Distinguimos obras paremiológicas cultas, populares y mixtas.

En la paremiología culta que conoce y lee Cervantes están los *Dísticos de Verino* y los *Dísticos* de Catón. Dice la duquesa: “Todo cuanto aquí ha dicho el buen Sancho (...) son sentencias catonianas, o por lo menos sacadas de las mismas entrañas del mismo Micael Verino, florentibus occidit annis...” (Quijote, II, 33). Michele Verino fue un niño italiano de salud quebradiza que murió joven pero que dejó escritos unos dísticos en latín que en la época de Cervantes se usaban habitualmente en las escuelas (Verino, 1478). La duquesa habla de las “sentencias catonianas” de Sancho, y Sancho contando el cuento de la pastora Torralba, cita a “Catón Zonzorino”, en clara y burlona alusión cervantina a Catón Censorino (Quijote, I, 20). Aunque en realidad el autor de los dísticos de Catón, conocidos por Cervantes y comentados ampliamente en el Renacimiento (Catón, 1997) no eran de Catón el Censor.

Aunque la reconstrucción de la biblioteca cervantina que efectúa Eisenberg no trae ejemplos de paremiología popular o refraneros, podemos poner con toda seguridad dos que Cervantes conocía. La propia duquesa, como hemos visto, dice que los refranes de Sancho son más que los del Comendador griego. ¿Quién es? Se trata de Hernán Núñez, autor de una amplísima recopilación de refranes sin glosa (1555). Pero más interesantes aún y seguramente conocida por Cervantes, dado su evidente interés por el refranero y la fecha de publicación, es la *Filosofía vulgar* (1568), de Juan de Mal Lara, que contiene cientos de refranes glosados. La práctica totalidad de los refranes que usa Sancho en sus discursos están

presentes en estos refraneros más que populares, a juzgar por la extensión de las obras.

Podríamos incluir aquí una obra sapiencial, en la línea de la literatura sapiencial bíblica, escrita por Alonso de Barros y titulada *Proverbios morales* (1598), título que recuerda larga tradición en España de esta literatura donde descuella don Sem Tob. Se trataría de una obra que combina la sabiduría popular y culta en una original síntesis. Se recogen cientos de proverbios en torno al desengaño y la experiencia. Véase un ejemplo:

Aunque si yo no me engaño
todos jugamos a un juego;
y un mismo desasosiego
padecemos sin reposo.
Pues no tengo por dichoso
al que el vulgo se lo llama,
ni por verdadera fama
la voz de solos amigos.
Ni por fieles testigos
los que son apasionados.
Ni tampoco por honrados
los que no son virtuosos.
Ni a los que son envidiosos
por vecinos de codicia.
Ni pienso que hará justicia
el que no tiene conciencia,
ni al que le falta experiencia
tendré por buen abogado [...].

En este viaje a las fuentes filosóficas de Cervantes, en donde aparece tanta literatura secundaria no podíamos dejar de lado las misceláneas. Estos curiosos libros, anecdóticos que precedieron

sin duda la aparición de los periódicos, abundaban en la biblioteca cervantina. El más conocido sin duda, por la fama que tuvo en su tiempo y por la influencia que ejerció en Cervantes, son las *Epístolas familiares* (1539-1541) del Obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara. A sus obras nos recomienda Cervantes acudir si necesitamos embellecer nuestros escritos con citas y anécdotas curiosas: “si de mujeres ramera, ahí está el Obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito”. Estas epístolas son un claro precedente de los ensayos de Montaigne o Feijóo, aunque no llegan a tener ni la maestría ni la sagacidad crítica del benedictino de Samos. En estas epístolas se tratan temas habitualmente cervantinos, tales como el buen caballero, los casamientos, la importancia del linaje si se tiene, y si no se tiene hay que iniciar un nuevo linaje siendo uno mismo virtuoso. Encontramos en estas epístolas usos de algunas palabras cuyo sentido se discute en el Quijote (tales como *homecillo* y *regoldar*) que seguramente Cervantes toma de Guevara. El título de alguna de las cartas de Guevara recuerda sospechosamente el irónico título de algún capítulo del Quijote.

En estas obras misceláneas se trataba de todo. El mismo Plinio en su *Historia natural* había adelantado algo de este género. De Pero Mexía, en su *Silva de varia lección* (1540) toma Cervantes la idea de que el hombre ha aprendido de los animales algunas técnicas:

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad destos animales a la de los hombres, que de las bestias han recebido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia, como son, de las cigüeñas, el cristal; de los perros, el vómito y el agradecimiento; de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes, la honestidad, y la lealtad, del caballo” (Quijote, II, 12).

De este autor, Pero Mexía, también conoció Cervantes unos *Coloquios o diálogos, con añadido de Isócrates, filósofo* (1551).

Una de las misceláneas más famosas del Renacimiento es la de Antonio de Torquemada, titulada *Jardín de flores curiosas* (1570). Indudablemente la conoció Cervantes, y en el Quijote nos da una buena idea del contenido del mismo: “—Este es —respondió el barbero— *Don Olivante de Laura*. —El autor de ese libro —dijo el cura— fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; solo sé decir que este irá al corral, por disparatado y arrogante” (Quijote, I, 6). Sin embargo, al parecer el libro influyó en la topografía que configura la novela de los trabajos de Persiles y Segismunda.

En la Biblioteca de Cervantes aún nos quedaría por ojear la traducción del gran Andrés Laguna de la *Materia médica* de Dioscórides, el *Diálogo entre la verdad y la lisonja*, de Cristóbal de Castillejo, las obras de San Agustín como *La ciudad de Dios* o *Las confesiones*, la *Censura de la locura humana y ecelencias de ella*, de Hierónimo de Mondragón, el *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*, de Cristóbal Pérez de Herrera, los *Ocho libros de los inventores de todas las cosas*, de Virgilio Polidoro, o los *Discursos consolatorios sobre la muerte*, de Francisco Márquez Torres. Pero lo cierto es que, de autores filósofos propiamente dichos o no los conoce (como es el caso del Tostado, cuyo nombre solo recuerda como ejemplo de escritor prolífico) o no se ve la influencia directa de ideas (como es el caso de San Agustín, que si lo leyó, como supone Eisenberg, al menos en el Quijote no se aprecia influencia directa).

Conclusiones

Tras este largo recorrido únicamente queda recoger los resultados, aunque nada de lo que aquí se diga suplirá la lectura directa de los textos que conforman el universo mental de Cervantes a la hora de componer el *Quijote*. Hay que volver de nuevo al texto como criterio máximo de interpretación. El ejercicio de profundización en el texto mismo nos abre a la comprensión de la obra, los propósitos de su creador o las características de su tiempo, y posibilita ir más allá del texto mismo para que sus posibilidades fecunden nuestra realidad. Buscamos entender el Quijote para entendernos mejor; y entendiéndonos, vivir mejor.

De lo dicho hasta aquí se desprende que no se puede acudir al texto con ideas demasiado preconcebidas (porque ciertos prejuicios son inevitables y hasta saludables), en el sentido de que intentemos justificar con el texto lo que hoy en día pensamos de problemas políticos, morales o filosóficos. Buscando testimonios directos de filósofos en el Quijote, hemos encontrado en el primer intento que no hay influencia directa de ningún clásico: Cervantes no leía filosofía académica ni parecía que le interesara especialmente. Hija de su tiempo, la formación de Cervantes se mueve entre el humanismo (al que Cervantes más bien parece despreciar en su forma erudita, recuérdese la figura del “primo”) y la escolástica como marco conceptual de fondo, como hemos mostrado en el segundo intento. Ahora bien, tanto el humanismo como la escolástica presentes en su obra no están directamente asimilados de los grandes autores (posiblemente por la falta de educación superior en Cervantes) sino que sus ideas están indirectamente tomadas de la filosofía disuelta que flotaba en el ambiente de las obras con las que trató, tal como hemos visto en el tercer intento.

Que el Quijote no sea una obra filosófica y que la filosofía de su época presente en él sea más bien un trasfondo o barniz es causa

de que nos sorprenda aún con mayor fuerza la cantidad de “filosofía” que ha emanado de la inmortal obra. Borges decía que un clásico es un libro que nosotros decidimos tomar como modelo (1952); cabría parafrasear concluyendo que una obra será filosófica siempre que la leamos con intención filosófica. Su valor no solo depende de quién la hizo, ni las raíces en las que bebió para ello, sino lo que nosotros hacemos de ello. Pero ninguno de estos tres momentos (presente, pasado, futuro) se puede obviar si queremos seguir hablando con sentido acerca de Cervantes y su imperecedero Quijote.

Bibliografía

- Alvar Ezquerro, A., 2014, *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, La esfera de los libros, Madrid.
- Barros, Alonso de, 1587, *Philosophia cortesana moralizada*, Viuda de Alonso López, Madrid.
- _____, 1598, *Proverbios morales*, Luis Sánchez, Madrid.
- Bembo, Pietro, 1961, *Gli Asolani* (primera edición circa 1530), en *Opere Volgare*, Sansoni, Florencia
- Borges, Jorge Luis, 1952, “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires.
- Calero, Francisco, 2012, “Las disciplinas universitarias en el Quijote o ‘siendo de toda imposibilidad imposible’”, *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, núm. 31, págs. 31-51.
- Castilla y Aguayo, Juan de, 1586, *El perfecto regidor*, Cornelio Bonardo, Salamanca.
- Catón, 1997, *Los dísticos de Catón comentados por Erasmo de Rotterdam*, A. García Masegosa (ed.), Universidad de Vigo, Vigo.

- Cervantes, Miguel de, 1998, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Madrid.
- _____, S/a, *Coloquio de los perros*. Disponible en: www.cervantes-virtual.com
- Ciruelo, Pedro, 1511, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Imprenta de Guillermo de Millis, Medina del Campo.
- Eisenberg, Daniel, 2002, *La biblioteca de Cervantes. Una reconstrucción*, versión preliminar.
- Egido, Aurora, 1991, “La memoria y el Quijote”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 11, núm. 1, pp. 3-44.
- Equicola, Mario, 1525, *Libro di natura di amore*, Venecia.
- Estella, Diego de, 1775, *Tratado de la vanidad del mundo*, edición original de 1574, Imprenta de Pedro Marín, Madrid.
- Fraso, Antonio de lo, 1573, *Los diez libros de Fortuna d’amor*, Imprenta de Pedro Malo, Barcelona.
- Frías y Balboa, Damasio, 1593, *Diálogos de Amor*, Burgos.
- Fonseca, Cristóbal de, 1592, *Tratado del amor de Dios*, Salamanca.
- Gadamer, Hans-Georg, 1999, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- Gómez-Menor Fuentes, José Carlos, 2006, “La filosofía en Cervantes”, en *Homenaje académico al Quijote en el IV Centenario de su publicación*, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Toledo, pp. 97-101.
- Guevara, Fray Antonio de, 1950-1952, *Epístolas Familiares (edición original 1539-1541)*, Real Academia Española, Madrid.
- Guzmán, Francisco de, 1557, *Triunphos morales*, Amberes.
- Hebreo, León, 2002, *Diálogos de Amor*, primera edición de 1535, Alianza, Madrid.

- Heidegger, Martin, 2009, *Ser y tiempo*, Trotta, Barcelona.
- Hutchinson, Steven, 2001, “Los primeros movimientos no son en mano del hombre. Retórica de la emoción en el Quijote”, en *Cervantes en Italia*, A. Villar (ed.), Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, pp. 199-206.
- Jofré, Manuel, 2016, *Cuatrocientos años de Don Quijote*, Mago Editores, Santiago de Chile.
- Kundera, Milan, 1987, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona.
- Levinás, Emmanuel, 2000, *La huella del otro*, Taurus, Madrid.
- López, Alonso [El Pinciano], 1953, *Philosophia antigua poética*, edición original de 1596, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- López Calle, José Antonio, 2013, “Los krausistas y la filosofía del Quijote”, *El Catoblepas*, núm. 136, junio, p. 6.
- Mal Lara, Juan de, 1568, *Filosofía vulgar*, Hernando Díaz, Sevilla.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1885, *Horacio en España: solaces bibliográficos*, Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid.
- _____, 1941, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote”, en *Obras Completas, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, pp. 323-356.
- Mexía, Pero, 1551, *Coloquios o diálogo con añadido de Isócrates*, filósofo.
- Mexía, Pero, 1992, *Silva de varia lección*, edición original de 1540, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- Miranda Villafañe, Francisco, 1582, *Diálogos de la phantástica philosophía*, Herederos de Matías Gast, Salamanca.
- Morón Arroyo, Ciriaco, 2005, “El Quijote, filosofía, teología, obra de arte”, *Príncipe de Viana*, año 66, núm. 236, pp. 677-694.

- Muñoz Iglesias, Salvador, 1989, *Lo religioso en el Quijote*, Estudio teológico San Ildefonso, Toledo.
- Núñez de Toledo, Hernán [El comendador griego], 2001, *Refranes de la lengua castellana*, primera edición de 1555, Guillermo Blázquez, Madrid.
- Parker, Alexander, 1948, “El concepto de verdad en el Quijote”, *Revista de Filología Española*, núm. 32, pp. 287-305.
- Popper, Karl, 1980, *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid.
- Quetgles Roca, María Lluïsa, 2004, “La educación en el Quijote”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 119-137.
- Rey de Artieda, Andrés, 1605, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Ángelo Tavano, Zaragoza.
- Ricoeur, Paul, 2017, *Hermenéutica, Escritos y conferencias 2*, Trotta, Barcelona.
- Rubio, David, 1943, *La filosofía del Quijote*, Losada, Buenos Aires.
- Rufo, Juan, 1596, *Las seiscientas apotegmas*, Pedro Rodríguez, Toledo.
- Ruiz Berrio, Julio, 2004, “El oficio de maestro en tiempos de Cervantes”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 11-26.
- Ruiz Fernández, Jesús, 2014, “El socratismo cristiano en el Quijote”, *Ingenium: Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas*, núm. 8, pp. 93-113.
- Sanzol, Francisco Javier, 2012, “Las virtudes en el Quijote: una aproximación”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 37, pp. 157-185.
- Torquemada, Antonio de, 1570, *Jardín de flores curiosas*, Salamanca.
- Unamuno, Miguel de, 1967, *El sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*, Escelicer, Madrid.

_____, 2005, *Del sentimiento trágico de la vida. Tratado del amor de Dios*, Tecnos, Barcelona.

Verino, Michele, 1987, *Distichorum liber*, edición original de 1478, Conselleria d'Educació y Cultura, Balears.

María Zambrano y la quimera

María Zambrano and the Chimera

Pablo Muñoz Covarrubias

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México

juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen: A lo largo de su carrera como filósofa, escritora y pensadora, María Zambrano concibió la literatura como un espacio privilegiado de investigación. La autora estudió las posibilidades de la razón poética en diversos géneros, tales como la poesía y la novela. El propósito de las siguientes páginas es investigar la manera en que leyó y recreó las obras literarias, en especial, aquellas de la autoría de Miguel de Cervantes y Benito Pérez Galdós. Su crítica literaria se vinculó con el simbolismo de la metáfora. Uno de los símbolos más recurrentes en sus textos es la quimera. La quimera se convierte en una indispensable y ambigua imagen en sus análisis de *Don Quijote* y *Misericordia*.

Palabras clave: María Zambrano, crítica literaria, razón poética, Cervantes, Pérez Galdós.

Abstract: During her career as a philosopher, writer and thinker, María Zambrano once and again portrayed literature as a special space for her research. In that sense, she investigated the principal traits belonging to the poetic reason in several genres such as poetry and fiction. The purpose of the following pages is to investigate the way in which she read

and recreated literary works chiefly by Miguel de Cervantes and Benito Pérez Galdós. Her literary criticism is anchored to metaphoric symbolism. One of her most recurrent symbols is the chimera. The chimera becomes an indispensable and ambiguous image in her analysis of *Don Quixote* and *Misericordia*.

Keywords: María Zambrano, Literary Criticism, Poetic reason, Cervantes, Pérez Galdós.

Recibido: 21 enero de 2020

Aceptado: 10 de diciembre de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.523>

María Zambrano y la quimera

La primera noticia de la Quimera está en el libro VI de la Ilíada. Ahí está escrito que era de linaje divino y que por delante era un león, por el medio una cabra y por el fin una serpiente; echaba fuego por la boca y la mató el hermoso Belerofonte, hijo de Glauco, según lo habían presagiado los dioses.

JORGE LUIS BORGES Y MARGARITA GUERRERO, *MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA*

La metáfora se enriquece y despliega y llega a convertirse en mito.

MARÍA ZAMBRANO, “LAS DOS METÁFORAS DEL CONOCIMIENTO”

1. Introducción

Una porción significativa de la obra de la filósofa española María Zambrano (1904-1991) refleja su permanente interés por la literatura y por lo literario. En los juveniles artículos que se reunieron en *Los intelectuales en el drama de España* —preparados y publicados primeramente durante los años de la Guerra Civil, es decir, entre 1936 y 1939—, encontraremos importantes ensayos en que la filósofa investiga textos poéticos y novelísticos, los cuales ya recibieron, en los análisis correspondientes, la iluminación de la “razón poética”. En “La reforma del entendimiento español” (1937), la escritora observó interesantemente que “supone la novela una riqueza humana mucho mayor que la Filosofía, porque supone que algo está ahí, que algo persiste en el fracaso; el novelista no construye ni añade nada a sus personajes, no reforma la vida, mientras el filósofo la reforma, creando sobre la vida espontánea una vida según pensamientos, una vida creada, sistematizada. La novela acepta al hombre tal y como es en su fracaso, mientras la Filosofía avanza sola, sin supuestos” (2015: 213). Si bien Zambrano puso todo su ingenio en el estudio de obras literarias, y las valoró más que nadie, como nos lo revela la cita, no por ello deja de resultar indispensable preguntarnos si lo que hallamos en las páginas de sus ensayos se puede considerar estrictamente como crítica literaria. Ha de depender nuestra respuesta, por supuesto, de lo que consideremos como crítica y del concepto que proponamos para el estudio de la literatura. En este contexto, quizás valdría la pena citar unas pocas palabras de un libro clásico que modeló grandemente el trabajo académico durante el siglo anterior, y que nos servirá para empezar a detectar la originalidad en el trabajo desarrollado, por su parte, por María Zambrano: “El estudioso ha de traducir a términos intelectuales su experiencia de la literatura, incorporarla en un esquema coherente, que ha de ser

racional si ha de ser conocimiento” (17). Con estas palabras, los profesores René Wellek y Austin Warren establecían la necesidad de lo esquemático y de lo racional en la construcción del saber literario, aspectos que fijan una distancia insalvable con la acostumbrada manera de proceder de nuestra autora. Sin embargo, hay un elemento en que creemos reconocer una coincidencia: la construcción del conocimiento, o la búsqueda de ese conocimiento, en el caso de la filósofa, por medio de la reflexión escritural activa en torno a asuntos que su prosa simultáneamente, según lo creemos, oscurece y alumbra, por ejemplo, en las obras literarias de Miguel de Cervantes y Benito Pérez Galdós, autores que para ella fueron siempre materia de estudio y de profundos comentarios. Recordemos que para Zambrano, como lo dejó apuntado en *Los sueños y el tiempo*, “todo conocimiento deja lugar a dudas, suscita dudas, interrogaciones; hace sentir, aun apareciendo como enteramente válido, su insuficiencia” (2014: 912). Leer e investigar su obra dará constancia de ello: de todas las dudas y de las interrogaciones que su escritura va despertando.¹

Podríamos reconocer de inmediato que el método de la filósofa dista de ser, por supuesto, el filológico o el historicista. No encontraremos en las páginas de Zambrano –nada tan opuesto a su personalidad– una pretendida cientificidad al leer y al comentar, por ejemplo, la obra poética de San Juan de la Cruz o el significado de la locura y la cordura de Don Quijote de la Mancha. En esto parece acercarse a uno de sus principales maestros: Miguel

¹ José Luis Abellán explicó de este modo el mecanismo por medio del cual la filósofa propuso llegar al conocimiento: “el conocimiento poético, que está hecho de no renunciar a nada, en un afán de abarcarlo todo en su plenitud, sin reduccionismos de ninguna clase, es un conocimiento que se cumple por la vía del enamoramiento del mundo. Este conocimiento sólo se logra por medio de una intuición poética, o mejor, de lo que la misma María Zambrano ha llamado *razón poética*, único método posible de acceso a ese saber del alma” (263).

de Unamuno. En ambos casos, los escritores rebasan las intenciones primarias que vehiculan la crítica literaria como ejercicio de comprensión y explicación directa del texto. Y por tanto de cualquier intencionalidad teórica, objetiva o racionalista. En realidad, el texto funciona para ellos como una suerte de espejo en que encuentran su propia imagen; y, por tanto, los temas que más les interesaban desde una perspectiva personalísima, incluso antes de comenzar la exégesis. La lectura que María Zambrano propone de la novela *Misericordia* (1897) de Pérez Galdós es de una originalidad indisputable. Lo es entre otros motivos por el uso del lenguaje críptico (y acaso poético) con que comenta la novela y por la conceptualización que la filósofa arma y desarma a lo largo de sus apuntes del texto galdosiano: allí ella busca lo que sabía que iba a encontrar.² Lo mismo podría decirse de su ensayos acerca del *Quijote*: son artículos, como se verá más adelante en este trabajo, que se sumergen en las profundidades de la novela cervantina por medio de un vocabulario y un conjunto de términos que terminan por devolvernos una imagen bastante peculiar e incluso enigmática del libro.³ Para Zambrano –vale recordarlo–, no hay una fron-

² Para María Luisa Maillard, el encuentro temprano con Nina, protagonista de *Misericordia*, abrirá dos senderos para Zambrano: “1. La búsqueda de figuras simbólicas capaces de alumbrar sobre la verdadera naturaleza humana [...] 2. La búsqueda de un saber inesperado, capaz de procurar la revelación del hombre y que ella denominará ‘razón poética’, un saber que tenga en cuenta el sentir, íntimamente relacionado con los sueños y el tiempo y que encontrará en los símbolos su lugar natural de manifestación” (512).

³ Ana Bundgård ha observado que “los ensayos sobre el *Quijote* publicados en España, sueño y verdad giran en torno al concepto de ambigüedad aplicado a Cervantes y a don Quijote como ente de ficción. Vistos en conjunto, esos ensayos contienen una teoría de la realidad, de ‘la verdad de la vida’ y de ‘la vida de verdad’. Es decir, se trata de una ontología y una metafísica fundamentadas en la religación del ser humano con lo sagrado, entendido ello como arcano irreductible que apunta a un sentir originario de la persona” (2018:13).

tera clara que diferencie los textos en que se dedica al examen de las obras literarias o al estudio de asuntos netamente filosóficos: esto desde el punto de vista discursivo. Sin embargo, como bien lo ha advertido la investigadora Goretti Ramírez, “frente a los filósofos que usan la literatura como ilustración a sus ideas, María Zambrano extrae su pensamiento de los textos literarios mismos; o los usa como pretexto para desarrollar sus propias ideas que más le preocupan” (53). De este modo, las obras literarias se convierten en estímulos o puntos de arranque para la indagación de asuntos que, de hecho, la pensadora habrá explorado en otros libros suyos dedicados al estudio de temas que terminan por reaparecer en los apuntes de orden crítico, creando así un universo y una red en que se van interconectando los asuntos, las imágenes, las ideas, las recurrencias, los recursos, las metáforas. En particular, pienso en el tema de los sueños y de la divinidad y de lo trágico y lo mítico y lo histórico.⁴

En *Notas de un método*, María Zambrano escribió que “la experiencia preside a todo método” (18). En el caso de la crítica literaria, dicha experiencia tendría que ser, desde luego, la atenta lectura de las obras que posteriormente serán comentadas y, en el caso de nuestra filósofa, reinventadas o reconstruidas. La intención de las siguientes páginas es precisamente averiguar cómo ocurre esto en los estudios más importantes que Zambrano dedicó al examen de

⁴ En un artículo en que estudia el carácter teórico de los ensayos de Zambrano, escribió Roberta Johnson: “Perhaps her approach to or use of literature could be called a method or a mode, although vision is perhaps best. In these books she develops lucid and original thinking that centers on a literary text. One comes away from reading them with a new and fresh look at the work she has discussed; but more than that, one is infused with a philosophical concept that goes beyond the text. The text has been the focus of her essay, but only aspects of the work the author had probably not considered” (216).

la obra de Galdós y de Miguel de Cervantes, escritores a los que, como ya quedó anotado, recurrentemente volvió durante toda su vida. Se trata sin duda de una tarea descomunal. Aquí nos abocaremos únicamente al estudio de un solo recurso con que la filosofía traza sus impresiones y sugerencias. Para ello, atenderemos un asunto que ha sido previamente estudiado por los especialistas: el uso de lo metafórico en su pensamiento. Hemos de coincidir con Gabriel Astey quien observó que “[...] los tropos zambranianos cumplen dos funciones: ser concreciones equívocas de ‘conceptos’ no cabalmente conceptuales, y al mismo tiempo motores de la producción de sentido en el discurso en que comparecen” (152). Pero más que lo metafórico, atenderemos una alegoría específica que Zambrano utiliza de forma frecuente, a lo largo de un par de décadas, con el propósito de representar casi plásticamente algunas de sus más complejas intuiciones literarias: la quimera. Para Zambrano, la simbología proveniente del mundo animal no fue cosa desconocida. Llegó a observar, también en sus *Notas de un método*, que “son los animales símbolos, reales o imaginarios, que acompañan como emblema a los dioses y a los hombres dotados de superior fuerza y destino, signos de una cualidad divina en el hombre. Animales que se posaron sobre un ser humano en simbiosis, de lo que el centauro y la sirena ofrecen paradigma” (33). Si bien en esta cita no incluyó la quimera entre los animales simbióticos o fantásticos, es una figura imaginaria que le sirve para describir fenómenos diversos, pero que siempre tiene en su prosa, como ya lo observaremos, la capacidad de reunir lo que de otro modo no podríamos considerar como plenamente unificado o reunido. La quimera es un animal imposible y por ello, paradójicamente, puede ilustrar mejor que cualquier otro símbolo la sutileza de los conceptos expuestos por la escritora.

2. La quimera y Don Quijote

En “La ambigüedad de Cervantes” (2014: 685-695), artículo publicado originalmente en *Sur* en 1947, no hemos de encontrar todavía la quimera. Sin embargo, en este ensayo aparecen algunas ideas que se entremezclan con planteamientos vertidos en otros textos de la filósofa y que pueden servirnos para empezar a investigar su concepción de la novela, de ese privilegiado espacio de revelación e iluminación, *espacio sacramental*, que era para ella, sin duda, el texto literario y poético. En este artículo, la autora expuso sus ideas en torno al autor Miguel de Cervantes, también acerca del personaje principal de la novela; sin embargo, no nos propone un análisis que profundice en alguno de estos tres elementos concretos; lo que nos ofrece es, en cambio, un viaje reflexivo –más amplio y todavía más complejo– en que investiga la naturaleza del género novelístico, el lugar que ocuparía en el devenir del hombre como categoría, digamos, formativa o formadora de su propia humanidad. Lo primero que hay que decir es que Zambrano halla en el *Quijote* algo más que un libro: será la cifra entera del español –“es casi un signo totémico” (2015 :685)– y, de forma más general, ha de serlo del hombre, pues la obra ejemplifica el permanente conflicto que vivimos y en que todos, a su vez, nos recreamos al leer las aventuras del caballero andante: es también sin duda nuestro símbolo. Lo que asombra a Zambrano es que esa cifra máxima se haya manifestado no en un texto épico o trágico, sino en el moderno género de la novela, el cual pareciera contraponerse, también, al mito, a “esos grandes cuentos que son los mitos en que los dioses andan entremezclados con los hombres” (2014: 688). Zambrano ve todavía en la figura de Don Quijote, a pesar de los deslindes genéricos que propone en este ensayo, el “más claro mito, lo más cercano a la imagen sagrada” (2014: 685) para los españoles. Lo que pareciera condicionar tal aseveración es precisamente el punto

que investiga la filósofa en el artículo: su ambigüedad y su *novelería*.⁵ Zambrano podrá vislumbrar la primera de las ambigüedades del género y configurar así la siguiente pregunta: “¿Qué significa que nuestra tragedia sea una novela?” (2014: 687). La novela se convierte en un espacio en que la criatura humana se manifiesta como un ser por fin libre, independiente de los dioses y, por tanto, de su destino trágico:

La ambigüedad de la novela procede, al parecer, de que está al nivel del hombre, de que la conciencia creadora de su autor en nada sobrepasa a la conciencia que define a nuestra época, a nuestro mundo, emancipado de lo divino. Y, en consecuencia, sus conflictos, sus personajes, son humanos, perfectamente humanos [...] El horizonte se ha estrechado al humanizarse y acciones antes heroicas han venido a ser ambiguas. Pues, ¿qué es lo ambiguo, sino el resultado de una falta de anchura en el horizonte para contener ciertas acciones, ciertas criaturas?; la incapacidad de la ciencia para albergar enteras a ciertas realidades que en otro espacio más amplio y modulado serían puras, inequívocas y aun simples (2014: 688).

En esta cita, y en otros pasajes del ensayo, Zambrano observa precisamente cómo la configuración de la novela servirá para desbordar lo que ocurriría en los ámbitos aparentemente estrechos del mito: los personajes de los textos novelísticos son seres humanos

⁵ En “La novela: ‘Don Quijote’. La obra de Proust”, Zambrano apuntó lo siguiente: “La novelería consiste, en principio, en creerse ser algo y necesitar de los demás que lo crean; necesita el convencido de ese su ser, que los demás se convenzan con él” (2014: 1070). Es decir, la novela representa una búsqueda en que los personajes intentarán ser creídos desde su patente irrealidad. Esta idea se vincula necesariamente con la naturaleza ambigua, para Zambrano, de lo novelesco.

plenos que se ponen al servicio de la literatura; y la novela sirve, además, para adquirir la conciencia de esa humanidad y del alejamiento de lo divino, de su participación en la suerte prefijada de los hombres. No por nada, Zambrano señaló que “la situación de Don Quijote se hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia” (2014: 691), es decir, desde la pregunta por el propio ser. La novela refleja un fenómeno parecido al que la filósofa trazó en *Filosofía y poesía* en 1939, libro en que ella explica los mecanismos que llevaron al hombre a convertirse en un ser violentamente separado del ambiente de su inmediata realidad gracias a las severas operaciones del pensamiento filosófico (hacia el final de su artículo de 1947, sugeriría Zambrano la llamativa posibilidad de que sea la novela el territorio en que se reconcilien, por fin, la filosofía y la poesía). La siguiente observación de Zambrano nos ayudará para mejor entender el lugar crucial que juega la novela en la situación del hombre y en la idea que podrá obtener de sí mismo: “La novela [...] muestra mejor que ningún otro producto de nuestra cultura ese conflicto entre conciencia, razón y piedad, servidumbre a lo divino, conflicto en el que va nuestra condición humana, nuestra definición” (2014: 688). La quimera de Zambrano parece asomarse ya en las páginas de este texto cuando se examina la ambigüedad con que Don Quijote se enfrenta al mundo con una percepción más bien alterada de la realidad, como consecuencia del delirio y del ensueño: “Parece imposible el superar la perfección cervantina en la ambigüedad. ¿Acaso don Quijote estaba convencido de la realidad de su ser inventado? ¿No entrevé, en medio de su delirio no inspirado por los dioses, que los brillantes ejércitos no son sino modestos carneros y que los molinos están allí detrás de los gigantes como un artificio fotográfico podrá hoy realizar? [sic] ¿Cree en la realidad corpórea de Dulcinea? ¿No elude acaso el ver cara a cara su presencia?” (2014: 692).

“La ambigüedad de Don Quijote” (2014: 696-701) es un texto que originalmente apareció en francés en el año de 1948 y que, después, al igual que el texto antes comentado, se sumó al libro *España: sueño y verdad* de 1965. Por el título, se puede pensar como una suerte de continuación y también de enriquecimiento del otro artículo, si bien hay algunas ideas que en apariencia se contraponen, lo cual no es para nada extraño si consideramos el método de escritura y de pensamiento de nuestra autora. Lo relevante para nosotros, en todo caso, es que aquí Zambrano complementó su examen del *Quijote*, y de la novela como género literario, por medio del uso de la quimera en sus párrafos finales; y con una visión particular de la España vencedora y vencida del Siglo xvii. Una idea que no presentó en el otro texto, y que usa para abrir este ensayo, es la noción de la novela como la decadencia del mito; y Don Quijote como figura finalmente trágica.⁶ Otra novedad es la consideración de Sancho Panza como juez de su señor, pero también como el espejo del caballero andante, “juego de espejos y de imágenes que en excesiva claridad llega a ofuscar y a crear la ambigüedad” (2014: 697). Nuestra visión de Don Quijote sería el resultado de mirar entonces ese engañoso juego de espejos y de quedar atrapados en él. También la ambigüedad queda representada por la locura del caballero y particularmente por su condición, por esencia, ambivalente: “desfacedor de entuertos” y creatura, a su

⁶ En el texto en que Zambrano se dedica al estudio del *Quijote* y de la obra de Proust, y que pertenecen al libro *El sueño creador*, encontramos unas palabras que aclaran la diferencia entre el personaje trágico y el personaje novelístico: “El protagonista de tragedia es sacrificado, y por ello, sea cual sea su acción, su infierno, es siempre inocente. El protagonista de novela, si se sacrifica, lo hace él mismo. Por ello, no se tratará nunca de un verdadero sacrificio, y corre el riesgo, si de sacrificarse hace su sueño, de ser víctima del más terrible de los sacrificios; del no aceptado. Riesgo que siempre se alza frente al sacrificio, más que no requerido, no enviado” (2014: 1071).

vez, que requiere la ayuda y de la piedad de los demás personajes del relato. En este análisis de Zambrano, el hidalgo se convierte en una herida y en un ser trágico, pero difícilmente en un ser épico ya que no saldrá del todo victorioso de su alta empresa: su proyecto para hacer revivir la antigua caballería. Sin embargo, la autora encuentra otra ambigüedad en este mismo punto: acaso Don Quijote sea el personaje que no puede vencer, pero tampoco salir del todo derrotado: se quedaría en un espacio que desbordaría los dos polos y que incluso los anularía. Después de anotar un par de ideas acerca de la visión de Unamuno en torno al *Quijote*, Zambrano destaca la *novelería* del texto áureo; y sintetiza la personalidad del Quijote proponiendo la imagen híbrida de la quimera:

Y ahí está la novela, lugar de burlas y vencimiento de los “encantos de la historia”; los ecos, los reflejos, las grutas maravillosas, el palacio de los duques y aun el caballo de Troya; la poca duradera ínsula, la jaula en que el héroe se pasea ante los ojos del mundo despertando una ambigua admiración y una compasión atónica: la procesión que se repite. Y en los ojos, en la frente del héroe, la quimera. La quimera, él mismo, ángel y león, hacia una muerte inconclusa, perenne agonía: “Que yo, Sancho, nací para vivir muriendo”. Para no acabar de morir. ¿Para no morir antes de haber resucitado? (2014: 700).

Como puede bien observarse, la novela se convierte en un espacio en que la historia puede vivir su propio ensueño y albergar componentes que provienen de la irrealidad, de la fantasía literaria, de la imaginación libresca; en la cita están resumidos algunos de los elementos más fantasiosos o maravillosos con que se puebla la novela cervantina y que teóricamente distorsionan el realismo supuestamente imperante del texto. Es Don Quijote, según leemos, el personaje que se pasea en una jaula provocando burla y –al mis-

mo tiempo— veneración. Es también el personaje que vive y muere como hombre y como caballero andante. Zambrano incluso llega a presentarlo como un ser formado por dos esencias, como un ser quimérico: ángel y león. La ambigüedad se reconoce, por su parte, en el personaje de Dulcinea por medio, también, de la quimera: “¿No estará en Dulcinea el secreto? ¿No está acaso encantada también? ¿Separada, absoluta, reducida a esencia, a idea, llevada al mundo de la quimera, ella, que es viviente realidad? ¿Qué le sucedió en verdad a Don Quijote con Dulcinea? ¿Qué le sucedió a Cervantes?” (2014: 701). En Dulcinea, se va a manifestar la quimera por su condición de mujer real, de mujer imaginada y de mujer, finalmente, encantada debido al engaño practicado por Sancho en la segunda parte del libro. El ensayo analizado termina con un párrafo en que el concepto de la quimera se convierte todavía en una concepción más compleja y en que el lector podrá reconocer nuevamente el lugar de la novela como un territorio en que podrán convivir las ambigüedades de la historia, del sueño, de la ficción, de lo verdadero y de la realidad. Además de que —elemento que no se había percibido anteriormente en el texto de Zambrano— la quimera adquiere una carga adicional como símbolo de un momento en la vida de España:

La figura de Don Quijote, portadora de ancestral sueño de la libertad encadenada, manifiesta el conflicto de ser hombre en la historia, contra ella, a través de ella y un más allá de ella. Y aparece revelada por su autor en el momento en que la historia de España cae sobre el hombre español, cansado ya de ella, en que por no reconocerse en ella, se va a retirar un momento después, estigmatizado, entrando en su derrota para limpiarse y purgar tanta victoria. Es signo y clave de que, sea cual fuere esta historia, no hemos tenido vocación de vencer. Pero esta historia no se acaba.

Reaparece una y otra vez la quimera –salvar al mundo de su encanto–, mientras Dulcinea sola y blanca se consume (2014: 701).⁷

3. La quimera y Misericordia

El primer texto que Zambrano dedicó al estudio de la novela de Pérez Galdós apareció en la revista *Hora de España* en 1938. Si bien la quimera no se incluye todavía en dicho texto, me parece que será importante señalar por lo menos un par de ideas que después se proyectarán en el ensayo que centralmente analizaremos del libro *La España de Galdós* (1960). Lo primero que habría que destacar de este artículo es el hecho de que la autora nos proponga nuevamente las vinculaciones entre la ficción y la historia: su dialéctica.

En las primeras páginas del ensayo de 1938, la filósofa argumentó que en *Misericordia*, volumen perteneciente al periodo de escritura de las afamadas novelas contemporáneas, se dejan entrever elementos en apariencia ocultos, elementos provenientes de épocas previas en la historia de la nación, lo cual nos remite, según lo creo, a la noción de lo intrahistórico: “Es la presencia del ayer histórico en un presente sin relieve. Su nostalgia y su deformada imagen en el espejo de una actualidad desmemoriada” (2014: 570). Es decir, se trata de una novela en que resurge el pasado no del todo asimilado por el pueblo y por la sociedad de España. La otra cuestión que debería ser rescatada en el contexto de esta investigación, por la importancia que tendrá posteriormente en el

⁷ En *España, sueño y verdad*, también se incluye “Lo que sucedió a Cervantes: Dulcinea”. En este ensayo, no aparece la quimera. De forma inversa, hablará en él la filósofa de la amada de Don Quijote como “un hecho irreductible”, como “una realidad sin ese hueco del que todo lo real parece emerger” (2014: 704), en apariencia, sin ambigüedades. En este texto, Zambrano explica la escritura y el origen del *Quijote*, por cierto, como producto de una revelación experimentada por el autor de la novela.

análisis de la quimera, es la tipología que Zambrano realiza con los personajes de acuerdo con su capacidad o con su incapacidad para desenvolverse en la vida, para entender y negociar su irrenunciable vínculo con la realidad y con la tradición, con la *avidez* que significa vivir y resguardar una esperanza. Cada uno de los personajes vivirá a su modo el mismo problema y con diversos resultados. Zambrano incluso percibió, de forma general, que “el mundo de *Misericordia* es ya una lucha entre la prodigalidad popular y la rencorosa inhibición, el miedo de la vida” (2014: 578). Así veremos cómo enfrentan las desgracias, de forma variopinta, seres tan diversos como lo son Frasquito Ponce (personaje cercano al Quijote, según Zambrano), Doña Paca y su hija (mujeres prácticamente afantasmadas), Mordejai (absolutamente sumido en la fantasía de lo mágico), y Benigna de Casio, personaje que resuelve mejor que ningún otro el conflicto planteado y que, por tanto, no vive con la dificultad de pactar entre los sueños y la realidad, entre la vida y la fantasía, entre el pasado histórico y el momento en que le toca vivir y sobrevivir:

[...] es en sí misma [Nina] –agua pura y viva brotando entre escombros–, y porque es ella la clave de todo ese mundo complicado. Agua y roca a la vez. Ella es lo más vivo que hay; el presente, la actualidad de la vida libre de residuo alguno, libre de toda traba. Presente que, al renacer en cada instante, es porvenir descendiendo hacia la realidad desde el infinito horizonte de lo posible; la verificación más fiel de la esperanza (2014: 582).

Estos rasgos serán los que den al personaje de Nina, en la lectura de María Zambrano, un lugar tan especial si se piensa en la *novelería* de todos los demás. De hecho, en el otro ensayo largo que dedicó a la cuestión, la filósofa incluso interroga si se trata o no de un personaje de novela, por la manera tan particular con que

se comporta y con que enfrenta los dilemas recurrentes, dilemas suyos y de los demás personajes que ella cuida, protege y guía, por la forma en que ha quedado totalmente libre de la “pasividad extrema” (2014: 526) en que existen los otros. Incluso, Zambrano afirma que Nina *desnoveliza*, por su contacto estrecho y por su conducta, a todos los personajes que la rodean; y duda del hecho de que Nina posea su propia quimera: “¿Nina es de veras un personaje novelesco? ¿Tenía su quimera? ¿La figura de su vida ofrece esa ambigüedad polivalente de lo quimérico?” (2014: 545). Para nuestra autora, incluso la contextura de *Misericordia* y el comportamiento de su protagonista redibujan entonces el concepto de novela que podríamos trazar, por ejemplo, tras la lectura del *Quijote*:

No hay novelería alguna desde el principio en la novela *Misericordia*, que nos parece constituir en centro de la inmensa obra galdosiana. ¿Es acaso Nina, la protagonista de *Misericordia*, un personaje de novela? Pues que Nina empieza su peregrinar donde Don Quijote lo acaba, mas sin reconocerse, como si nunca se hubiera soñado a sí misma. Su historia, como se verá, es la historia de alguien que se adentra en la verdad y en la vida habiendo estado desde el principio tan en ella. Si alguna novelería tuvo se le fue sin dejar rastro, y no entró en su verdadera historia. Sirve ella así también para hacer visible la novelería de los demás personajes que la rodean y, por irradiación, la de todos los personajes del mundo de Galdós. Y siendo ella el centro de la novela, no la engendra, más bien la deshace o, al menos, cuanto mira: personajes y personas, lugares, paisajes, el polvo de los caminos, la luz del alba, el amor de una simple mujer (2014: 531).

Desde el prólogo de la primera edición del *La España de Galdós*, la filósofa recurre a la imagen de este animal imaginario para enmarcar la discusión y delinear su interpretación del personaje

de Nina. En dicho prólogo, se advierte que Nina no lleva máscara alguna y que es “invisible casi a fuerza de tan blanca, tendiéndonos en sus manos apenas nada, un hilo se diría: un hilo liso, como agua que ha ido sacando de la enmarañada madeja que se le dio a devanar. El hilo quizás de la quimera que se sobrepone a la vida, el hilo de la vida que prosigue, el que habría que sacar de toda la historia y de toda vida, sin romperlo ni mancharlo” (2014: 521). A lo largo de las páginas del libro, Zambrano se ocupa, precisamente, de investigar cómo los diversos estratos de la realidad y de la irrealidad, de la historia, del sueño y de la vida, se van sobreponiendo y luchando para intentar imponerse, tarea que sería responsabilidad centralmente de Benigna, su conciliación o reconciliación en los territorios del “infierno de la novela” o de “la quimérica vida novelesca” (2014: 521). Es Benigna, como lo acabamos de observar en la cita, la encargada de guardar y de otorgarnos a nosotros, los lectores, el “hilo de la quimera”, imagen que nos remite al hilo liberador de Ariadna; por tanto, a la salida del laberinto o del ínfero.

Uno de los asuntos que la filósofa desarrolló con amplitud en el texto de este segundo ensayo acerca de *Misericordia* es precisamente la situación del hombre en el laberinto de lo histórico, la situación del hombre atrapado en las circunstancias que lo filian con una época determinada y con unas circunstancias no escogidas por él, “la condenación de la historia sobre la vida” (2014: 528). Zambrano percibe, en este contexto, la historia incluso como una *desconocida deidad* de la que el hombre pocas veces logra escapar; esto resulta particularmente cierto, según ella, en el caso de España por las especificidades de su formación y de su devenir histórico.⁸

⁸ La historia también quedará representada en este ensayo por medio de una imagen animalesca, que no nos remitirá al mundo de lo fantástico, pero sí a lo simbólico: “Esa sierpe sin fin del tiempo histórico, de la historia y las historias, que con sus anillos rodea al ser humano y aun lo fascina y le hace perder el sentido” (2014: 526). Y la figura de la paloma, de acuerdo con Zambrano,

Para Zambrano, Galdós coloca a todos sus personajes en dicha encrucijada. Lo que podemos atestiguar como lectores es la manera en que cada una de sus criaturas logra escapar o ser sacrificada por la historia y, también, si escoge vivir la vida (como en el singular caso de Nina) o si prefiere la búsqueda o la invención de otra realidad paralela (como ocurriría con Don Quijote). Los personajes de una novela, según la filósofa, tienden a sacrificar su vida reduciéndola a lo que ella denomina como el *esquema*. Benigna de Casio escaparía precisamente de ese sacrificio y del esquema, lo mismo que Don Quijote de la Mancha, pero con otros mecanismos y alcances diversos. En otra tipología complementaria, Zambrano propone que los personajes tienen una relación conflictiva o no con la realidad: buscan pertenecer a ella o superarla o bien, incluso, devorarla; muchas veces terminan siendo aplastados por lo real, por lo innegociable de la realidad que irremediamente se les impone (es el prototípico caso del ama de Nina y de su hija, particularmente en las últimas páginas de *Misericordia*). El caso de Don Quijote es especial, pues como sabemos vive en un mundo trastornado por su experiencia como lector de novelas; no puede imponer a los otros su concepción del mundo por más que lo intente en cada nueva aventura, además de que ha de necesitar la misericordia y la piedad de los otros. Zambrano representa este conflicto en toda su complejidad —desde un punto de vista simbólico— con la quimera. Interesantemente, apunta nuestra filósofa que Don Quijote, al recuperar la cordura hacia el final del libro cervantino y convertirse en Alonso Quijano el Bueno, termina por renunciar a esa combinación entre los sueños y la realidad: “Su quimera cedió el paso a la unidad triunfante” (2014: 545). La uni-

servirá para representar la personalidad de Benigna, por tratarse de un ave que constantemente cambia de lugar, así como Nina iba y venía por los caminos de Madrid con la intención de ayudar a aquellos que la rodeaban.

dad es la conciencia ganada, digamos, de su verdadero ser. En este contexto, ella propone la criatura mixta y fantástica de la quimera como símbolo del proceso que resultaría de entremezclar piezas que vienen de ámbitos en oposición:

En el lugar de la vida, donde vida y realidad se amalgaman, y ciegos los seres se confunden no sabiendo si han de vivir o si han de ser solamente reales, teniendo de la vida la insatisfacción ante la realidad que se torna en exasperación cuando la ven sobre sí después de haberla perseguido tanto. Pues parece propio de la humana condición apetecer cobrar la realidad y, una vez sentida, rechazarla como si se hubiese caído en una trampa o como si se hubiese anexionado algo que no puede transformar en vida; algo como una figura de sueño que se hubiese quedado adherida, sin volverse a su reino, alimentándose de forma extraña: prefiguración de la quimera (2014: 539).

En la cita previa se describe una situación en que no logran los personajes del todo despegarse del sueño: es entonces cuando la quimera surge como inmejorable símbolo de su circunstancia: se revela y se erige luego como emblema de lo ambiguo. Zambraño insiste en este tipo de observaciones: la posibilidad de definir la esencia de los personajes por medio de esa ambigüedad, de tal modo que podrá apuntar que “lo novelesco de un personaje reside en vivir dentro de un sueño, agarrándose a él con un esfuerzo que casi lo despierta” (2014: 545).

En un momento fundamental de este mismo ensayo, Zambraño reflexionó acerca de la naturaleza de la quimera. Su opinión acerca de la forma en que la quimera está constituida resulta, según creo, bastante original, pues no ha de obedecer la tradición literaria. Pensemos en el epígrafe con que se enmarcó este trabajo de investigación y en que se recupera el mito tradicional del animal

según las fuentes clásicas. De acuerdo con lo establecido en el *Manual de zoología fantástica*, según la tradición milenaria, la quimera sería un animal dividido en tres partes completamente diferenciadas: la parte primera habría correspondido a la fisonomía del león, la intermedia a una cabra y la sección final a una serpiente. La quimera sería entonces, por supuesto, una imposibilidad lógica y, desde luego, también biológica y aun fisiológica. Para Zambrano, sería la materialización plena y simbólica de lo ambiguo; más que tratarse de la reunión de partes que difícilmente podrían reunirse en un ser nuevo, sería la imagen o el emblema de la ambigüedad más allá de la irrealizable mezcla de lo que, por principio de cuentas, no podría reunirse ni resolverse en una sola entidad por motivos, si se quiere, anatómicos. En otros términos, la quimera no es tampoco lo imposible o lo inexistente; es algo más:

La quimera es una figura híbrida –pluralmente–, como para señalar que su hibridismo no proviene de la imposible unión de dos seres, sino que se trata de algo ambiguo esencialmente. Y, ¿qué ambigüedad más esencial que aquella surgida entre la realidad y el sueño, entre el andar en sueños y el abrirse y despertar con decisión de permanecer en él? Ambigüedad llevada al extremo, porque siempre sucede; vivir humanamente es eso: ese perenne, nunca resuelto, salir del sueño a la realidad; ese movimiento pendular como de alguien atraído por dos centros de gravedad –dos polos– que se da aun en sueños (2014: 545).

Si en los textos en que estudió el *Quijote* puso su atención en la ambigüedad de la novela cervantina, y del género literario a que ésta pertenece, en las páginas de *La España de Galdós* Zambrano regresa al concepto, y desde luego a la imagen de la quimera, pero proponiendo que el espacio novelístico sería el de la ambigua unión entre lo real y lo soñado: una manera, acaso, del ensueño.

La quimera, como lo veremos de inmediato, ha de servir para que los personajes enfrenten la desazón de sus vidas, el penoso estado en que se encuentran: el diálogo será el mecanismo que servirá para invocar la quimera. Recordemos la importancia que tiene el diálogo en las novelas y en la configuración de los personajes literarios. Como bien lo vio Mijaíl Bajtin, “el autor concibe su héroe como un discurso” (152). Y ese discurso surge con mayor brillo, precisamente, en las circunstancias dialógicas.

Algunas de las páginas más deslumbrantes de *Misericordia* de Pérez Galdós son aquellas en que Nina habla con su señora, doña Paca. Sobre todo, por lo que el lector conoce y reconoce y doña Paca ignora o quiere ignorar: el increíble hecho de que su criada sea la responsable de mantenerla. En el comienzo del libro, encontramos a Nina como mendiga apostada en la puerta de una iglesia de Madrid; con el dinero conseguido de este modo, engañará a su ama, una mujer que por las malas decisiones económicas ha terminado por dejar de ser doña Francisca y convertirse llanamente en doña Paca. Uno de los mayores logros de Galdós en el entramado del texto novelístico son aquellos episodios en que estas dos mujeres dialogan. A su vez, podríamos señalar que uno de los instantes inolvidables de *La España de Galdós* ocurre cuando Zambrano analiza esos diálogos y encuentra la razón profunda de los mismos, su funcionalidad. Como bien lo saben los lectores de *Misericordia*, Nina se verá obligada a mentir: nunca dice con toda claridad de dónde saca el dinero e inventará al inexistente personaje del padre Romualdo, su imaginado e inventado patrón (que luego maravillosamente ha de materializarse). Zambrano justifica las mentiras de Nina bajo la consideración de que doña Paca, absolutamente derrotada, se encontraba cerca del abismo. Es más, nos dirá Zambrano que ni siquiera “tenía ya ni quimera la señora, a fuerza de estar vencida. La vida no la dejaba. Débilmente, bajo la pesadumbre del peso de la vida, y hundiéndose en ella misma, en el vértigo de

su irrealidad, se agarraba a su pasada quimera de otros días, cuando andaba arrastrada por el vértigo, al borde de su abismo” (2014: 548). De tal modo que no le queda de otra a Nina que invocar a la quimera, una “modesta quimera de porvenir” (2014: 549). La quimera aquí se vincula con esa capacidad fantasiosa que permite al ser humano, en este caso, a doña Paca, vislumbrar con *avidez* una realidad distinta de la que se enfrenta, pues de otro modo la única salida sería la desesperación y acaso la muerte. Zambrano nos advierte que la verdad puede volverse inmanejable; pues hay quienes –como ocurre con un sinfín de personajes galdosianos– tendrán que vivir “sumiéndose en la irrealidad, fascinándose con la quimera” (2014: 552). Ahora bien, la proyección del personaje que acude a su quimera, como lo denota la siguiente cita, es hacia el pasado, hacia el territorio de las posibilidades fracasadas con la intención de enfrentar así la angustia inmediata del momento presente. De este modo, se va intercambiando la avidez por la esperanza, en un juego de opciones ambiguas y, por tanto, quiméricas:

La criatura humana presidida por una quimera está encadenada al pasado, al de la vida y aun al pasado de su propia vida. Incapaz de liberarse no sólo de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido, y más todavía, de lo que quedó en esbozo, en intento, de la posibilidad apenas gustada o emprendida. La quimera, más que enseña del futuro, es, como toda esclavitud, marca del pasado, de un pasado que no llegó ni podía cobrar forma: la ambigua dote recibida por un sujeto viviente que ha de ir con ella y contra ella, reduciéndose a su unidad, a su verdad, viviendo.

Y así, a medida que se libra de la quimera, la esperanza vence a la inconmensurable avidez. O quizás suceda a la inversa: que por ir ganando la esperanza a la avidez, vaya entregando sus monstruos, su prehistoria.

¿Existirá una relación entre el hallarse bajo la fascinación de la quimera y el incesante justificarse? Ciertamente, la quimera no exige justificación, sino entrega o seguimiento o menos: que la persona se le dé en pasto, pues que la quimera, “ente” sin sustancia ni vida propia, los toma de la otra persona ante la cual se alza, cortándole el paso. Y la persona ha de irle entregando instante a instante su hacienda, aquello de que dispone para ir dibujando esa figura en el tiempo. La quimera corta el tiempo, se interpone en su pasar, deja en suspenso a la persona que por ella se convierte en personaje (2014: 555).

En las líneas aquí citadas, Zambrano se pregunta si los personajes se justificarán en presencia de la quimera. Más allá de las dificultades de comprensión que puede acarrear este pasaje, es de suponerse que el planteamiento tiene que ver con un acto de sinceridad de las criaturas literarias frente a su ensueño, es decir, frente a la ambigua situación en que se encuentran. En su análisis, nuestra filósofa sugiere que una de las diferencias principales entre Don Quijote y Benigna sería precisamente esta: la necesidad que tendrá el caballero andante de justificarse; en cambio Nina, por la absoluta vitalidad y honestidad con que vive, no necesitará explicación ni justificación frente al mundo. Sencillamente se ocupará de recorrer los caminos matritenses buscando aquello que resulta indispensable obtener para no dejar de vivir. Nina se mueve por los infiernos de la novela, pero con la certidumbre y la seguridad con que nunca podrán caminar los demás personajes tan llenos de *novelería*.

4. Conclusiones

La blanca quimera parece que sueña

ANTONIO MACHADO,
“FANTASÍA DE UNA NOTA DE ABRIL”

En las páginas previas, hemos revisado ensayos importantes de Zambrano que tienen por lo menos tres elementos en común: 1) son ejercicios de crítica literaria; 2) en ellos se despliega la razón poética como instrumento para la lectura y el comentario de las novelas, y 3) la presencia de la quimera.

He dicho que son ensayos de crítica literaria por las particularidades evidentes con que los artículos están escritos y, sobre todo, por la búsqueda de la construcción del conocimiento por medio de la consideración minuciosa de los textos; sin embargo, el segundo elemento destacado, el uso de la razón poética, puede servirnos para entender del todo la forma dinámica con que se arma y se incita ese conocimiento singular. Como lo determinó Chantal Maillard, “lo que la razón-poética pretende ser como método es un modelo para que cada persona pueda formular su propia teoría, su propio universo metafórico, bien entendido que toda formulación se realiza a través de un proceso y que, en este caso, lo esencial es el proceso” (168). Es de llamar la atención que los artículos que nuestra filósofa escribió a lo largo de distintas épocas conserven, sin embargo, algunas ideas esenciales, invariables y recurrentes; y que constituyan en gran medida el *proceso* del cual nos habla Maillard en la cita.

Sin duda, podremos destacar la ambigüedad como elemento esencial de la novela en la mirada de Zambrano. La autora se sintió vivamente intrigada por las características del género, pero también por sus orígenes. En un texto recobrado por *Aurora. Papeles*

del Seminario María Zambrano, la filósofa brevemente trazó el origen de la novela; como Marcelino Menéndez Pelayo, encuentra que “la novela occidental es hija, como se sabe, de las fábulas y cuentos del Oriente: de la India principalmente, llegadas a través de esos grandes mediadores entre Oriente y Occidente que fueron árabes” (2001: 147). Ahora bien, su concepción de lo novelístico es profundamente personal y rebasará la mirada histórica y filológica del fenómeno; algo que fuertemente prueba su aportación al estudio de la novela y su coherencia es el hecho de que haya reutilizado algunas de las mismas ideas e instrumentos de análisis para el examen de obras tan lejanas desde un punto de vista temporal y también estilístico: el libro más famoso de Cervantes y una obra “central”, según lo remarca Zambrano, en la producción de Galdós como lo sería *Misericordia*. Me refiero, desde luego, a la quimera como recurso para la exégesis y la investigación del texto literario.

Hemos reconocido que la quimera es, en el contexto de los ensayos de nuestra filósofa, una alegoría, es decir, una consecuencia directa y simbólica del pensamiento que se nutre de lo metafórico; obligadamente rebasa lo puramente conceptual, puesto que, para la filósofa, “la metáfora es una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones” (1989: 120). En el estudio de los textos literarios, la metáfora se convirtió en un recurso de primer orden para la escritora como bien lo ha observado Greta Rivara Kamaji:

[...] el uso de la metáfora a través de la razón-poética puede ser, para María Zambrano, el lenguaje constituyente de una manera de conocer, de un modo, de una actitud de conocimiento, que partiendo de un ímpetu filosófico puede también penetrar en las más profundas problemáticas, volteando su mirada hacia otros órdenes del saber, hacia otros dominios del conocimiento. De este

modo, María Zambrano intenta acercarse, a través del lenguaje de la razón-poética, al arte, y fundamentalmente a la literatura (103).

La quimera se transforma, como lo podremos derivar de estas palabras, en un mecanismo de acercamiento a los textos literarios, en un camino que queda fundamentado, además, por la razón poética que actúa. No es de extrañar que Zambrano recurra a lo metafórico para poder explicar asuntos centrales, como lo sería el complejo funcionamiento de los textos cervantinos y galdosianos. Recuértese que, según su perspectiva, “la metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos” (2005: 51).

Así como la quimera es un animal fantástico, que puede combinar en su ser animales de distinta procedencia, Zambrano la utiliza como símbolo de diversos matices y fenómenos que caracterizarían el discurso novelístico y la conducta de los personajes en las obras literarias: es un símbolo inestable. Nuestra filósofa descreyó del hecho de que las metáforas tuvieran una obligada interpretación unívoca; al contrario, creyó que las metáforas podían albergar inagotables sentidos, de tal modo que la quimera podría ser, por ejemplo, el paso entre la vigilia y el sueño; o bien, las imágenes de un pasado dichoso e irremediablemente perdido; e incluso contener algunos significados que terminan por escaparse de la comprensión inmediata del lector potencial de sus ensayos. No debe resultarnos extraño que, por un lado, la quimera simbolice un conjunto de elementos y recurrencias y que, por el otro, no se mantenga en todos los casos como una representación fija o puramente conceptual de algo específico. Ocurre con la quimera de María Zambrano algo parecido a lo que Antonio Machado escribió al imaginar las ideas del muy sabio poeta Abel Martín: “La lógica real no acepta supuestos, conceptos inmutables, sino realidades vivas, inmóviles pero en perpetuo cambio. Los conceptos o formas captoras de lo real no

pueden ser rígidos, si han de adaptarse a la constante mutabilidad de lo real” (339).

Bibliografía

- Abellán, José Luis, 1998, “María Zambrano: el itinerario de la ‘razón poética’”, en *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 257-284.
- Astey, Gabriel, 2010, *Figuras de la vida anímica. El corazón según María Zambrano*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Bajtín, Mijaíl, 2012, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar (intr. y ed.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero, 1957, *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bundgård, Ana, 2018, “La ambigüedad de un género en movimiento”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 19, pp. 6-16.
- Johnson, Roberta, 1996, “María Zambrano’s Theory of Literature as Knowledge and Contingency”, *Hispania*, vol. 2, núm. 79, pp. 215-221.
- Machado, Antonio, 2001, *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Austral, Barcelona.
- Maillard, Chantal, 1992, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona.
- Ramírez, Goretti, 2004, *María Zambrano, crítica literaria*, Devenir, Madrid.

- Rivara Kamaji, Greta, 2002, “La función de la metáfora en la razón poética de María Zambrano”, *Acta Poética*, vol. 23, núms. 1-2, pp. 93-108.
- Warren, Austin y René Wellek, 1966, *Teoría literaria*, Dámaso Alonso (pról.), José María Gimeno (trad.), Gredos, Madrid.
- Zambrano, María, 1989, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid.
- , 2001, “Los orígenes de la novela”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 3, pp. 147-148.
- , 2005, *Hacia un saber sobre el alma*, Losada, Buenos Aires.
- , 2014, *Obras completas III. Libros (1955-1973). El hombre y lo divino. Persona y democracia. La España de Galdós. España, sueño y verdad. Los sueños y el tiempo. El sueño creador. La tumba de Antígona*, José Moreno (ed.), Galaxia-Gutenberg, Barcelona.
- , 2015, *Obras completas I. Libros (1930-1939). Horizontes del liberalismo. Los intelectuales en el drama de España. Pensamiento y poesía en la vida española. Filosofía y poesía*, Jesús Moreno Sanz (ed.), Galaxia-Gutenberg, Barcelona.

Dossier

ÉTICA Y POÉTICA DE LO SAGRADO

“Es música el silencio”.
Suspensión de la palabra y poética
de lo sagrado en Octavio Paz

“Silence is music”.
Suspension of the word and poetics
of the sacred in Octavio Paz

Paul-Henri Giraud
Université de Lille, France¹
paul-henri.giraud@univ-lille.fr

Resumen: Muchas veces, en Paz, el proceso poético mismo y la experiencia de plenitud a la que lleva se dejan describir en términos cuasi religiosos, como un camino de iniciación que desemboca en una especie de éxtasis. El presente artículo se propone indagar las relaciones entre la palabra poética y lo sagrado en la obra del poeta mexicano, ciñéndose, más particularmente, a la noción de silencio. Es en los años de su más larga estadía en la India, como embajador de México, entre 1962 y 1968, cuando Paz tematiza el silencio como “culminación” de la palabra, confiriéndole un aura sagrada. Pero se pueden encontrar ecos de tal concepción en la etapa final de su escritura, y hasta en su último poema.

Palabras claves: palabra, silencio, sagrado, Buda, otredad.

¹ Univ. Lille, ULR 4074 –CECILLE– Centre d’Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France.

Abstract: Often, in Paz, the poetic process itself and the experience of fullness to which it leads are described in quasi-religious terms, as a path of initiation that leads to a kind of ecstasy. This article aims to investigate the relationship between the poetic word and the sacred in the work of the Mexican poet, adhering more particularly to the notion of silence. It was during the years of his longest stay in India, as ambassador of Mexico, between 1962 and 1968, that Paz made silence the "culmination" of the word, giving it a sacred aura. But echoes of such a conception can be found in the final stage of his writing, and even in his last poem.

Keywords: Word, Silence, Sacred, Buddha, Otherness.

Recibido: 30 de enero de 2021

Aceptado: 27 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.604>

Silences traversés des Mondes et des Anges

ARTHUR RIMBAUD

En un texto de 1966, no ensayístico sino aforístico, Octavio Paz da una formulación muy nítida de su concepción de la relación entre palabra y silencio:

La palabra se apoya en un silencio anterior al habla –un presentimiento de lenguaje. El silencio, después de la palabra, reposa en un lenguaje –es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio –entre el querer decir y el callar que funde querer y decir (Recapitulaciones, OC11: 297).

Según esta concepción, la palabra poética se sitúa entre dos polos de silencio. Entre un atisbo y un gusto. Entre un “presentimiento” y un “querer”. Proferirla, oírla o leerla corresponden un proceso a la vez intermedio y mediador: el de hacernos pasar de una actitud de escucha o espera a otro tipo de silencio, “cifrado”, hecho de fruición y misterio.

Muchas veces, en Paz, el proceso poético mismo y la experiencia de plenitud a la que lleva se dejan describir en términos cuasi religiosos, como un camino de iniciación que desemboca en una especie de éxtasis. El presente artículo se propone indagar las relaciones entre la palabra poética y lo sagrado en la obra del poeta mexicano, retomando algunas consideraciones anteriores (Giraud, 2014) y ciñéndose, más particularmente, a la noción de silencio. Es en los años de su más larga estadía en la India, como embajador de México, entre 1962 y 1968, cuando Paz tematiza el silencio como “culminación” de la palabra, confiriéndole un aura sagrada. Pero se pueden encontrar ecos de tal concepción en la etapa final de su escritura, y hasta en su último poema.

Lo sagrado, mediación y ámbito

Según el filósofo español Juan Martín Velasco, el concepto de lo sagrado “puede ser utilizado en dos sentidos: como ámbito de realidad que surge en la vida humana cuando el hombre vive su referencia al Misterio, y como conjunto de mediaciones concretas a través de las cuales el hombre reconoce y vive la aparición del misterio” (Martín Velasco, 1993: 323). La primera acepción de la palabra *sagrado* —la de un *ámbito de realidad* particular que emerge cuando el hombre experimenta su vínculo con el Misterio—, se aviene con lo que Max Scheler denominaba “esfera del ser” [*Seinssphäre*] (Martín Velasco, 1993: 88; nota 3) y lo que Octavio Paz, en *El arco y la lira* (1956), llama “el universo”, “la zona”, “la

esfera", "la atmósfera" o, incluso —en una metáfora de resonancias surrealistas— "la zona eléctrica"² de lo sagrado. La segunda acepción —la de un *conjunto de mediaciones concretas*— se puede aplicar al proceso mismo de la palabra poética, que Paz evoca como una suerte de *procesión* auditiva, visual y mental: "Las palabras entran por el oído, aparecen ante los ojos, desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio" (*Recapitulaciones*, OC11: 294).

A continuación, distinguiremos en este proceso varios aspectos. A la inminencia de la palabra en el silencio inicial corresponde, después de la palabra, una "música" propia del silencio. El proceso poético introduce entonces a la experiencia de la *otredad*, que el budismo llama "la otra orilla". Por último, una fundamental actitud de escucha propicia una "procesión"³ de palabras que a veces se traduce, simbólicamente, en un caminar —en una "peregrinación hacia las claridades"— (*Blanco*, OC11: 437).

"El silencio es música"

Anoche un fresno
a punto de decirme
algo —callóse.

Haiku perfecto desde el punto de vista de la métrica (5/7/5 sílabas), este micro-poema titulado "Prójimo lejano" (OC11: 379) y sacado de *Ladera este*⁴ corresponde a la estética japonesa de lo

² Véase, respectivamente, OC1 (134; 134; 138; 278, y 131). Y también otras expresiones aplicadas a la poesía: "zona armónica" (OC1: 75), "ámbito eléctrico" (OC1: 195).

³ Octavio Paz, "Advertencia", *Blanco* (OC11: 422).

⁴ Publicado en 1969, este libro recoge los poemas escritos por Paz en Oriente entre 1962 y 1968.

inconcluso: “la sensación de que un poema está siempre a punto de terminar, sin llegar nunca –como lo pretende el arte occidental– a terminar por completo” (Weinberger, 1990: 106). La gracia de este texto consiste en un decir que culmina en un callar, y al mismo tiempo en un susurro: “callóse”. El fresno evocado se yergue en la soledad cual emblema metapoético: el propio poema se calla al mismo tiempo que el fresno.

En “Los signos en rotación” (1965), ensayo escrito por Paz en esos mismos años, encontramos una situación o parábola parecida. Aquí Paz asimila el descubrimiento de un árbol en el paisaje –percepción visual y auditiva a la vez– a una revelación un tanto onírica, cuyo sentido ha sido *pre*-sentido y luego olvidado. Queda la imagen del “árbol aquel” y una intensa aprensión del “Ser”, manifestado en el tiempo, glorificado en el Estar:

[...] la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas, la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última [...]. Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto. ¿Es la *otra vida*? Es la verdadera vida, la vida de todos los días (*OCI*: 260).

Ver al Ser implicaría, pues, ser visto por Él, es decir por “lo Otro”.⁵ “La verdadera vida” es experimentar la *otredad* al ser alcanzado por ella. El árbol bien plantado en este breve pasaje de *poesía en prosa* resulta ser, de nuevo, un símbolo del texto poético, el cual no deja de permanecer, como el árbol, a la vez promisorio y enigmático: “Plantado sobre lo informe [...] y [...] en busca de

⁵ Paz retoma esta expresión de Rudolf Otto. En alemán, *das Ganzandere* significa, literalmente, lo absolutamente Otro (Otto, 1980: 41), conforme a la traducción española citada en *El arco y la lira* (*OCI*: 141).

un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia" (*OCI*: 247).

Celosos de su sentido, esquivos en su vaivén danzante por el blanco de la página, los poemas de *Ladera este* llaman la atención del lector por sus versos escalonados. Esos versos furtivos nos miran y se van; nos interrogan y burlan nuestras interpretaciones por una mezcla peculiar de plenos y vacíos, de silencio y de música: "los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia: no es música ni es silencio y se alimenta de ambos", dice Paz (*OCI*: 270).

El poema "Lectura de John Cage" desarrolla esta paradoja (*OCI*: 380):

La música
inventa al silencio,
la arquitectura
inventa al espacio.

En estos versos, el fenómeno mismo pareciera crear su más allá. La arquitectura "inventa" su ausencia: "el espacio" que la rodea cobra sentido y descubre su orden propio gracias a la arquitectura. La música "inventa" su abolición, que es tal vez su más alta creación: el silencio. Gracias a la música, el tiempo se abre en un instante vivaz y nos deja entrever la posibilidad de liberarnos del tiempo. De un verso a otro, el tránsito del lector a través de los contrarios lo lleva a trascenderlos en una realidad superior, inefable, que se susurra en un oxímoron (*OCI*: 382):

el sol es nieve,
el silencio es música.
(*The situation must be Yes-and-No*,

not either-or)

Puesta entre paréntesis y transcrita en inglés, la sentencia de John Cage⁶ asigna a la música, y a todo arte, el fin místico de la *coincidentia oppositorum* –la “coincidencia de los opuestos” en un “tercer estado”, como lo puntualiza el poema *Pasado en claro* ([1975]– OC12: 89):

hay un tercer estado.

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía [...]

Este estado paradójico caracteriza la *otredad*, que Paz describe como un “don”. Es propiamente una *gracia* que, en esta vida, instala *otra* vida:

Es un don imprevisto, un signo que la vida hace a la vida sin que el recibirlo entrañe mérito o diferencia alguna, ya sea de orden moral o espiritual. [...] Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte (“Los signos en rotación”, OC1: 258).

Pero ¿dónde estamos cuando somos *otros*? Estamos “en la otra orilla”.

⁶ Una nota de Octavio Paz remite a dos libros de Cage: *Silence* (1961) y *A Year from Monday* (1967). “Las frases en inglés y subrayadas pertenecen al segundo” (OC11 549).

"La otra orilla"

Título de uno de los capítulos de *El arco y la lira*, "La otra orilla" estuvo a punto de ser el del propio libro.⁷ Este capítulo cita un texto antiquísimo encontrado por Paz en un estudio sobre el budismo zen (*OCI*: 135):

Hui-neng, patriarca chino del siglo VII, explica así la experiencia central del budismo: "Mahaprajnaparamita es un término sánscrito del país occidental; en lengua Tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada... ¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la otra orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla".⁸

Esta orilla simboliza el mundo profano: el del devenir y la caducidad, la fatal alternancia de los contrarios, la dualidad perpetua. En *la otra orilla* —el ámbito de lo sagrado—, toda oposición ha sido trascendida, sublimada. El espacio y el tiempo profanos quedan abolidos: "aquí es allá"; "ayer es hoy" (*OCI*: 139). El principio lógico y ontológico de no contradicción cede ante la fusión universal de los contrarios. Sabrosa sabiduría que Paz quiso desentrañar en aforismos, ensayos y en poemas a lo largo de los años sesenta:

⁷ Cfr. la carta de Octavio Paz a Alfonso Reyes del 25 de julio de 1953 (Stanton, 1998: 208).

⁸ Suzuki (1950 *apud.* *OCI*: 135; nota 1). En la edición de las *Obras Completas*, Paz señala en una nota la traducción habitual de *Paramita*: la *perfección*. No es menos cierto que el sentido literal de esta palabra es "lo que alcanzó la otra orilla" (*Dictionnaire de la sagesse orientale*: 423).

Lo que nos propone el budismo es el fin de las relaciones, la abolición de las dialécticas —un silencio que no es la disolución sino la resolución del lenguaje (*Recapitulaciones*, OC11: 296).

El silencio del Buda no es un conocimiento sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* [1967], OC10: 557).

Ladera este culmina en su último texto, el más extenso, *Blanco*. La “Advertencia” preliminar de este poema complejo, compuesto de varias columnas y colores —de varios poemas en realidad—, lo describe así: “la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo ‘en blanco’ a lo blanco —al blanco—)” (OC11: 422). Así pues, el “blanco” último —la iluminación, la “vacuidad... vacía de su vacuidad”—⁹ es el “blanco” —el objeto y la meta del poema—. El desenvolvimiento del poema lo transforma en un *mandala*, soporte visual de meditación y de iniciación, que nos lleva del silencio al silencio —del blanco al blanco—:

La puerta de entrada es el breve poema inicial sobre la palabra: pero es la palabra antes de ser dicha, el silencio antes de la palabra, la palabra en blanco. [...] La puerta de salida, es decir, la [...] parte [...] final, corresponde al espacio blanco, en el que se han fundido todos los colores, el horizonte, lo que está más allá. Y alude también al silencio después de la palabra.¹⁰

⁹ Octavio Paz, nota al poema “Maithuna” (OC11: 551).

¹⁰ *Vid.* “Cuarenta años de escribir poesía, V”, fragmento de una conferencia dictada en El Colegio Nacional de México [1975] (*Archivo Blanco*: 120-121).

Para ilustrar esta descripción, se podrían citar muchos versos de *Blanco*. A título de muestra, en el fragmento siguiente, un neologismo se prolonga en metáforas y comparaciones donde la luz y la transparencia se asocian a enigmáticas "verdades", equivalentes al sublime "silencio" (*OC11* [437-438]):

Aerofanía,
boca de verdades,
claridad que se anula en una sílaba
diáfana como el silencio: [...]

Al final del poema, tanto la realidad como el texto mismo –"esta música" (*OC11* [443])– se resuelven en un solo "sonido" (en sánscrito: *nada*). En la *Nada-Bindu* (la "vibración original") que coincide, en español, con la palabra *nada* (Weinberger, 1994: 198-199). En la música misma del silencio (*OC11* [445-446]):

Silencio

sello
centelleo
en la frente
en los labios
antes de evaporarse

Como las llamas de un fuego sutil ardiendo en pleno día, las palabras cursivas revolotean por el blanco de la página, "hasta el vacío esencial, hasta la pura desaparición vibratoria" (Esteban, 1987: 219).

Escucha, peregrinación, desprendimiento

Nunca como en la India, ese escritor tan visual como fue Paz insistió tanto sobre la necesidad para el poeta de *escuchar*. La misma configuración plástica de las palabras sobre la página se concibe como una invitación a la audición:

[...] el poeta escucha. En el pasado fue un hombre de la visión. Hoy aguza el oído y percibe que el silencio mismo es voz, murmullo que busca la palabra de su encarnación. El poeta escucha lo que dice el tiempo, aun si dice: nada. Sobre la página unas cuantas palabras se reúnen o desgranán. Esa configuración es una prefiguración: inminencia de presencia (“Los signos en rotación”, *OCI*: 270).

Años después, en *Árbol adentro* (1987), se interioriza el poema paciano. Pierde algo de su brillo enegrecedor. Un texto breve, titulado “No-visión”, empieza evocando la penumbra del pensamiento y sugiere el eco hueco de una cisterna. Sensación inmediata donde el yo se embebe, olvidadizo, desindividualizado, y se abre a un renacer (*OCI*2: 102):

Hora nula, cisterna
donde mi pensamiento
a sí mismo se bebe.

Por un instante inmenso
he olvidado mi nombre.
Poco a poco desnazco,
diáfano advenimiento.

Desaparecidos los nombres, "desnacido" el hombre, calla el poema, pero calla en la luz. Como al final de *Blanco*, "la transparencia es todo lo que queda" (*OC11*: 432).

"El silencio", según Paz, "no es el fracaso sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje" (*Conjunciones y disyunciones* [1969], *OC10*: 120). La poesía —como el erotismo, igual que la pintura tántrica y el arte en general— no es un fin en sí misma sino un camino hacia un *allá* inubicable —"una peregrinación que se resuelve en un desprendimiento" ("El pensamiento en blanco", *OC6*: 62)—. En este mismo ensayo que acabamos de citar —"prefacio a la primera exposición de arte tántrico en Occidente, Galería Le Point Cardinal, París, febrero de 1970"—, se desarrolla la metáfora del caminar:

Escribir o leer es trazar o descifrar signos, uno detrás de otro: caminar, peregrinar. Por su naturaleza misma, la escritura va siempre más allá de ella misma; lo que buscamos no está en la escritura, excepto como señal o indicación: la escritura se anula y nos dice que aquello que buscamos está (es) *allá* (*OC6*: 56).

En un viaje posterior a la India, el poeta cuenta cómo un "caminar" se transforma en un "peregrinar" y se resuelve en iluminación. En una suerte de acrópolis, frente al rostro borroso de Buda esculpido en la piedra, el *yo* entra en éxtasis. "La cara y el viento" (*Árbol adentro*, *OC12*: 143) relata ese *face à face* con el Misterio:

Bajo un sol inflexible
llanos ocre, colinas leonadas.
Trepé por un breñal una cuesta de cabras
hacia un lugar de escombros:
pilastras desgajadas, dioses decapitados.
A veces, centelleos subrepticios:

una culebra, alguna lagartija.
Agazapados en las piedras,
color de tinta ponzoñosa,
pueblos de bichos quebradizos.
Un patio circular, un muro hendido.
Agarrada a la tierra —nudo ciego,
árbol todo raíces— la higuera religiosa.
Lluvia de luz. Un bulto gris: el Buda.
Una masa borrosa sus facciones,
por las escarpaduras de su cara
subían y bajaban las hormigas.
Intacta todavía,
todavía sonrisa, la sonrisa:
golfo de claridad pacífica.
Y fui por un instante diáfano
viento que se detiene,
gira sobre sí mismo y se disipa.

Este poema magistral dice a la vez la asunción del yo hacia lo Otro, y la disipación del yo y del poema en un “silencio cifrado”. El “golfo de claridad pacífica” dibuja un ámbito sagrado al cual se accede después de un impulso inicial (“Trepé”) y de una serie de mediaciones que permiten la epifanía: “Lluvia de luz”. Este poema hace lo que cuenta: al relatar una iniciación, hace al lector partícipe de aquel encuentro con el Ser.

“Es música el silencio”

“Respuesta y reconciliación” (1996), último poema de Paz publicado en vida del autor, evoca una experiencia parecida (*OC12*: 227):

Por un instante, a veces, vemos
—no con los ojos: con el pensamiento—
al tiempo reposar en una pausa.
El mundo se entreabre y vislumbramos
el reino inmaculado,
las formas puras, las presencias
inmóviles flotando
sobre la hora, río detenido: [...]

Estos versos dicen *nosotros*, como para insistir en el carácter universal de la experiencia. Pero en los últimos versos del poema, el *yo* retoma la palabra y se asocia al *nosotros*. El poeta se asume como tal y vuelve a mencionar, por última vez, "el silencio" —su *última palabra*, por así decirlo, en un último oxímoron (OC12: 228)–:

Y mientras digo lo que digo
caen vertiginosos, sin descanso,
el tiempo y el espacio. Caen en ellos mismos.
El hombre y la galaxia regresan al silencio.
¿Importa? Sí —pero no importa:
sabemos ya que es música el silencio
y somos un acorde del concierto.

Bibliografía

- Dictionnaire de la sagesse orientale. Bouddhisme. Hindouisme. Taoïsme. Zen*, 1989 [1986], Robert Laffont, “Bouquins”, París.
- Esteban, Claude, 1987, *Critique de la raison poétique*, Flammarion, “Critiques”, París.
- Giraud, Paul-Henri, 2014, *Octavio Paz: Hacia la transparencia*, David Medina Portillo (trad.), El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México.
- Martín Velasco, Juan, 1993, *Introducción a la fenomenología de la religión* [1973], Cristiandad, Madrid.
- Otto, Rudolf, 1980, *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* [1925], Fernando Vela (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- Paz, Octavio, 1994, *La casa de la presencia: Poesía e historia*, en *Obras completas I*, Octavio Paz (ed.), Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1995, *Blanco / Archivo Blanco*, 2 vols., Enrico Mario Santi (ed.), El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, México.
- _____, 1994a, *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*, en *Obras completas VI*, Octavio Paz (ed.), Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1996, *Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*, en *Obras completas X*, Octavio Paz (ed.), Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1997, *Obra poética I*, en *Obras completas XI*, Octavio Paz (ed.), Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2003, *Obra poética II*, en *Obras completas XII*, Octavio Paz (ed.), Fondo de Cultura Económica, México.

- Stanton, Anthony, 1998, "Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético" [1993], en *Inventores de tradición*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, México, pp. 205-220.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro, 1950, *Manual of Zen Buddhism: From the Chinese Zen Masters*, Londres.
- Weinberger, Eliot, 1990, "Un cosmopolita en Asia", en *Octavio Paz. Los privilegios de la vista* (catálogo de exposición), Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, pp. 99-115.
- _____, 1995, "Paz en la India", en Octavio Paz, *Blanco / Archivo Blanco*, 2 vols., Enrico Mario Santí (ed.), El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, México, pp. 189-202.

“No hay red como la ilusión”: un acercamiento a la ética budista

“There is no net like delusion”: an approach to Buddhist ethics

Elizabeth Corral

Universidad Veracruzana, México

corralelizabeth@gmail.com

Resumen: En estas páginas se busca comprender algunos términos del budismo (meditación, atención plena, preceptos, conocimiento intuitivo, naturalidad, despertar), que luego se examinan en pasajes de creación con personajes que parecen recrear la difícil práctica de “vivir en el presente” y aun los preceptos del *Bodhisattva*. Con ambos, intento entender mi práctica de *zazen*, que comenzó por recomendación terapéutica y en el camino se transformó en interés capital; ver cómo la fascinación por la lectura (aquí con ejemplos de Aira y Bellatin y la guía de Pitol) se transformó, con la práctica del budismo, en modelo de vida.

Palabras clave: ética, budismo, atención plena, literatura hispanoamericana, meditación.

Abstract: This paper seeks to understand some terms of Buddhism (meditation, awareness, precepts, intuitive knowledge, awakening), then examined them in creation passages where characters seem to adopt the difficult practice of “living in the present”, and even the *Bodhisattva*’s precepts. With both, I try to understand my own *zazen* practice, which began with a therapeutic recommendation and became a capital in-

terest along the way; to discern how the fascination of reading, here with examples from Aira and Bellatin guided by Pitol, was transformed through Buddhism practice into a model of life.

Keywords: Ethics, Bhuddism, Awareness, Hispanic American Literature, Meditation.

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 15 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.594>

Para Lilia Durán

No hay fuego como el deseo; no hay atadura como el odio; no hay red como la ilusión; no hay río como la avidez.

DHAMMAPADA, *LA ENSEÑANZA DE BUDA*

Hace tiempo que persigo a los personajes que me parecen budistas, aunque la obra no tenga nada que ver con esa tradición. César Aira tiene *El pequeño monje budista*, pero aquí quiero referirme a *La vida nueva*, donde el protagonista César Aira, un escritor no frustrado aunque no se haya dedicado a su vocación inconfundible, escribe desde su nueva vida. Y también a *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, cuyo protagonista, una versión peculiar de Elisabeth Kübler-Ross,¹ me recuerda a un *bodhisattva*, “aquel

¹ “Un monje ataviado con una túnica color naranja se acercó al estrado en actitud reverente y se ofreció a aclararme algunas cosas [...]. En primer lugar, me dijo que aunque yo creía que no sabía meditar, existen muchas formas de meditación. / —Cuando está sentada junto a enfermos y niños moribundos,

que hace el voto de despertar a la verdad última junto a los demás” (Chadwick: 461).² El hechizo de la literatura está más allá de las palabras y la analogía con el budismo responde a una búsqueda más allá de la literatura, aunque parta de ella.

I

En su despertar, Siddartha Gautama el Buda discernió las Cuatro Nobles Verdades que hablan del sufrimiento, sus causas, su carácter finito y el camino para transformarlo, conocido como el Noble Óctuple Sendero.³ Este

recoge con minuciosidad excepcional, todas las actitudes y ejercicios para seguir la Senda de la Liberación [...]. Como el mismo Buda se ejercitó incansablemente en la meditación, por su propia experiencia directa, pudo indicar los métodos más pragmáticos, prácticos y fiables de cultivo psicomental, que son válidos para cualquier persona, cualesquieran sean o no sean sus creencias,

concentrada en ellos durante horas, está en una de las formas superiores de meditación” (92).

² La obra de Bellatin ha sido estudiada desde el sufismo, doctrina que el autor practica, como en la ponencia aun inédita que Gerogina Mejía-Amador presentó en las XVII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (México, agosto de 2020): “La desescritura y el no-ser en Mario Bellatín”.

³ “¿Cuál es la Noble Verdad del Sufrimiento? Nacer es sufrir, envejecer es sufrir, morir es sufrir; la pena, el lamento, el dolor, la aflicción, la tribulación son sufrimiento [...]. / ¿Y cuál es la Noble Verdad del origen del Sufrimiento? Es el apego [...]. / ¿Cuál es la Noble Verdad de la Cesación del Sufrimiento? El completo cesar y desvanecimiento del apego [...]. ¿Y cuál es la Noble Verdad del Camino que conduce a la Cesación del Sufrimiento? [...]. El Noble Sendero Óctuple [...], compuesto por la recta opinión, el recto modo de pensar, la recta palabra, la recta conducta, el recto sustentamiento, el recto esfuerzo, la recta atención y la recta concentración” (“Primera lección de Buda”, *Buda y su enseñanza*: 36).

escribe Ramiro Calle en una sólida síntesis de la práctica de la que solo cito una parte. Calle comienza subrayando la incomparable investigación que el Buda dedicó al sufrimiento: “No ha habido nadie que lo haya investigado tanto y tan *profundamente*” (“Prólogo” a *Anguttara Nikaya*: 13).

Buda fue un ser humano, hijo de otros seres humanos, y eso hace de su enseñanza algo a lo que todos podemos aspirar.⁴ Con la práctica de la meditación se busca una mente lo suficientemente flexible y abierta para “comprender las cosas tal como son”. Cuando nuestro pensamiento es flexible se habla de *atención plena*, una atención sin juicios a todo lo que ocurre en el momento presente, señala el maestro Shunryo Suzuki, mostrando la naturalidad como algo indispensable: “Es muy difícil explicar la naturalidad. Pero si puedes sentarte a meditar y experimentar la realidad de la nada, no tendrás necesidad de explicaciones”, dice, y da algunos ejemplos esclarecedores: “La verdadera práctica del *zazen* es sentarse como cuando tienes sed y bebes agua. Ahí eres natural. También es natural que te echas una siesta cuando tienes mucho sueño” (*Mente zen, mente de principiante*: 109).

Una religión como el budismo, que alcanza los niveles más profundos del estudio de sí mismo, enseña al mismo tiempo un modelo de comportamiento ético que encamina a la liberación del sufrimiento. La práctica se centra en atender y aprender de la totalidad de nuestra experiencia, siguiendo en lo posible las indicaciones del Óctuple Sendero, donde “lo recto” es lo sustantivo, es decir, el Camino del Medio, “que se aparta de los extremos y pone

⁴ “Rigurosamente hablando, no hay necesidad de enseñar al alumno, porque el alumno es Buda mismo, aunque no sea consciente de ello. Y aunque sea consciente de su verdadera naturaleza, si permanece apegado a esa conciencia, está equivocado. Cuando no es consciente de ello, lo tiene todo, pero cuando toma conciencia de ello, piensa que aquello de lo que es consciente es él mismo, lo cual es un gran error” (Shunryo Suzuki: 70).

especial énfasis en la observancia de la Triple Disciplina: la ética, la [...] meditación y [...] la visión lúcida o sabiduría” (Calle, *Buda y su enseñanza*: 15).

Madurar hacia la infancia: ese es el título que encontré un día en la mesa de Sergio Pitol, gran maestro de las lecciones indirectas. Lo mencioné en el libro que dediqué a su obra (*La escritura insumisa*: 8) y lo recuerdo ahora porque es de esos hallazgos que señalan una dirección. Me gusta la idea de volver a las maneras de la infancia, la “mente de principiante” o “mente del asombro” por antonomasia, con curiosidad por todo, sin los compromisos y exigencias extremas de la edad adulta, pero con la ventaja que dan una independencia y madurez entonces imposibles. Tengo la idea de que los niños muy pequeños practican la atención plena sin saberlo, y que con los años, mientras sigue la infancia, quedan rastros de ella en medio del sufrimiento que supone el marco social y conceptual, fundado en la mente dual que el budismo señala como una de las causas del sufrimiento.

II

Las enseñanzas planteadas por el budismo no son de orden meramente intelectual sino intuitivo, porque no basta con comprender las ideas sino que hay que colocarse en la misma perspectiva desde las que han sido concebidas. Y esta perspectiva, como escribe Félix E. Prieto, “es la de la naturaleza de Buda y su modo de ser es en todo momento el de la no-dualidad. Una no-dualidad entre sujeto y objeto, entre autor y lector, entre intérprete e interpretación” (12). Una no-dualidad que se extiende a todas las enseñanzas del Buda, que están más allá de los conceptos, de ahí que los textos se sustenten en la paradoja: “La forma es precisamente vacío y el vacío es precisamente forma [...]”. No hay ignorancia, ni extinción de la ignorancia; no hay vejez ni muerte, ni extinción de la vejez

o la muerte; no hay sufrimiento, ni causa, ni cesación, ni camino. No hay sabiduría ni tampoco logro” (7), leemos en *El Sutra del Corazón de la Gran Sabiduría*.⁵ Y líneas más adelante encontramos, me parece, una clave de la práctica: “Sin nada que lograr, los *bodhisattvas* [...] no tienen obstáculos en sus mentes; sin obstáculos no existen los miedos”.

“Sin nada que lograr”: una posición que difiere por completo de nuestra concepción inmersa en las metas y el éxito y por lo tanto en procesos mentales en los que el pasado y el futuro son los ejes de acción, olvidando el presente, lo cual, bien pensado, no deja de ser una extravagancia. Eihei Dôgen (1200-1253), uno de los maestros más destacados del budismo japonés y fundador del *Soto Zen*,⁶ describe en un pasaje muy famoso la manera de dar el giro que hace aparecer nuestra propia naturaleza de Buda: “Estudiar el Camino de Buda es estudiarse a sí mismo. Estudiarse a sí mismo es olvidarse de sí mismo. Olvidarse de sí mismo es ser actualizado por la multitud de cosas. Cuando la multitud de cosas se actualiza por sí misma, tu cuerpo y tu mente, así como el cuerpo y la mente de todos, desaparecen” (“Gengo Koan”, MD: 20). Poco antes había señalado cómo los budas, plenamente interconectados (el maestro Thich Nhat Hanh habla de “interser”), iluminan la ilusión que fabrica el ego: “Cuando los budas son verdaderamente budas, ellos no forzosamente reconocen que son budas” (MD: 20). Es más, cuando piensan que lo son, dejan de serlo. Buda inicia su última lección con estas palabras: “Pensad que lleváis dentro de vosotros la luz, depende de vosotros mismos y no de los otros” (Bukkyo Dendo Kyokai: 19). A fin de cuentas, “despertar” también es un concepto.

⁵ Tomo las citas de los textos budistas del “Cuaderno de Cantos” de Montaña Despierta (en adelante MD), mi lugar de práctica, y en la bibliografía incluyo referencias a ediciones públicas.

⁶ Sobre el maestro Dôgen, véase en este dossier el trabajo de Tania Favela Bustillo.

*

*Entonces aprendí que era muy útil aprender
a ser consciente de las condiciones sin juzgar-
las.*

AJAHN SUMEDHO

“El Gran Camino es fácil de seguir, pero la humanidad prefiere los senderos”, leemos en el *Tao Tê Chin* (73). Es la idea que subyace a las reflexiones de estas páginas, la paradójica facilidad contenida en la difícil práctica de vivir en el presente. Y claro que los senderos, como yo los entiendo, son atractivos, significan el aprendizaje de la vida a través de las historias que construimos para darle inteligibilidad a nuestro mundo, a nuestra realidad, y fuente eterna que alimenta a la aventura, la literatura, las artes en general y aun cualquier actividad humana. Pero son, también, materia del *samsara*.

Ajahn Pasano, en su prólogo a *La Isla*, apunta: “La naturaleza de lo que es considerado no dual empezó a cambiar para mí. Enseñanzas básicas comenzaron a tomar otro sentido. La enseñanza sobre el *no yo*, que es absolutamente fundamental, es un ejemplo. No se trata de una enseñanza oscura de los *suttas*: si hay algún indicio del *yo*, hay una posición que se toma y el reino completo del *samsara* se despliega” (19). La inteligibilidad de esto se afianza, me parece, en tres pilares fundamentales del budismo: la impermanencia, la interconexión y las leyes del karma, que aquí podemos entender en función de nuestras propias acciones y las consecuencias que producen. Parte de la práctica consiste en un autoobservarse continuo para ver los patrones de pensamiento, discurso, percepciones, emociones, reacciones que hemos aprendido o construido y con los que respondemos sin darnos cuenta, y buscar el mayor número

de acciones que los maestros definen como “hábiles”, es decir, las que provocan menos dolor. Se trata de conocerse adoptando cierta distancia, sin juicios ni penitencias, de la manera en que hablan los escritores sobre su tarea: escribir es convertirse en *otro*. El maestro Dôgen lo explica en “Recomendando el zazen a todas las personas”: “Toma el paso hacia atrás y enciende la luz que ilumina hacia adentro”, entonces “tu mente-cuerpo se caerá por su propio peso y aparecerá tu rostro original” (MD: 16). Y más adelante agrega: “La práctica-realización no puede profanarse, y no es especial. Es un asunto para todos los días” (MD: 18).⁷

La iluminación de Buda, dice Ajahn Pasano, exhibe “una manera de ver los fenómenos que nos alejan de la narrativa que creamos fácilmente, mostrando que la experiencia es sólo esas condiciones mentales y físicas funcionando juntas dentro de un cierto modelo —sea para la liberación o para el enredo—” (19; esto lo enseña la metaficción). Y Ajahn Amaro, en el segundo prólogo a *La Isla*, reconoce que aunque se señala el despertar como el objetivo predominante de la práctica, el énfasis del Buda está puesto en el camino, dado que “la verdadera naturaleza de la realidad última es necesariamente inexpresable por medio del lenguaje o de un concepto” (21). Sin embargo, añade, está al alcance de todos: “Tienen que confiar en esta simple habilidad que todos tenemos de estar totalmente presentes y totalmente despiertos, y comenzar a reconocer el aferrarse y las ideas que hemos establecido acerca de nosotros, acerca del mundo que nos rodea, acerca de nuestros pensamientos, de nuestras percepciones y sensaciones” (31).

Como yo la entiendo, la práctica consiste en irse desprendiendo de prejuicios y emociones que nos aíslan y observar en cambio el

⁷ “El trabajo de jardinería ha sido para mí una meditación silenciosa, un demorarme en el *silencio*. Ese trabajo hacía que el tiempo *se detuviera y se volviera fragante*” (Han: 11). Agradezco a María Deza por enseñarme este libro.

funcionamiento de un enorme mecanismo dentro del que somos una pieza que cobra otra significación. En vez de la artificiosidad del ego de la que hablan los maestros, sugiere “la experiencia directa, desnuda, de la mente más allá o más acá de los conceptos, la mente del asombro, clara, fresca y fluida [...]”. Es la Mente Grande en contraposición a la mente pequeña [...] No es una mente pre-discriminativa lo que buscamos, sino una mente post-discriminativa” (Sergio Stern, referencia oral). En “Cantos de la comida” encontramos estos versos: “Deseando el orden natural de la mente, / Deberíamos estar libres de la codicia, el odio y la ignorancia” (MD: 3).⁸ No conocemos ese “orden natural” pero puede buscarse en la práctica que empieza con la meditación en el *zendo* y alcanza luego todo lo demás. Como indica Thich Nhat Hanh, se puede *Vivir el budismo* –otro título guía– porque “cuando ves formas o escuchas sonidos, ocupando cuerpo y mente por completo, aprehendes las cosas directamente” (Dôgen, MD: 20). Se trata de estar en lo que se está, otra concepción en las antípodas de nuestro modo de vida, centrado en la multitarea. Para estar en el presente hay que abandonar toda idea o esperanza respecto al futuro y todo lamento o añoranza del pasado. “Concentración significa libertad”, dice Shunryu Suzuki en *Mente zen, mente de principiante*. Y continúa:

Cada uno de nosotros debemos hacer nuestro verdadero camino, y cuando lo hagamos, expresará el camino universal. Este es el misterio. Cuando comprendes algo completamente, lo entiendes todo; cuando tratas de entenderlo todo, no entiendes nada. Lo mejor que puedes hacer es entenderte a ti mismo, y entonces lo entenderás todo [...]. Para ser independientes en este sentido

⁸ Agradezco los comentarios de Sergio Stern a estas páginas; al igual que sus “Pláticas de Dharma” sobre algunos cantos budistas, han sido de enorme ayuda (Montaña Despierta, marzo 2020-mayo 2021).

verdadero, tenemos que olvidarnos de todo lo que tenemos en nuestra mente y descubrir momento a momento algo nuevo y diferente. Así es como vivimos en este mundo (112-113).

Lo sorprendente del budismo es que la complejidad extrema se toca con la mayor simplicidad o, mejor, naturalidad; de ahí el peligro de caer en trivializaciones. Pero cuando la mente se calla, la naturaleza de cada uno surge interconectada y eso transforma todo, porque en vez de sentirnos en un lugar aparte, viviendo la vida como detrás de las barreras, nos integramos a *toda* la vida, lo que bien pensado debería ser lo “normal”. ¿Por qué nos creemos separados? ¿Por qué no nos sentimos, automáticamente, como “una demostración de los principios de la realidad”?⁹ Dice el maestro Thich Nhat Hanh: “La vida es demasiado preciosa como para desperdiciarla en ideas, conceptos, enfados y desesperaciones. Podemos despertar a la maravillosa realidad de la vida y empezar a vivir plena y verdaderamente todos y cada uno de los momentos que componen nuestra vida cotidiana” (*Estás aquí*: 94). Abandonar los conceptos, dice parafraseando a Buda, es como dejar la canoa que nos permitió cruzar y que a nadie se le ocurre andar cargando después.

III

Muchos textos budistas son crípticos, algo que puede verse en el sutra que cité o en el *koan* zen. Pero me parece que esto apunta sobre todo a una ética que ilumina hacia lo profundo, aunque sería una profanación de la realidad creer que podríamos apresarla o representarla cabalmente. “Sin olvidar nunca lo transitorio de la

⁹ Es expresión de Ayya Dhammadipa durante el curso “Imágenes del Ser” (2018); estas páginas deben mucho a sus lecciones.

vida, os será posible dejar la codicia y la ira, y alejar al mal”, dice la última lección de Buda (Bukkio Dendo Kyokai: 21), que se refleja en los tres preceptos puros: abstenerse de las acciones que aumenten el sufrimiento, promover las que aumenten la atención plena y vivir para y con todos los seres.

Un dicho común en el budismo, según el maestro Ch'an Sheng-yen, reza: “Tomar los preceptos para romperlos es el camino del *bodhisattva*. No tener votos que romper es un camino no budista” (citado por Phelan),¹⁰ en el que, me parece, a la vez que se subraya la dificultad de la práctica, se indica la ausencia de castigos y culpas. Los Cuatros Grandes Votos contienen la idea de inalcazabilidad, pero aun así los hacemos: “Los engaños son inagotables, nuestro voto es terminarlos”, dice el segundo de ellos. El maestro Shunryu Suzuki, fundador del Centro Zen de San Francisco, en California, decía: “Los preceptos. Aunque es casi imposible observarlos, debemos tenerlos. Sin meta o preceptos no podemos ser buenos budistas...” (Chadwick: 101).

Salvo los preceptos universales, los demás varían entre distintos países y culturas y pueden llegar a ser 358 para la vida monástica, pero los tres preceptos puros a los que me referí antes contienen todos los matices de estas guías para mejorar la calidad de vida. Los Diez Preceptos de la Mente Clara coinciden con lo que dictan

¹⁰ Para el budismo las acciones no son ni buenas ni malas (moral, económica, estratégica, emocionalmente...), sino hábiles o inhábiles y se trata de la propia observación para detectar patrones que las disparan. La ética budista, definida con claridad en los preceptos, resulta una guía muy práctica, como dice Ramiro Calle, una serie de señalamientos que han demostrado por milenios cómo disminuir el sufrimiento propio; apunta primero al practicante, a su bienestar, sabiendo que el efecto solidario surge sin tropiezos cuando se tiene, aunque sea mínimamente, la experiencia de la interconexión. El maestro Thich Nhat Hanh, en *Vivir el budismo*, engloba todo en cinco preceptos universales que aquí sintetizo: no matar, no robar, no criticar, no ser sexualmente irresponsable, no intoxicarse. Luego hizo una reelaboración en catorce preceptos.

otras religiones, son valores que definen a la humanidad, fundamentos para una actuación que disminuya el sufrimiento propio y ajeno. La ética budista busca “el cultivo de una postura sabia y compasiva que nos permita realizar la verdad de la interdependencia” (Sergio Stern, referencia oral).

IV

*Contemplado no parece digno de ser mirado
Oyéndolo no parece digno de ser escuchado
Sin embargo si bebemos de él
Nunca encontraremos su fin.*

LAO TSÉ

En *Salón de belleza*, Bellatin cuenta la historia de un marginal que construye un salón de belleza, contrata a dos amigos con los que comparte todo —trabajo, ligues, una cama enorme—, y decora su propiedad con peceras que convierten en acuario el salón entero. Luego, por azar, transforma el negocio de belleza en refugio para enfermos terminales. La ausencia de una geografía determinada y la sensación de tiempo desdibujado se acentúan por la afición del protagonista a pasar horas contemplando a las carpas doradas. Las peceras constituyen el ambiente en que se siente a sus anchas y lo reproduce vivencialmente en los demás espacios que frecuenta: “Es curioso ver cómo los peces pueden influir en el ánimo de las personas”, señala (14). El estilo de la escritura, construida con un lenguaje sencillo, desapasionado, preciso, apunta a lo esencial y transforma en símbolo algunos signos recurrentes. Pero la densidad narrativa proviene de la multiplicación, sugerida en la imagen de los espejos del salón de belleza, “ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro” (22). Así vemos que el

claro paralelismo entre la vida de los peces y la de los hombres es apenas el primero de los varios planos del relato.

“Siento una alegría un tanto triste al comprobar que, de cierta forma, en los últimos tiempos el orden se ha instalado por primera vez en mi vida” (45), dice al final. La tristeza que se desprende de la fuerte sensación de soledad del protagonista se transforma pronto en curiosidad por la manera original en que va construyendo su vida –su verdadera obra– a partir de una serie de reglas que establece a conciencia según lo que se le va presentando. Y sus maneras no coinciden con las de su sociedad, así que transforma el salón de belleza en Moridero de desahuciados que cuida a su manera, ajeno a las prescripciones médicas y espirituales establecidas: ni entubamientos ni madres de la caridad, dice. Construye en cambio una moral sólida,¹¹ opuesta a la practicada socialmente, distinta al discurso ortodoxo. En las épocas de esplendor, el salón de belleza da esperanza a las mujeres viejas que van en busca de juventud; en las de decadencia, el Moridero recibe casi cadáveres para que, a diferencia de lo que prevé para él, no mueran solos. De ninguna manera lo hace como un sacerdocio, afirma; la transformación se dio por casualidad, con la llegada del primer huésped terminal con que inauguró el nuevo giro del salón de belleza. No opuso resistencia, se dedicó a vivir lo nuevo sin remilgos. Es un hombre que explica asuntos de trascendencia –la vida, la muerte, lo sagrado, la lucha– a través del comportamiento de los animales y construye su

¹¹ “Los dos [amigos] murieron contagiados y en el momento de la agonía los traté con la misma rectitud que al resto” (31); “caí en una depresión profunda, que sin embargo no me hizo descuidar en ningún momento a mis huéspedes” (37); “Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados en los hospitales del Estado. En el Moridero contaban con una cama, un plato de sopa y la compañía” (50); “Aquí nadie está cumpliendo ningún sacerdocio. La labor obedece a un sentido más humano, más práctico y real” (61).

vida con lo que se va presentando, preguntándose sobre el sentido que eso pueda tener y obrando a su entender: “Desde entonces y por las tristes historias que me contaban [de las agresiones de una banda de homófobos], nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía a dónde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero” (15). A mí me parece que el personaje despliega rasgos de un *bodhisattva*, una muestra de cómo el verdadero *dharma* emerge de uno mismo.

V

Hoy fue un día bendecido por la risa.

SERGIO PITOL

Me atraen particularmente los personajes que llamaría “no neuróticos”, los que responden ecuanimes a su realidad. Creo que esto empezó cuando leí *La vida nueva* de César Aira, un relato meta-ficcional en el que el personaje César Aira toma el título de Dante para contar, ya muy avanzada su vida, la relación que por décadas tuvo con su editor, los muchos años que esperó la publicación de su primera novela, y reflexiona sobre sus posibles motivaciones de entonces, sobre ciertos rasgos de su carácter. Su “vida nueva” no tuvo nada que ver con la vocación sino con las circunstancias:

No podía imaginarme otra vida para mí que la de escritor. Pero quizás, en ese momento, no le daba tanta importancia a la publicación de ese libro. Ahí, el desinterés y la postergación encontraban una excusa [...]. Las cosas, en el mundo, en la literatura, en mi cabeza, iban demasiado rápido como para demorarme en lo ya hecho. Es comprensible, porque para un joven de veinte años,

informado, lector, laborioso, la evolución es constante y veloz, casi atropellada, a saltos (15).

Fue en cambio un mal estudiante de administración de empresas y luego un exitoso hombre de negocios, se casó, tuvo hijos que se volvieron adultos. Ahora rememora su juventud y la relación con Achával, el “editor y recordado amigo” con que comienza la novela (7), como si fuera su remitente. Varias veces menciona el “lazo” que existía entre ambos y cuenta sin resentimiento los embustes del editor, cada vez más imaginativos e inverosímiles, y que él no ve como embustes. Conocemos la trayectoria del mundo editorial argentino, sus atmósferas y modas, a través de las conversaciones que por décadas sostienen los dos personajes, y entendemos que el “lazo” con Achával¹² surgió del entendimiento:

Y él sí, aun siendo un hombre de larga militancia izquierdista y gran compromiso político y social, supo apreciar el soplo fresco de irreverencia que representaba lo mío y que no era otra cosa, según él, que la libertad intrínseca de la literatura, antídoto necesario a la seriedad o solemne empaque, ya francamente estalinista, que estaban tomando las ciencias sociales. De modo que me proponía publicar el libro en su propia editorial personal, que escapaba raspando a la categoría de editorial fantasma (11).

¹² “Estábamos increíblemente sintonizados; desde el primer momento se había establecido entre nosotros una telepatía que nos impedía ocultarnos nada uno al otro” (25). “Las grandes afinidades generales daban por resultado las pequeñas coincidencias puntualísimas, como decidir llamarse el mismo día a la misma hora. Con el agregado en nuestro caso de que estábamos unidos, mejor dicho ‘triangulados’, por mi novela” (49).

En vez de resentimientos o tristezas, y como la protagonista de la película *El olor de la papaya verde*,¹³ el César Aira de esta novela señala al “desasimiento central” de su carácter como la causa de todo. En una interpretación muy atractiva, Laura Estrín propone: “en realidad lo que la obra de Aira subtiende es una teoría de la felicidad” (“Los nuevos padres”), que me recordó el conocido experimento de neurociencia en el que Mathieu Ricard, un monje de la tradición tibetana, fue designado como la persona más feliz del mundo.¹⁴ Estrín agrega: “Aira es un escritor que lo único que quiere es seguir escribiendo, y el lector lo único que quiere es seguir leyendo”, una conjunción feliz para el perseguidor de historias, que en Aira encuentra lo más disparatado, como las esponjas vivientes de los cómics, al tiempo que “hace pensar”: “Pero, lo sepa o no, uno siempre está buscando esas afinidades formales, esas simetrías, o mejor: esas asimetrías, que deberían terminar poniendo en su lugar el caos e impulsos, intenciones, deseos, iniciativas de que

¹³ Es un personaje instalado en el presente que parece representación del *Metta Sutta*: “Que se esfuerce por ser recta y sincera, sin orgullo / y que esté contenta con facilidad y jubilosa” (MD: 24), sentido que se refuerza por la analogía explícita con Buda en los dibujos del protagonista masculino (Cfr. “Le regard du Bouddha”). Con esto, me parece, el director vietnamita Tran Anh Hung da un cariz diferente a la anécdota. Si se entiende la aceptación budista como libertad al responder a las manifestaciones de la realidad, puede explicarse que sea rasgo del personaje menos encumbrado de las historias, como el de Bellatin, la joven de la película o Benigna, Nina, de *Misericordia*, de quien María Zambrano escribió: “Los personajes señeros, inconfundibles por su unidad, los que han actualizado su libertad, aun como Nina, sin darse cuenta, tan solo obedeciendo” (*La España de Galdós*: 53).

¹⁴ Aquí, un par entre muchas ligas posibles:

https://www.ted.com/talks/matthieu_ricard_the_habits_of_happiness?language=es#t-87851

<https://www.youtube.com/watch?v=BK7vb-hJHoY> . “Desde la perspectiva budista, dice en esta entrevista, la idea es contribuir con algo a esta sociedad”.

está hecha la vida mental. En fin. No quiero explicarme, no es de caballeros” (Aira, *Cómo me ref:* 53).

Bajtín sostiene que el ridículo es nuestra segunda naturaleza, una idea que puede funcionar como detonador asociada a esta del maestro Suzuki: “Cuando puedes reírte de ti mismo, hay iluminación”, y hacer eco en la teoría de la felicidad en el subsuelo de la escritura de Aira que formula Estrín. “El milagro de la vida”, decía con asombro Sergio Pitol, otro escritor al que también le gustaba reír, es la “iluminación tras iluminación sin traza de iluminación” (Dôgen, *apud* Chadwick: 69).

VI

“El Gran Camino es fácil de seguir, pero la humanidad prefiere los senderos”... la increíble fuerza de la invención de los senderos y también la de esas palabras que se vuelven intocables: lo inefable, lo espiritual, lo sagrado, el despertar. El nirvana suena como algo imposible de alcanzar, historia y cultura influyen enormemente en el alcance y peso de los términos. Pero si pensamos el despertar como atención plena, la carga semántica se aminora. De ahí lo sugerente de propuestas como la de Gregory Bateson cuando marca un vínculo entre lo sagrado y la salud,¹⁵ o de Yannis Constantinidès y Damien Macdonald al escribir *Nietzsche, el despierto*.¹⁶ El pri-

¹⁵ En *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, sostiene: “Lo sagrado es la unión. / Lo sagrado es el empalme, el empalme total y no el producto de la división” (380), y lo asocia con la ecología de la mente: “La patología es algo relativamente fácil de analizar, pero la salud es algo mucho más complicado. Esta, por supuesto, es una de las razones por las cuales existe algo como lo sagrado, y la razón por la que sea tan difícil hablar de lo sagrado es porque lo sagrado es algo que está peculiarmente vinculado con lo sano” (338).

¹⁶ “Si bien no podría hablarse de fidelidad doctrinaria al budismo histórico, la filosofía nietzscheana puede de hecho interpretarse como una enseñanza del Despertar” (19), que para el filósofo alemán consiste en “reconquistar la es-

mero apela a la *unión* y los segundos a la *espontaneidad*, entendida como la *naturalidad* en la cosmovisión de Shunryu Suzuki. En su biografía sobre este maestro zen, Chadwick escribe:

Empezaba a tener un atisbo de que el camino consistía en tener “una completa experiencia con pleno sentimiento en cada instante”, no en utilizar cada instante para pensar sobre el pasado o el futuro [...]. Su punto de vista incluía la unidad, pero también lo opuesto: que cada instante, cada cosa, es distinta y debe ser considerada atentamente, no con vagas ideas de sentido universal (106).

Y entonces, como indicó el maestro Dôgen, se aprehenden las cosas directamente, porque “ves formas o escuchas sonidos, ocupando cuerpo y mente por completo” (Dôgen, MD: 20), como hacen los protagonistas de Aira y Bellatin, y los autores mismos en relación con su escritura y obra.

pontaneidad perdida [...]. La elección de este camino intuitivo conlleva [...] el rechazo del intelectualismo y de la abstracción esclerosante, y explica el acento puesto sobre la necesidad de educar y de espiritualizar el cuerpo. Por último, la voluntad de Nietzsche de oponer la eternización de esta vida a los sueños quiméricos de vida eterna, evoca irresistiblemente la idea de que el *nirvana* se revela ya en el *samsara* si uno cambia de actitud respecto a él. / La semejanza no se detiene en el contenido, sino que se extiende a la forma. Se encuentra así en Nietzsche el equivalente del *koan* zen, ese enigma sin solución destinado a *mantener el espíritu despierto*” (21). Agradezco a Enrique Flores el haberme enseñado este libro.

Bibliografía

- Aira, César, 2005, *Cómo me reí*, Beatriz Viterbo, Argentina.
- _____, 2007, *La vida nueva*, Mansalva, Buenos Aires.
- Bateson, Gregory, 2006, *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Rodney E. Donaldson (ed.), Alcira Bixio (trad.), Gedisa, Barcelona.
- Bellatin, Mario, 1994, *Salón de belleza*, Tusquets, México.
- Buda y su enseñanza*, 2007, Ramiro Calle (intro.), Almudena Haurie, Simón Mundy y Ramiro Calle (trad.), EDAF, Madrid.
- Bukkya Dendo Kyokai, 2009, *La enseñanza de Buda*, 74ª ed., Tokyo.
- Calle, Ramiro, 1999, “Prólogo a la edición en castellano”, *Anguttara Nikaya. Discursos del Buda*, Nyanaponika Thera (versión), Almudena Haurie Mena (trad.), EDAF, España.
- Chadwick, David, 2001, *Vida y enseñanzas zen de Shunryu Suzuki. Pepino Torcido*, Fernando Pardo (trad.), La Liebre de Marzo, Barcelona.
- Constantinidès, Yannis y Damien MacDonald, 2019, *Nietzsche, el despierto*, Pablo Ires (trad.), Editorial Cactus, Buenos Aires.
- Corral, Elizabeth, 2013, *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*, El Colegio de San Luis, México.
- Dhammapada. La enseñanza de Buda*, 1994, Narada Thera (versión), Ramiro Calle (trad.), EDAF, Madrid.
- Dôgen, Eihei, 2004, “Recommending Zazen to All People”, *Beyond Thinking. A Guide to Zen Meditation*. Kazuaki Tanahashi (ed.), Shambhala Publications, Boston, pp. 3-6.
- _____, S/a, “Genjo Koan”, San Francisco Zen Center. Disponible en: https://sanfranciscozencenter.blob.core.windows.net/assets/24_Genjo_Koan.pdf (Consultado: 23/X/2020).

- _____, S/a, “*Genjo Koan*. Actualizando el Punto Fundamental” y “Recomendando el Zazen a Todas las Personas”, en *Cantos Zen*, Montaña Despierta. Espacio para la práctica de la meditación inspirada en el Zen, Xalapa, Veracruz, México.
- _____, 1994, “The Heart Sutra of Maha-prajna-paramita”, *Shobogenzo*, Book 1, Windbell Publications, Londres.
- Estrín, Laura, 2010, “Los nuevos padres”, *Desde el Sur*, cap. 12, UNNOBA / AURA! Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vapLub64prg>. (Consultado: 30/X/2020).
- Han, Byung-Chul, *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*, Isabella Gresser (ilustraciones), Alberto Cirila (trad.), Herder, 2019, 180.
- Hanh, Thich Nhat *et al*, 2006, *Vivir el budismo. O la práctica de la atención plena*, Alfonso Colodrón (trad.), Kairós, Barcelona.
- Hanh, Thich Nhat, 2011, *Estás aquí. Descubriendo la magia del momento presente*, David González Raga (trad.), Kairós, México.
- Kübler-Ross, Elisabeth, 2010, *La rueda de la vida*, Amelia Brito (trad.), Ediciones B, Barcelona.
- Lao-Tsé, 1976, *Tao Te King*, José M. Tola (versión y prefacio), Barral Editores, Barcelona.
- “Le regard du Bouddha: *L'odeur de la papaye verte* de Tran Anh Hung”. *Ex libris* (6 oct. 2010). Disponible en: <https://ex-libris.over-blog.com/article-le-regard-du-bouddha-l-odeur-de-la-papaye-verte-de-tran-anh-hung-58382688.html> (Consultado: 1/VI/2020)
- “Matthieu Ricard sobre los hábitos de la felicidad”, 2004, TED. Disponible en: https://www.ted.com/talks/matthieu_ricard_the_habits_of_happiness?language=es#t-87851 (Consultado: 30/X/2020).
- Pasanno, Ajahn y Ajahn Amaro (ed. y comentarios), 2018, *La Isla. Una antología de las enseñanzas del Buda sobre Nibbana*, Miguel

- Ángel Romero y Ricardo Szwarczer (trad.), Amaravati Publications, México.
- Phelan, Josho Pat, 2002, “Tomando los preceptos y cosiendo el rakusu”, Rocío Hernández Pozo (trad.), en Hernández Pozo, *Sutras, textos y recitaciones tradicionales Zen: Una lectura psicológica*, Asociación Mexicana de Comportamiento y Salud, México.
- Prieto, Félix E. (ed. y trad), 1989, *Dogen, La naturaleza de Buda (Shobogenzo)*, Ediciones Obelisco, Barcelona.
- Ricard, Matthieu, 2017, “El hombre más feliz del mundo”, entrevista a Matthieu Ricard por Eduardo Punset. *Redes*, TVE. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BK7vb-hjHoY> (Consultado: 23/X/2020).
- Stern, Sergio, 2012, “Pláticas sobre cantos budistas con base en el maestro Shohaku Okumura”, en *Living by Vow. A Practical Introduction to Eight Essential Zen Chants and Texts*, Wisdom Publications, Boston.
- Suzuki, Shunryo, 1970, *Mente zen, mente de principiante*, Miguel Iribarren (trad.), Penguin Random House, Estados Unidos.
- Zambrano, María, 1960, *La España de Galdós*, Taurus, Madrid.

Santidad, kratofanía y depuración: la narrativa corta de Jesús Gardea

Holiness, kratophany and depuration: the short narrative by Jesús Gardea

Daniel Samperio Jiménez

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México

dasj@azc.uam.mx

Resumen: Además de hacerlo con una considerable cantidad de novelas, Jesús Gardea desarrolló otra porción importante de su mundo ficcional en seis libros de cuentos. Este artículo propone un recorrido por los cuentos más significativos de Gardea de acuerdo con el proceso de depuración experimentado por su lenguaje y manera de narrar, así como con la mayor presencia de ciertas kratofanías en las historias. Para ello no se deja de considerar la concepción de escritura del autor, así como determinados fenómenos de su narrativa como los delirios y ensueños, o bien los llamados “espantos” y “trastornados” que configuran aspectos esenciales de su mundo ficcional.

Palabras clave: Jesús Gardea, cuento, escritura, kratofanía, negatividad.

Abstract: In addition to doing so with a considerable number of novels, Jesús Gardea developed another important portion of his fictional world in six storybooks. This article proposes a journey through the most significant stories of Gardea according to the purification process experienced by their language and way of narrating, as well as the greater presence of certain kratophanies in the stories. To do this, the author's

conception of writing is considered, as well as certain phenomena of his narrative such as delusions and daydreams, or the so-called “espantos” and “trastornados” that make up essential aspects of his fictional world.

Keywords: Jesús Gardea, Story, Writing, Kratophany, Negativity.

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 22 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.596>

I

El tercer capítulo de *De Kafka a Kafka*, de Maurice Blanchot, comienza con una reflexión acerca del compromiso y aun la obsesión del autor con la literatura, que para muchos de sus lectores y exégetas suele entenderse mejor “si se reconoce en la literatura el medio que él escogió para cumplir su destino espiritual y religioso” (Blanchot, 1991: 98). Mucho se ha comentado al respecto, en especial en relación con el carácter negativo que adquieren elementos del mesianismo judío en su obra (Löwy, 2018: 79). Por su gesto de abrazar de tal manera la literatura que lleva a considerar fenómenos que la rebasan, es inevitable pensar en el caso de Kafka a propósito de una ética y una estética de lo sagrado. Cuando Max Brod afirmaba que habría que situar su vida y su obra en la categoría de santidad y no en la de literatura, o Pierre Klossowski señalaba que, además de crear una obra, Kafka también tuvo que entregar un mensaje (Blanchot, 1991: 98), apuntaban a reconocer que la escritura fue para él menos una cuestión de estética que de salvación: la obediencia a ese mensaje que sostuvo su vida entera.

En pocos casos de la literatura mexicana se puede advertir un posicionamiento parecido al de la obra de Jesús Gardea. Sus cuentos y novelas constituyen uno de los mundos más enigmáticos,

complejos y fascinantes de la narrativa escrita en México a finales del siglo xx. Aunque dejó pocas reflexiones sobre su propia escritura, es posible formarse una idea de cómo concebía su labor. En varias entrevistas y el breve texto “La palabra es el cuento” (Gardea, 2008), el autor señalaba una dimensión que trascendía la literatura. En más de una ocasión, llegó a referirse a su trabajo en los siguientes términos:

Pienso que la literatura, cuando es auténtica, tiene una dimensión moral, tanto para la persona que hace la literatura como para el lector que va a ella. Por eso digo que si realmente uno está siendo auténtico al escribir no puede menos que irse convirtiendo, y creo que esa conversión tendería a una especie de santidad. O sea que no puedes escribir impunemente sin convertirte en un chamuco o en un santo. Yo prefiero creer que en un santo (Gardea, 1993b: 67).

Incluso, sostenía la existencia de relaciones entre la santidad y el lenguaje acudiendo a la neurología y a la teología:

El lenguaje es producto de una estructura moderna del cerebro que es la corteza. Lavar los trastes, hacer el amor o hacer una mesa depende de estructuras medias, del hipotálamo, o también del cerebelo, que es el que coordina los movimientos físicos. En cambio, la corteza, que posibilita hablar, escribir, hacer un lenguaje, es neurológicamente la última etapa de un desarrollo que tiene unos quinientos millones o mil millones de años, en los océanos o en los mares de ese entonces, desde el momento en que se inicia con los cordados lo que va a ser andando el tiempo el cerebro. Luego, si es la última etapa, ¿por qué pensar que esta evolución del sistema nervioso central terminará en la corteza, por qué no pensar que vendrá una estructura más arriba de ella? Pero ya no una estructura de carácter físico sino de carácter metafísico, que es

donde iría a dar la creación de un lenguaje. Quiero creer que iría a dar a una dimensión moral, donde viven los ángeles, los santos, o lo que posibilita que un hombre se haga santo o angélico (Gardea, 1993a: 69).

Entre otros aspectos de su trabajo literario, Gardea solía insistir en el sometimiento a una *fuentes*, así como, en el mismo tono, a un trabajo lento y aproximativo con las palabras. Por ello es significativo cómo, en la medida en que percibía eso que trascendería a la literatura, ponía mayor atención a esta. Ello se advierte en ciertos aspectos casi técnicos y de trabajo casi artesanal con el lenguaje, como desde luego también en el trabajo artístico, de un estilista y buscador de imágenes. Dados estos elementos, habría que decir que la escritura de Gardea guarda correspondencias con cierto lenguaje aproximativo de la mística y la ascética: depuración, silenciamiento, alusión, secreto, elipsis, retención, negatividad. Ese tratamiento del lenguaje a lo largo de la obra de Gardea se manifiesta especialmente en los cuentos. De modo más visible a como ocurre en sus novelas, tanto el lenguaje como la forma de narrar van reduciéndose en cada libro de cuentos. Se trata de un fenómeno que evidentemente encierra un elaborado proceso de condensación. De manera similar a María Zambrano, hay en Gardea una retención y un recogimiento desde los que se formula la escritura (Zambrano, 1987: 31-38). Sin embargo, su narrativa pareciera que no trata de descubrir ningún secreto, sino de comunicar la imposibilidad de conseguirlo.

II

El llano representa el espacio fundacional de la ficción de Gardea. No se trata solamente de un territorio hostil y casi perdido en la nada, sino abierto a recónditas dimensiones conforme la narrati-

va de Gardea lo explora. Las reverberaciones del sol, la densidad de las sombras, la consistencia del viento, la crudeza del invierno, las tolvaneras de marzo, y hasta los cantos de grillos y chicharras describen un mundo vivo y complejo. Por eso no es casual que, a veces, estos elementos adquieran tal fuerza que susciten ensueños y presencias sobrenaturales. Hay una suerte de resonancia del cosmos y la naturaleza en determinadas “apariciones”. Con ello se convocan delirios, voces y aun fantasmas. Los primeros constituyen tanto una tregua como un consuelo ante la hostilidad del llano. Las segundas tienen una participación fundamental a lo ancho del universo narrativo de Gardea. Desde luego, hay una honda filiación con el mundo de Rulfo. En parte, para Gardea también vendrían a ser las voces de los muertos. Al menos, es el planteamiento que subyace en un cuento clave del primer libro: “Hombre solo” (*Los viernes de Lautaro*, 1979).¹ Sin embargo, conforme el autor sigue indagando en su mundo, ese sentido de las voces deja de ser el mismo. También alude a ciertos agentes maléficos que no pertenecen a la realidad en que se desenvuelven los personajes, ya que no son los muertos sino otro tipo de presencias. Lo mismo llega a suceder con ciertos fantasmas –para referirse a ellos con un término tradicional, pues en el mundo ficcional de Gardea se reconocen más bien como “espantos”–.

Se podría decir que este tipo de delirios, voces y “espantos” constituyen la creación más lograda y la quintaesencia del llano, en tanto representan presencias extravagantes, por llamarlas de algún modo, pues justo están en la linde de lo vivo y lo inerte, de lo mundano y lo trasmundano. Se trata de apariciones varadas o

¹ En adelante todos los textos incluidos en *Reunión de cuentos* (1999b): *Los viernes de Lautaro* (1979), *Septiembre y los otros días* (1980), *De Alba sombría* (1985), *Las luces del mundo* (1986) y *Difícil de atrapar* (1995), se indicarán con la fecha de su publicación original; sin embargo, como se indica, las citas son de la edición de 1999.

deambulantes en medio de la extensión del llano. Cabe señalar que las “afueras” de poblados incipientes retratados en sus historias, y sus espacios desiertos y hostiles, se vuelven propicios a la manifestación de esta clase de ensoñaciones, alucinaciones y aun espejismos. En el fondo de relatos como “Hombre solo”, “Los viernes de Lautaro”, “Más frío que el viento”, “Arriba del agua”, “La guitarra”, “Las luces del mundo”, “Livia y los sueños”, permea esta visión decantada.

Especialmente, “Arriba del agua” (*De Alba sombría*, 1985) condensa esa dimensión hostil del espacio que fomenta el delirio: “El ruido se mueve, se aproxima. Las piedras revientan de sol. La sequía no va a dejarnos nada; ni el juicio siquiera. Dicen que en el llano andan almas resucitadas de animales. Que llevan en orden sus huesos pisando firmes la tierra. Tantos años sin agua dan para todo. Espantos y fantasmas” (Gardea, 1999b: 311). Se relata una escena enigmática donde una muchacha con lentes negros llega imprevistamente al caserío de un hombre. La visita resulta tan extraña como inhóspito es el llano que ha andado la muchacha. Sin embargo, el narrador se lo explica a partir de cierta creencia extendida que supone que la sequía del llano aturde y pierde a algunas personas: “Algunos trastornados regresan a sus casas, de mano de sus familiares; otros, la mayoría, se meten al llano, nadie los vuelve a ver” (313). El narrador por ello se compadece de la muchacha: “Ojalá y cuando ella se vaya la encuentren sus parientes. No es para las soledades del llano” (313).

En este cuento, se perfila lo que en el mundo ficcional de Gardea sería un “espanto” y un “trastornado”. La muchacha vendría a ser una trastornada que deambula por el llano. Empero, a lo largo del relato hay algunos rasgos de la muchacha que llevan la lectura hacia otra dirección. Por ejemplo, sus lentes negros interponen una barrera que impide al hombre mirarla directamente a los ojos, así como en algún momento profiere una queja que hace dudar

sobre su verdadera identidad: “He caminado. Como los animales que penan por el llano” (Gardea, 1999b: 311). No se sabe de dónde viene o quién es realmente la muchacha, si acaso proviene del mundo animal o es una invención del llano.²

Conforme avanza la historia, se va reconociendo al narrador también como un “trastornado”. Este sueña con un río en medio de la sequía atroz, además de que supuestamente lo hace por un “encargo” que jamás se explica. El rumor del río, con tules y juncos meciéndose, remolinos, caracoles, así como sus reflejos, casi lo ensordecen y deslumbran. Es como si el hombre hubiera perdido contacto con la realidad, pero la aparición de la muchacha lo trae de vuelta a la sequía, pues descubre que ella es como ese río en mitad del llano.

Hacia el desenlace, pareciera que la muchacha se termina revelando como un “espanto” justamente. A los indicios anteriores en relación con los lentes oscuros y la queja, se suma la transfiguración de su presencia, que inspira tanto desconfianza como fascinación en el narrador. Pero, alternativamente, tampoco deja de aparecer como una “trastornada”:

—Me tenían guardada. Hasta el día de hoy. Me dijeron: Jimena, vete al llano, necesitas el aire. Me arreglé los olanes. Me puse los lentes. Después, el botecito. Pero ya en el llano, tuve miedo. De los mezquites salían fantasmas muertos de sed.

—Eso cuentan, Jimena, que hay fantasmas allá.

La muchacha levanta una mano y extiende los dedos.

² Un par de apariciones fascinantes de “espantos” y “trastornados” que merecen especial mención, en la narrativa de Gardea, tienen lugar en “La guitarra” y “Las luces del mundo”, como almas deambulantes que buscan lo vivo y no se sabe de dónde vienen. Aparecen fortuitamente, casi conforme sopla el viento o hay variaciones de luz, y del mismo modo se esfuman.

—Cinco. Todos tenían cuernos. Ninguno como los del venado que hay en el calendario de mi cuarto.

La mano me deslumbra; su forma es perfecta; irradia, como una aparición. La imagino acariciando, envolviendo... Es un terciopelo profundo.

—Jimena, no me gustan tus lentes.

La mano baja; se desmorona el gesto.

—No sé si me estás mirando. No sé si de verdad sentiste el miedo o el agradecimiento que dices (Gardea, 1999b: 314).

La ambigua identidad de la muchacha constituye el punto final del cuento, cuando la compasión que inspira se convierte en una sensación amenazadora pero también cautivante. A tal punto que el narrador no la rehúye sino que, como se sugiere, es atrapado por el delirio real que representa: “La muchacha se acerca. Vuelvo a soñar con el río, con los caracolitos y la frescura. Los olanes de la blusa ceden al ímpetu de la corriente; se abren como las alas de una paloma volando arriba del agua, de las frutas” (Gardea, 1999b: 314).

En este mundo de misterio, se advierten indicios de una realidad compleja y latente, la cual lleva a replantear qué se narra. No está muy claro el plano existencial de los personajes entre imágenes, delirios y ensueños. Habría remanentes de una cosmovisión mágica que anima el fondo de la historia mediante una fuerte voluntad de simbolización. A lo largo del mundo ficcional de Gardea, hay que destacar cómo el sol, la lluvia, el viento, el polvo, la nieve, las sombras, el calor, el frío, incluso los insectos, adquieren cierto protagonismo y actúan poderosamente en las historias. La manifestación de esas sensaciones comunica el sentimiento de las cosas animadas. En una narrativa tan entregada a los elementos, este tipo de fuerzas se vuelven determinantes. El llano, en este sentido, constituye un cosmos en plenitud a pesar de su aparente esterilidad y desamparo. Por lo mismo, se lo experimenta como “un

organismo *real, vivo y sagrado*” que “descubre a la vez las modalidades del Ser y de la sacralidad” (Eliade, 1973: 102). La sacralidad de la naturaleza estaría presente en ese tipo de hierofanías cósmicas y biológicas que recoge la escritura.

Sin embargo, el “espanto” en especial se entendería más bien en el orden de las *kratofanías* en tanto manifestaciones de fuerza que son temidas y veneradas (Eliade, 1972: 38).³ Los lentes oscuros de la muchacha suponen el primer indicio de ello, pues impiden que sea mirada directamente quien está “‘maculado’, y por consiguiente ‘consagrado’”, distinto, “en cuanto régimen ontológico, de todo lo que pertenece a la esfera profana” (Eliade, 1972: 38-39).⁴ El temor y, a la vez, la atracción que inspira la muchacha en el narrador tiene como trasfondo la ambivalencia de lo sagrado, en el entendido de un contagio que lo mismo repele y atrapa.⁵

³ Como la hierofanía, Eliade introduce también el término *kratofanía* en el *Tratado de historia de las religiones* para referirse a una variedad de lo sagrado, en este caso, como una manifestación de poder cuya naturaleza se desconoce y estremece.

⁴ En algunos otros momentos de la narrativa de Gardea, la referencia a unos lentes oscuros o a una mirada sombría se vuelve un motivo reiterado. En términos generales, sugiere una presencia demoníaca que, por lo mismo, suscita desconfianza y aun algo de miedo. Por ejemplo, en “Difícil de atrapar”: “El hombre no le había dado ni un trago a la cerveza. Solamente me miraba. Los vidrios de sus lentes eran como hoyos siniestros. Se los había hecho el diablo. Sorprendía la sonrisa de burla en el hombre. Una florecilla ácida entre sus dientes” (460). O en *El diablo en el ojo*: “—Orive, usted y yo hemos sido, esta mañana, los verdaderos hombres. —Usted, no. Hirió a Meneses —Borja guardaba la navaja. —Un diablo —dijo. Orive le miraba, punzante, a los ojos. Pero en la hondura nada veía Orive” (41).

⁵ Eliade explica la *kratofanía* en relación con la condición prohibida y consagrada del *tabú*. Tiende así una línea de diálogo con Freud, quien desde *Tótem y tabú*, así como en “Lo ominoso”, comenzó a sondear la existencia de una pulsión de muerte en “Mas allá del principio del placer”. Habría que reflexio-

III

El llano contribuyó a configurar significativamente un mundo más hondo en la narrativa de Gardea. Además de esos “espantos” y “trastornados”, otro elemento característico lo representan ciertos hechos gratuitos y hasta piadosos en un medio tan precario donde no cabría más que la mezquindad; por ejemplo, en cuentos como “Todos los años de nieve”, “Nada se perdió”, “La orilla del viento”, “De Alba sombría” y “El perro”. Lo contrario también se torna un aspecto determinante, en tanto el llano desata rencillas, desacatos y venganzas. Hay que decir que este tipo de relatos son los más extendidos y constantes en los libros de cuentos de Gardea. Estos encierran en germen la clase de historias que el autor desarrolló en parte considerable de sus novelas. Se reconocen algunos rasgos generales: un hombre o grupo que anda a tientas en un espacio cada vez más cerrado, y trama algo que nunca es explícito o sigue un liderazgo que ejerce tiranía, por lo que inevitablemente ocurren actos de rebeldía, traición o ajuste de cuentas; por ejemplo, en “Como el mundo”, “Las traiciones”, “Entre ladrones”, “Acuérdense del silencio”, “Los abanicos”, “La cizaña”, “El trono” y “La carpa”.

En este medio estrecho y frágil, la envidia, la avaricia o aun el simple orgullo rápidamente dan paso a la confrontación, aunque mantenida en un estado de latencia a veces casi insoportable. El curso y desenlace de algunas historias radica en el asedio y, a menudo, el asesinato final de uno de los personajes, como en “La acequia”, “Un viajero en la Florida”, “Puente de sombra” y “Difícil de atrapar”. Sin embargo, el desenvolvimiento de la narración en otros relatos es más enigmático, a tal punto que este tipo de final

nar que la *kratofanía* plantearía, a su vez, un fondo pulsional de vida y muerte similar por ambivalente.

resulta bastante sorpresivo. A veces esa súbita impresión se intensifica, debido a que no se narra el asedio final o el asesinato propiamente, sino su inminencia, inevitabilidad y fatalidad. El aparente desconocimiento de los motivos y el ataque ineludible son patentes en cuentos como “Trinitario”, “Vámonos ya”, “Pálido como el polvo”, “Los amigos”, “El vendedor”, “Las fintas” y “Después de la lluvia”. La tensión narrativa de estos relatos no se alcanza a liberar y su desenlace produce un desconcierto en escalada que perdura más allá de la lectura. Estas historias dan cuenta de un mundo indescifrable y absurdo. En el fondo, quizá los hechos solo se explicarían por el desasosiego y la violencia que el llano pareciera inexorablemente incitar en los personajes.

Sin embargo, el llano roza dimensiones desconcertantes en historias donde sentimientos de codicia, envidia o la soberbia parece que no explican con suficiencia la agresividad imperante en ese mundo. Esta yace contenida y concentrada en el fondo de los personajes, a punto de dispararse por o sin el menor motivo. Ciertamente, el llano a veces representa una imagen precisa del infierno en que sus habitantes sobreviven en absoluto desamparo. De hecho, la sombra del diablo asoma en varios relatos, y algunos personajes vendrían a ser pobres diablos desarrapados.⁶ En ocasiones, surge la duda de que una efectiva instancia maligna provoque esa desorientación y ese daño. En este sentido, parece tratarse de un mundo que, una vez arrojado a la intemperie por una suerte de

⁶ El diablo y el mal constituyen elementos decisivos en la ficción de Gardea, como ya se pudo advertir a propósito de los lentes oscuros y ciertas miradas sombrías. Cabe señalar la relación que, en las historias, guardan con un fondo agresivo pulsional, así como su manifestación en diversas formas que van desde el hedor hasta el silencio pasando por las sombras, de las cuales esta última es la más recurrente. A partir de la imagen del llano como infierno, se tocan fibras sensibles de ese mundo de desesperanza, brutal, sin mujeres, fantasmagórico. Infierno quizá gnóstico que guarda matices semejantes a los de Kafka y Rulfo.

deus otiosus (Eliade, 1972: 64-68) o *deus absconditus* (Otto, 1965: 132-153), ha quedado sumido en el olvido. El desamparo en que perviven sus habitantes fácilmente deja flancos abiertos al Mal. El llano constituye así el lugar propicio no solo de delirios, voces y espectros, sino incluso de presencias esencialmente malignas, en apariencia nada humanas. Entre los hombres errarían como “espantos”, o bien los hombres estarían muy cerca de serlo.

La narrativa de Gardea insiste en indagar en esa especie de *kratofanías* que constituyen poderes terribles en las historias. Pero no se trata solamente de los que podrían pasar por “espantos”, sino de la intensa conmoción que producen en el mundo ficcional. Subyace en *él* un hondo escepticismo acerca de lo que se cuenta. El desconcierto posee rasgos kafkianos por la forma como parece sentenciarse desde lo insondable la fatalidad de los personajes y la dimensión de pesadilla que esto supone. Más allá de la mitología del llano, se agudiza con mayor profundidad el carácter enigmático de las historias en espacios cerrados e interiores, paradigmáticos en cierto modo de una situación de condena. En ese ámbito, la narrativa de Gardea radicaliza y depura una indagación sobre una experiencia que parece revelar lo numinoso y el “misterio tremendo” (Otto, 1965: 16-48). Se torna cada vez más delgada o francamente desaparece la línea entre lo que sucede en las historias y sus causas en cuentos como “Todos”, “Los visitantes”, “El cuarto”, “La queja” y “El guía”.

Si bien Gardea había dado muestras de indagar esa experiencia en sus primeros dos libros –“En la caliente boca de la noche”, “Gemelos” y “El fuego en el árbol”–, no es sino hasta aquellos cuentos de *Difícil de atrapar* y *Donde el gimnasta* que el proceso de depuración experimentado por su escritura pone en narración un fenómeno bastante complejo y con varias pistas para una posible comprensión de su propuesta narrativa. Antes de intentar explorarlo, cabe mencionar un aspecto que atraviesa varios relatos signi-

ficativos y que tiene relación con esa indagación de lo numinoso. En cuentos como “La pecera”, “Las puertas del bosque”, “Latitudes de Habacuc”, “El mensajero” y “Donde el gimnasta”, los protagonistas responden a un llamado y cumplen un destino, aunque eso suponga vivir marginados o incluso su aniquilación. En tanto vocación, cabría reconocer una especie de gracia por tortuosa que pueda ser la *vía*.

En cambio, en cuentos como “La queja” (*Donde el gimnasta*, 1999) sucede lo contrario pues los personajes no tienen elección y, *más que dirigirse*, son alcanzados por lo inexorable. La desorientación, la fatalidad y la alucinación se vuelven mayúsculas en los términos breves y casi minimalistas que componen el relato. Desconcierta como perturba sin duda la falta de indicios en este tipo de situaciones sobrecargadas. Más allá de los personajes, el mayor estremecimiento recae en el lector. En este caso, se trata de un cuarto al atardecer, un grupo de hombres y el ruido de una queja que se cierne desde el pasillo: “Les parece que tiene algunos registros muy hondos: van más allá del aire y la luz. Un viento baja después y los nubla a todos. Cesa el viento: cada quien se busca, como extraviado, en la mirada del otro” (1999a: 57). Además de los mínimos elementos echados a andar en la historia, los blancos tipográficos que dividen breves unidades de narración intensifican todavía más la impresión aterradora de la queja. En ellas se van describiendo distintos episodios en los que esta es, progresivamente, *más ruidosa y omnipresente*. En uno de ellos, sin otro medio para escapar o guarecerse, los hombres idean dibujar sus volutas conforme la escuchan. En otro, intentan organizarse para indagar y vigilar el pasillo. Pero todo parece inútil ante su obstinación, como se relata en este fragmento:

La oyen quejarse otra vez. El quejido como en profundas conchas, resuena ahora en el interior de todos los cuartos.

- Son varias las que se quejan.
- Sonó más de una.
- No. Sigue siendo una; la del principio.
- No se endereza; no sube como antes, al cielo. Sino de cuatro en cuatro. Como si se arrastrara.
- Como si viniera para acá (1999a: 57).

Con el avance del atardecer los hombres echan en falta la luz, mientras se mantienen a la expectativa de la entrada sombría del pasillo. En la última unidad, no se sabe cuánto tiempo ha pasado pues ya están a oscuras. Fuera de cualquier interpretación, el relato no hace más que presentar un motivo incesante pero sin dirección clara, trabado en el texto, *más* inquietante cuanto *más* precisado. Cuando los personajes se preguntan qué ha sido de su compañero enviado a explorar el pasillo, “se callan, y en el silencio del cuarto, sostenida, enloquecedora vuelve a sonar la queja” (1999a: 61).

IV

La narrativa corta de Gardea es paradigmática tanto en la depuración como en la aparición de lo numinoso en su escritura. Da la impresión de que, conforme se adelgaza su lenguaje narrativo, los elementos delirantes en las historias adquieren una fascinante nitidez. En principio, podría resultar desconcertante la relación sugerida entre la santidad y el lenguaje cuando su ficción tiende a una manifestación mayor de ciertas *kratofanías*. La experiencia de lo sagrado tiene que ver más con modos primitivos o heterodoxos mientras es menos moralizada, racional y aun “humana” esa experiencia. En términos de ese elemento extraliterario que anima la escritura, es paradójica la inspiración teológica que presupone la salvación y la gracia, en tanto la naturaleza o los elementos del mundo descritos en las historias no son ejemplares de ningún ac-

ceso sino todo lo contrario. Este equívoco de ningún modo casual es la mejor expresión de una escritura en que se vive intensamente las contradicciones entre lo demoníaco y lo angélico. Del llano como generador de delirios vívidos y consoladores al desierto en su antigua acepción propicia a lo diabólico y el mal tanto humano como inexplicable, la escritura de Gardea ha ido sondeando por un camino de depuración y retención del lenguaje. La escritura pasa por un proceso de negatividad que termina concibiendo un mundo indiferente a la piedad o el mal. Más allá de la línea del horror, habría un vaciamiento suficientemente medido y meditado que coloca la obra de Gardea en diálogo con el zen.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice, 1991, *De Kafka a Kafka*, Jorge Ferreiro Santana (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Eliade, Mircea, 1972, *Tratado de historia de las religiones*, Tomás Segovia (trad.), Era, México.
- Eliade, Mircea, 1973, *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil (trad.), Guadarrama, Madrid.
- Freud, Sigmund, 1986, *Tótem y tabú* [1913], *Obras completas*, t. 13, José L. Etcheverry (trad.), Amorrortu, Buenos Aires, pp. 1-162.
- _____, 1992a, “Lo ominoso” [1919], *Obras completas*, t. 17, José L. Etcheverry (trad.), Amorrortu, Buenos Aires, pp. 215-251.
- _____, 1992b, “Más allá del principio del placer” [1920], *Obras completas*, t. 18, José L. Etcheverry (trad.), Amorrortu, Buenos Aires, pp. 1-62.
- Gardea, Jesús, 1993a, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (I)”, entrevista de Agustín Ramos, *El Financiero*, 23 de abril, p. 69.

- _____, 1993b, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (II)”, entrevista de Agustín Ramos, *El Financiero*, 4 de mayo, p. 67.
- _____, 1999a, *Donde el gimnasta*, Aldus, México.
- _____, 1999b, *Reunión de cuentos*, Fondo de Cultura Económica, México. [Contiene los libros: *Los viernes de Lautaro* (1979), *Septiembre y los otros días* (1980), *De Alba sombría* (1985), *Las luces del mundo* (1986), *Difícil de atrapar* (1995)]
- _____, 2008, “La palabra es el cuento”, en Lauro Zavala (ed.). *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 213-218.
- Löwy, Michael, 2018, “Teología negativa y utopía negativa Franz Kafka”, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa central. Un estudio de afinidad electiva*, Ariadna Ediciones, Santiago, pp. 79-104.
- Otto, Rudolf, 1965, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Fernando Vela (trad.), Revista de Occidente, Madrid.
- Zambrano, María, 1987, “Por qué se escribe”, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, pp. 31-38.

Entrar y sentarse en el ombligo del mundo / o trazos zen en la poética de Hugo Padeletti

Entering and sitting at the navel of the world /or Zen strokes in Hugo Padeletti's poetic

Tania Favela Bustillo
Universidad Iberoamericana, México
Tania.favela@ibero.mx

Resumen: En el presente artículo me propongo señalar las relaciones entre la poética de Hugo Padeletti (Alcorta, Argentina, 1928-2018) y el budismo zen, tomando en cuenta el arte del té y el *zazen* (concentración sedante de la escuela Soto). El eje de la discusión se centrará en dos acciones simples que conllevan una concepción del mundo y del hombre: entrar en un recinto y sentarse. ¿Qué implican estas dos acciones desde la perspectiva del budismo zen? y ¿qué sentido tienen en la poética padeletiana? Seguir algunos trazos de la “contemplación serena” y de la estética zen, permitirá mostrar una parte del recorrido que Padeletti emprendió, con intuición e inteligencia, hacia lo que él llamó su camino laico de realización interior.

Palabras claves: Poesía, zen, intuición, Argentina.

Abstract: In the present article my proposal is to point out the relation between Hugo Padeletti's (Alcorta, Argentina, 1928- 2018) poetic and Zen Buddhism, taking in account the art of tea and *zazen* (Soto

school of concentration by sitting down). The axis of the discussion will be centered in two simple actions that bring us to a conception of the world and human beings: entering a room and sitting down. What this two-actions imply in Zen Buddhism's perspective? And what is their purpose in the padelettian poetic? Following some traces of "serene contemplation" and Zen aesthetics, will allow to show a part of Padeletti's journey that with intuition and intelligence he undertook, towards what he called his secular way to interior realization.

Keywords: Poetry, Zen, intuition, Argentina.

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 10 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.598>

Cuando regresamos a la realidad, la realidad no es un concepto.

DOGEN

Comienzo con una memoria de infancia que Hugo Padeletti evoca al recordar los recorridos que hacía con su padre por las chacras de la zona:

Una vez, en uno de esos viajes, llegamos a un cruce de tres calles o caminos en pleno campo. El cruce determinaba un triángulo de dos o tres metros de lado, cubierto de yuyos, cercado de alambre de púa y con un solo árbol copudo en el centro. Inmediatamente, quise bajar y meterme en ese recinto. Le pedí a mi padre que fuera hasta la chacra vecina y volviera después a buscarme. Mi padre dudó, pero me hizo pasar entre los alambres de púa y me

dejó sentado bajo el árbol. Para él fue acceder a un capricho infantil; para mí a un encantamiento. No supe, hasta muchos años después, que había descubierto mi primer lugar sagrado: había encontrado, al mismo tiempo, el ombligo del mundo, el eje del mundo o el árbol de la vida, el paraíso terrenal que lo incluye y la técnica simple de la contemplación sentada (en japonés, *zazen*) que ya nunca, de uno u otro modo, me abandonó. Esta anécdota no parece venir al caso, pero ocurre que, cuando entro en estado de escribir poesía, dibujar, hacer *collage*, hacer objetos o pintar, siento, cómodamente, que estoy sentado en el centro (2004: 38).

El recuerdo de Padeletti nos lleva a pensar en una iniciación y también en un destino. Él mismo habla de sí como un *seeker*, un persistente buscador de sentido en el errante camino de esta vida. En su viaje por esta tierra, que duró casi 90 años, discurrió por el cristianismo, la teosofía, la filosofía (titulándose con una monografía sobre la estética de Heidegger), el hinduismo, el taoísmo, el budismo y el budismo zen. Se interesó por la astrología, el esoterismo y el tarot, e hizo suya la experiencia estético-metafísica a través de la poesía y de las artes plásticas. Aunque en su obra podemos encontrar las huellas de todos sus variados intereses, es, sin duda, el budismo zen el que mayor gravitación tuvo en su vida. El *zazen*, como práctica de la contemplación, está, como él mismo lo anota, en el origen de esa anécdota de infancia y lo acompañó hasta su vejez.

Hay dos momentos que quiero resaltar de esta memoria de infancia: “quise bajar y meterme en ese recinto” y “me dejó sentado bajo el árbol”. Entrar en el recinto y sentarse: ¿qué implican estas dos acciones desde la perspectiva del budismo zen?, ¿qué sentido tienen en la obra poética de Hugo Padeletti? Sentarse implica en el zen, el *zazen*: concentración sedante de la escuela Soto. Según Shituzeru Ueda, sentarse es, de las cuatro posturas básicas que existen

para el budismo: caminar, estar en pie, sentarse y yacer, la postura principal del zen. La reflexión de Ueda al respecto es muy interesante:

En antropología, la postura erguida es considerada como la característica determinante de la existencia humana [...] Con la postura bípeda, nuestras manos quedaron libres, proporcionándonos la apertura necesaria para trascender nuestro entorno biológico [...] Por el contrario, el sentarse con las manos y las piernas inmóviles anula todos los medios de superioridad biológica del hombre y le devuelve, por un momento, al punto de “no hacer”. Desde luego, esto implica una especie de actividad inversa: un *hacer* del *no hacer* (2005: 35-37).

Sentarse es para Ueda la postura de no confrontación: “El *zazen* es el modo de ser en que uno no se confronta con ninguna cosa; simplemente, se está abierto en una apertura infinita y como tal no se posee un yo” (2005: 41). En suma, sentarse es más que una postura corporal, es una postura ante la vida, una postura desjerarquizante, ya que al anular la postura erguida en la que el yo es el centro, se anula también la estructura antropocéntrica que impera en el mundo, y se abren otras formas de experimentarlo y de pensarlo; se abre el “más allá del pensamiento” o el “pensar sin pensar” (*hishiryo*), que sería, según el mismo Padeletti, un pensar desde la intuición y no desde la razón. Taisen Deshimaru, en su libro *La práctica del Zen*, explica el paso del cerebro intelectual al cerebro intuitivo: “En *zazen*, al principio pensamos con el cerebro frontal; luego, los pensamientos del prefrontal se agotan y la conciencia se ahonda, penetrando hasta el cerebro primitivo o rinocéfalo, y el córtex entra en fase de reposo. A continuación, podemos alcanzar el tálamo, el cerebro intuitivo” (2000: 141). Padeletti practicó por más de veinte años la “contemplación serena” de la escuela Soto

del zen, pero más allá de esa disciplina espiritual, su práctica, como camino laico hacia la realización interior, se extendió a su vida cotidiana y a lo que en ella tenía mayor peso: su vocación artística:¹

Mis ‘ejercicios espirituales’ [anota] son ahora casi exclusivamente mis collages, mis dibujos, mis pinturas, mis poemas [...] Pero así como en la escuela Soto no se busca un *satori* distinto de la práctica misma (el *satori* es ‘sólo sentarse’), aquí el *satori* es sólo la obra: la concentración y contemplación compositivas, a veces agotadoras, y la gozosa contemplación final de la obra ya lograda (Padeletti, 1999a: 140).

Entrar y sentarse. En su relato de infancia, hacia el final, el poeta señala: “ocurre que, cuando entro en estado de escribir poesía [...] siento, cómodamente, que estoy sentado en el centro”. Siguiendo a Ueda, podría decirse que Padeletti entra al “estado de escribir” en una postura de “no confrontación”, entra a una “apertura infinita” con su mente intuitiva. El centro para el poeta argentino no está ya en ese “recinto” exterior, sino adentro de sí mismo. Desde su primer libro, *Apuntamientos en el Ashram* (1944-1946), anota a pie de página: “encontré la palabra (Ashram) en una obra sobre la India y, sin saber gran cosa todavía de su significado, la convertí en el símbolo de ese espacio interior” (Padeletti, 2018a: 35). Entrar a “sí mismo” y “entrar al poema” supone la misma acción. El espacio

¹ En correo electrónico a Luis Verdejo (pintor y poeta mexicano), Padeletti comenta: “Veo que compartimos la misma actitud contemplativa en el trabajo plástico, cosa no común en los artistas occidentales contemporáneos que son predominantemente activos. Supongo que habrás frecuentado los libros que hablan de los dos japoneses, es decir los diversos caminos laicos hacia la realización interior, entre los cuales son muy importantes los estéticos, como el camino de las flores, el de la caligrafía, el de la pintura” [FALTA REFERENCIA Y BIBLIOGRAFÍA].

interior y el espacio exterior se hacen uno en esa composición verbal que Padeletti va construyendo con atención y paciencia.

Y aquí quiero trazar una analogía entre el zen, el arte del té y los poemas del rosarino. De acuerdo con Daisetz T. Suzuki, “un elemento común al zen y el arte del té es la constante atención que ambos presentan a la sencillez. La eliminación de lo innecesario es realizada por el zen en su intuitiva captación de la realidad final [...] El arte del té es la expresión estética de una simplicidad original” (1996: 182). Algo muy similar sucede en la poética padelettiana:

POCAS COSAS

y sentido común
y la jarra de loza, grácil,
con el ramo
resplandeciente.

La difícil
extracción del sentido
es simple:

el acto claro
en el momento claro
y pocas cosas—
verde
sobre blanco (Padeletti, 2018a: 129).

Este poema puede ser tomado como un “arte poética”: construir el poema con lo mínimo necesario para originar el vacío. La concepción que está detrás es similar a la de la habitación del té, que supone un espacio vacío y a la vez multivalente. El vacío se

crea a partir de la forma. La hoja de papel en blanco anota Padeletti, no es más que el papel; solo cubriéndola de signos se crea en ella el vacío. Lo mismo sucede en la habitación del té o la “Casa del Vacío”, como también la llama Okakura Kakuzo, siguiendo uno de los significados que se desprenden de los ideogramas originales de la palabra *Sukiya*. El término “implica [señala Kakuzo] la idea de una necesidad continua de cambiar los motivos decorativos. La habitación está vacía, excepto por lo que se puede colocar en ella temporalmente” (Kazuko, 2011: 65).² El maestro del té introduce en la habitación vacía algunos objetos para resaltar su belleza y propiciar el estado de concentración-contemplación de los participantes. Los principios que debe respetar para propiciar la atmósfera adecuada son, de acuerdo con Suzuki: “armonía (*wa*), reverencia (*kei*), pureza (*sei*) y tranquilidad (*jaku*)”. De los cuatro, es la tranquilidad el fundamento, es “el principio que gobierna el arte del té, donde falta, el arte perdería por completo su significado” (Suzuki, 1996: 204). La vida de un poema para Padeletti pende de principios similares y también el poeta sitúa a la tranquilidad en el centro:

Ahora sé que una obra tiene vida o no la tiene y, si la tiene [...] lo que importa es qué clase de vida. La que a mí más me interesa y la que más necesita, creo, el perturbado hombre de hoy es tranquila, serena, simple, silenciosa, profunda, transparente como agua en reposo; proviene de la experiencia contemplativa y reconduce nuevamente a ella (1999b: 152).

² Para Padeletti decorar es “honrar el espacio”: “Yo uso la palabra decoración en ese sentido y no en el peyorativo que tiene modernamente. Decorar el plano es, etimológicamente, honrarlo como plano, cohonestarlo, en el sentido del ‘cohonestare’ latino, que significa realzar, embellecer. Lo cual implica al mismo tiempo otorgarle un significado, un sentido, porque la belleza es siempre epifanía y en última instancia Presencia” (1994a: 21).

Tanto la habitación del té como el poema generan un espacio armónico, sereno, en el que el hombre puede olvidarse de sí para regresar a su “sí mismo”, y abrir sus sentidos y su mente. Proporcionan, en suma, un espacio para la contemplación y el autodespertar.

Entrar y sentarse es la clave de ambos espacios. C. E Feiling se detiene en un procedimiento que se repite con frecuencia en los poemas de Padeletti: “[el poeta] funde el título con el poema: el título es el primer verso, pero su cuerpo tipográfico distinto, y el espacio que el lector debe recorrer con la vista para llegar al aparente primer verso logran, en combinación, un efecto curioso. Es como si uno descubriera que ya estaba leyendo el poema antes de comenzar” (Padeletti, 1999c: 276). Los poemas de Padeletti invitan al lector a entrar en ellos, así como el maestro del té invita a su ceremonia a un pequeño grupo de participantes. La arquitectura del *Sukiya* consiste en la habitación del té, en la que se reúnen los pocos invitados; una antecámara, en la que se preparan y lavan los utensilios para tomar el té; “un pórtico (*machiai*), en el que los invitados esperan hasta que les hacen entrar, y un sendero (el *rôji*) que comunica el *machiai* con la habitación del té” (Kazuko, 2011: 54). Haciendo una analogía con los poemas, que podría resultar sugerente, el pórtico o título, en letras mayúsculas, separado del resto del poema, aunque ya parte primordial de él, invita al ojo del lector a transitar por el sendero (espacio vacío que Padeletti introduce) hasta situarse-sentarse tranquilamente y contemplar los resquicios que se abren entre las palabras-cosas del poema. En el poema anteriormente citado, lo que se ve es un jarrón (blanco) con un ramo (verde) resplandeciente. Podría ser, si seguimos la analogía con la habitación del té, un arreglo floral (*ikebana*) que se posa en una de las paredes de la habitación (*tokonoma*) para disfrute de quien lo observa. Lo simple del arreglo esconde la complejidad y

profundidad de su sentido.³ Dentro de las leyes de composición formuladas por diversos maestros, todo arreglo floral debe incorporar “al Principio Dominante (el Cielo), al Principio Subordinado (la Tierra) y al Principio Conciliador (el hombre)” (Kazuko, 2011: 99). Tanto el *Ikebana* como la habitación del té en el que este se encuentra suponen una “geometría moral”, puesto que definen el sentido de nuestra proporción con respecto al universo (Kazuko, 2011: 6). Esa “geometría moral” no le es extraña a Padeletti, ya que para él crear un objeto plástico o de palabras supone una “contemplación activa” en la que la forma adquiere un papel primordial.⁴ En esa misma línea Monteleone señala: “[...] la poesía de Padeletti es una forma moral. En sus poemas reaparecen los vocablos que aluden a esa especie de impersonalidad de la conciencia: lo desistido, lo desasido, la desafección, lo desentendido. Pero esa conciencia no desiste al punto de olvidar las formas concretas del mundo, antes bien se concentra en ellas, se activa en ellas, transige entre ellas y las formas del poema” (Padeletti, 2018b: 1113).

³ El poema de Padeletti está dedicado a la memoria de Juan Grela, pintor argentino y maestro del poeta. Por lo que este bien podría aludir a una de las pinturas de Grela, quien gustaba de hacer jarrones y flores. Como sea, me parece que la analogía con la habitación del té se sostiene, cuanto más si pensamos que en el *tokonoma* debía de haber siempre un rollo de pintura (*kakemono*) colgando para ser contemplado por los participantes.

⁴ Los poemas de Padeletti presentan un cuidado particular en la forma. Guillermo Saavedra señala algunos de los recursos que permiten la eficacia y coherencia de la misma: “la disposición del poema (único) en la página, suerte de composición o puesta en escena que parece mimar la dirección –lateral, vertical o sinuosa– del pensamiento; las citas más o menos embozadas; la aparición irregular de rimas internas y finales, a veces deliberadamente homofónicas [...] la utilización casi constante de metros clásicos de la poesía española como el endecasílabo y el heptasílabo. En una inestabilidad aparente, sometidos a enmascaramientos, rupturas engañosas, intercalaciones de otros metros (tetrasílabos y pentasílabos), estos dos patrones métricos son los pulmones rítmicos de la poesía de Padeletti” (*Apud.* Padeletti, 1999d: 290).

El hombre es el conciliador, su conciencia transige, pero no es el centro; es un elemento más dentro de la habitación y también uno más dentro del poema. No se yergue sobre las formas del mundo o las formas creadas, se sienta tranquilamente y se sitúa entre ellas:

HUMORES DEL JARDÍN

abrumado de olor.
No hay corola de flor
que no perfume el fin.

Pero sigue la rueda y la semilla
se parapeta para un nuevo lance.
Después de oscuro trance

se engalana de nuevo el florecer.
Yo, sentado en la silla
de mecer,

me preparo de nuevo a renacer (Padeletti, 2018a: 507).

No me parece casual que en los poemas del rosarino abunden las flores, para el Maestro Prajñātara, “la apertura de las flores es la existencia del mundo’, sugiriendo que el mundo real en sí mismo es justamente la aparición de los fenómenos” (Dogen, 2016a: 270). Es el olor de las flores el que en el poema lleva al “yo” a florecer. “El yo florece en su desprendimiento de sí mismo” (Ueda, 2005: 103), al que se alude en ese renacer que supone que antes hubo un morir. Se muere a la cerrazón del “yo” y se renace a una apertura de este. “Al ser partícipe del mero las-flores-florecen, el hombre, por la fuerza presencial de esa percepción, es reducido a la nada y despertado de nuevo a la vida en tanto en cuanto florece

junto con las flores. En ese instante tiene lugar en el hombre el acontecimiento de la muerte- resurrección” (Ueda, 2005: 30), (el yo no-yo) o el autodespertar, muy distinto al autoconocimiento que implica un proceso racional, mientras que el primero se sostiene en la repentina intuición de la vida. El autodespertar procede de la claridad y de la transparencia: “el acto claro / en el momento claro”. Es precisamente la manifestación de lo ordinario y no de lo extraordinario lo que lo produce: las flores florecen.

El Maestro Eihei Dogen en el *Shobogenzo* cita el poema del Maestro Zen Raiun Shingon:

*Durante treinta años, un viajero buscando una espada
¿cuántas veces han caído las hojas y germinado los brotes?
Tras una mirada a los melocotones en flor,
he llegado directamente al presente y no tengo más dudas
(2016: 147).*

El poema de Padeletti, al igual que este bello poema de Shingon, “expresa el mundo o las cosas en su ser así, que brilla fuera de la intervención humana” (Han, 2015: 106). Lo que se manifiesta es lo que se manifiesta, no hay nada que esconder. En ese “estar en el presente” todo es claridad y apertura:

Hay una soledad,

y con el canto
del gallo se resuelve,
y se abren para ti las Estaciones (Padeletti, 2018a: 44).

La jarra de loza con el ramo resplandeciente, el olor de las flores que florecen o el canto del gallo, son el pivote para que surja la apertura y el despertar. Padeletti, como el monje zen, “habita el

mundo de la apariencia [...] se mantiene en una inmanencia con muchas formas” (Han, 2015: 44). Suzuki, al reflexionar sobre el conocido haiku de Basho sugiere:⁵

[La] comprensión intuitiva de la Realidad no surge cuando un mundo de Vacuidad es asumido fuera de nuestro cotidiano mundo de los sentidos; pues estos dos mundos, sensible y suprasensible, no están separados, sino que son uno. Por tanto, el poeta penetra con su visión al interior del inconsciente no a través de la serenidad del viejo estanque sino a través del sonido provocado por el salto de la rana. Sin el sonido no hay visión por parte de Basho del inconsciente en el que descansa la fuente de las actividades creativas de la que todos los verdaderos artistas sacan su inspiración (1996: 163).

Los fenómenos del mundo y el vacío son uno, o como reza la paradoja budista en el Sutra *HannyaShin*: “lo sensible (forma) igual a lo vacío y lo vacío igual a lo sensible (forma)” (Shinichi, 2011: 87). En palabras de Hugo Padeletti: “El vacío expresado [...] por la elipse en poesía [...] sólo puede ser creado y comprendido por medio de las formas estéticas que sabiamente lo pueblan” (1994a: 15). La omisión y a la vez la precisión que supone la elipsis son un punto clave en el arte poético que despliega el poeta; en ese no explicar ni justificar, en ese no decir, se sostiene la realización intuitiva de la obra, que supone detenerse y mirar: “VISIÓN, ATENCIÓN Y SOSIEGO / desde el principio / y disponibilidad para ver / desde otro sesgo. // El polvo que al sol flota y destella / revela la secreta incandescencia / de lo grueso” (Padeletti, 2018a: 950). O

⁵ “El viejo estanque, ¡ah! / salta una rana: / ¡el sonido de agua!” (*Apud.* Suzuki, 1996: 154).

bien, desestabiliza a la mente para en lo posible detener el pensamiento conceptual:

MESA REDONDA

—Si el freudismo consiste
en convertirte en tripas,
corazón, y el marxismo
encoge con el uso,
¿entonces qué?

—El progreso
no puede operarse.

Terció el pobre: —Mejor
desnudo que encogido.
Y el panzudo: —Hacer
de tripas corazón.

A la larga —‘*non multa
sed multum*’—
habló el toro:
dijo MU (Padeletti, 2018a: 208).

Con humor y elegancia, Padeletti cierra su poema con el koan *Mu* que significa “nada”.⁶ Enfrentando el discurso freudiano y marxista a la nada budista. El koan *Mu*, conocido como “la primera barrera”, abre el *Mumonkan* (La barrera si puertas), libro que está compuesto por cuarenta y ocho koanes. Este koan se asocia al

⁶ El Maestro Dogen consideraba varios significados del carácter *mu*, “estado real, carencia de posesión y ausencia” (2016b: 72).

maestro Zhaozhou Congshen (conocido también como el Patriarca Joshu) de la dinastía Tang:

Un monje le preguntó a Zhaozhou: ¿Tiene un perro naturaleza búdica, o no?

Zhaozhou dijo: Mu (Ueda, 2005: 45).

El comentario del Maestro Zen Wu-men (Mumon), compilador de la colección, es el siguiente: “En la práctica del Zen debes atravesar la puerta de la barrera impuesta por los patriarcas. Para realizar esta cosa maravillosa llamada iluminación debes romper con todo pensamiento (discriminativo)” (Kapleau, 1988: 98). El koan, central en la práctica de la escuela Rinzai, tiene como objeto desestabilizar el pensamiento racional y abrir la mente del practicante para que este vaya más allá del pensamiento ordinario. El maestro no pretende una respuesta o solución de este, lo que busca es que el discípulo investigue el koan con toda su atención y que llegue a ser uno con él. De ahí la eficacia del final del poema MESA REDONDA: el toro se hace uno con MU. MU es en el poema un koan, pero también el mugido del toro (la voz animal); es asimismo una onomatopeya que rompe con el pensamiento discursivo y especulativo que se había puesto sobre la mesa. MESA REDONDA supone un diálogo entre las ideas, las opiniones y las necesidades, en el que parece no haber salida. En ese enfrentamiento de ideas se inscribe el lema latino de Plinio el joven, que aconseja: “*non multa / sed multum*” (no muchas cosas, sino mucho), es decir, mejor profundizar en el conocimiento en vez de acumularlo. En Plinio aparece la chispa de la sabiduría, sin embargo, *Mu* está aún más allá o más acá de esta: “Mu se mantiene fríamente por encima tanto del intelecto como de la imaginación” (Kapleau, 1988: 91): no es ni exaltado ni moderado; ni sabio ni tonto, es más bien un acontecimiento. MU es por lo mismo, cierre y apertura: el toro no participa de las

ataduras de la ilusión, está libre de ellas y es uno con el mundo, su mugido irrumpe como un elemento liberador. El acontecimiento MU introduce una resquebrajadura en el universo lingüístico; onomatopeya, voz animal o koan, deja a los participantes de la discusión sin palabras y por lo tanto los enfrenta al silencio o al puro sonido. Padeletti, en suma, de manera lúcida y juguetona actualiza un *mondo* zen, insertándolo en una discusión netamente occidental y llevándolo, a partir de una aguda apropiación, a su presente. No está de más hacer notar que ya en el lema latino: “*non multa /sed multum*” está resonando *mu*, tres veces y en espejo: MU, pareciera deslizarse de forma natural y espontánea al final poema.

Padeletti no se piensa a sí mismo como un maestro zen, se sabe artista y conoce en ese sentido su camino: “Los caminos del arte no son los de la Unidad Última sino los de la infinita variedad de las epifanías posibles. En el arte gozamos, sí, virtualmente, de la Unidad, pero se trata de la ‘unidad en la variedad’, en la ilimitada variedad de lo sensible” (1994b: 48). El zen, escribe también, “no es una moda, sino una tradición prácticamente intemporal y su posible influencia está viva y abierta en cada momento, sólo hay que pasar la antorcha”. Y después agrega: “Hay un zen hindú, un zen chino, un zen japonés y un zen universal. Este último existe y existió siempre en occidente. Se lo puede encontrar –en semilla– en los clásicos griegos y latinos, en la Biblia, en los místicos, poetas, filósofos y hasta científicos de diversas épocas”. Es precisamente en este zen intemporal y universal en el que converge la obra padelettiana, y son algunos trazos del mismo los que en este trabajo se han intentado seguir.

Bibliografía

- Deshimaru, Taisen, 2000, *La práctica del zen*, Nieves Semblancat y Pere Rovira (trad.), Editorial Kairos, Barcelona.
- Dogen, Eihei, 2016a, *Shobogenzo (Tesoro del Verdadero Ojo del Dharma)*, vol. 1, Pedro Piquero y Gudo Wafu Nishijima (trad.), Editorial Sirio, España.
- , 2016b, *Shobogenzo (Tesoro del Verdadero Ojo del Dharma)*, vol. 2, Pedro Piquero y Gudo Wafu Nishijima (trad.), Editorial Sirio, España.
- Han, Byung-Chul, 2015, *Filosofía del Budismo Zen*, Raúl Gabás (trad.), Herder, Barcelona.
- Kapleau, Roshi Philip, 1988, *Los tres pilares del Zen. Enseñanza, práctica, iluminación*, Marta Carpio Carreón (trad.), Árbol Editorial, México.
- Kazuko, Okakura, 2011, *El libro del té*, Esteve Serra (trad.), José J. de Olañeta Editor, Barcelona.
- Padeletti, Hugo, 1994a, “Zen y pintura pura (a propósito de la muestra de Jorge Abot en la OEA”, en *Textos ocasionales*, Bajo la luna nueva, Rosario, Buenos Aires.
- , 1994b, “La pintura de Mariano Cornejo (contorno, dintorno y entorno de una experiencia)”, en *Textos ocasionales*, Bajo la luna nueva, Rosario, Buenos Aires.
- , 1999a, “Para una metafísica del ojo y otras indiscreciones”, en *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*, t. I, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- , 1999b, “Historia personal y consideraciones al margen” en *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*, t. I, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

- _____, 1999c, “Poemas 1960/1980” en *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*, t. III, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- _____, 1999d, “La voz de la experiencia”, en *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*, t. III, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- _____, 2004, *Dibujos y poemas 1950-1965*, Editorial Áncora, Buenos Aires.
- _____, 2018a, *Poemas Completos*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina / España.
- _____, 2018b, “Ahora es ahora es ahora. La poesía de Hugo Padeletti”, en *Poemas Completos*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina / España.
- Shinichi, Hisamatsu, 2011, *Los Cinco Rangos del Maestro Zen Tōsan*, Ana María Schlüter Rodés (Kiun An) (trad.), Herder, Barcelona.
- Suzuki T., Daisetz, 1996, *El zen y la cultura japonesa*, María Tabuyo y Agustín López (trad.), Editorial Paidós, España.
- Ueda, Shizeteru, 2005, *Zen y filosofía*, Raquel Bouso García e Illiana Giner Comín (trad.), Herder Editorial, Barcelona.
- Verdejo-Padeletti, Correspondencia en correos electrónicos. Archivo personal de Luis Verdejo.

Hugo Gola: cura de palabras, glosolalia y poesía

Hugo Gola: cure by words, glossolalia and poetry

Iván García López

Universidad Nacional Autónoma de México, México

garcialopezivan@yahoo.com.mx

Resumen: Proponemos una lectura de la obra de Hugo Gola que hasta ahora no se había realizado. Observaremos su poética en relación con dos experiencias relevantes de su infancia campesina: la cura de palabras en tanto práctica del esoterismo argentino y la glosolalia como fenómeno donde se cruzan la magia, la mística, la religión, la ciencia y la literatura. A partir de testimonios del poeta y documentos de folcloristas (como Félix Coluccio) y especialistas más recientes (como Juan Bubello), se reconstruye el contexto de ambas experiencias germinales y se analiza su correspondencia directa con versos y reflexiones de Gola. Aunque este poeta suele ser asociado con un perfil anti-clerical y escéptico, próximo al desencantamiento del mundo, en su poética encontramos procedimientos discursivos y conjuntos simbólicos muy afines a la cura y la glosolalia.

Palabras clave: Hugo Gola, cura de palabras, glosolalia, voz poética, poesía argentina.

Abstract: This article proposes an analysis of Hugo Gola's poetry that until now had not been done. We will observe his work in relation to two relevant experiences of his peasant childhood: the cure by words

as a practice of argentine esotericism and glossolalia as a phenomenon where magic, mysticism, religion, science and literature are intersected. Based on the poet's testimonies and documents from folklorists (such as Félix Coluccio) and contemporary specialists (such as Juan Bubello), the context of both germinal experiences is reconstructed and their strong correspondence with Gola's verses and reflections is analyzed. Although this poet is usually associated with an anti-clerical and skeptical profile, close to the disenchantment of the world, in his work we find discursive operations and symbolic groups very similar to the cure and glossolalia.

Keywords: Hugo Gola, Cure by words, Glossolalia, Poetic voice, Argentinian poetry.

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 29 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/rv.v13i28.597>

A primera vista, parece improbable una relación entre la obra del argentino Hugo Gola y temas esotéricos (como la cura de palabras) o donde se trenzan “las experiencias mágico-místico-religiosas, las ciencias y la literatura” (Arias y Vecchio, 2020: s/p) —como la glosolalia—, sobre todo porque a este poeta se le puede identificar con un perfil anti-clerical, escéptico y con un lenguaje más cerca de lo sobrio y sencillo que de las acrobacias que suelen caracterizar a una lengua inventada. Pero el vínculo existe, especialmente si nos remitimos al contexto de su infancia campesina (a la que él consideraba su verdadera escuela) y observamos algunos pasajes de su obra (que presenta tensiones permanentes, por ejemplo, con lo religioso).¹

¹ Para estudiar este corpus de su obra —compuesto de poemas, cartas, ensayos, conferencias, entrevistas, etcétera— nos apoyamos en ediciones originales y me-

No hablamos aquí de aproximaciones más explícitas o elaboradas como las de Xul Solar (que abreva en el esoterismo a través de Crowley) o Bernardo Schiavetta (que ha venido desarrollando un *patchwork* en “lengua babélica” a partir del aullido de Nemrod inventado por Dante), por mencionar apenas dos casos argentinos, aunque distintos entre sí y en relación con Gola. Hablamos de sucesos que experimenta o vive de cerca un niño campesino en su pueblo natal. Un niño que todavía no escribe poemas ni tiene acceso a libros de literatura, librerías o bibliotecas: “Sólo campo. Caballos y vacas, carros cargados de alfalfa o de trigo, parvas doradas o grandes extensiones de lino azul” (Gola *apud.* Díaz, 2018: s/p).

Gola nació en 1927 en Pilar, Santa Fe –un pueblo agrícola ganadero de la pampa húmeda– y allí vivió hasta 1940. Sus actividades cotidianas de aquella época pertenecen al mundo campesino: “Desde los cinco años andaba a caballo. Acompañaba a mi padre todos los días. Vivíamos en el pueblo y teníamos campo a tres kilómetros o cuatro de allí” (Gola *apud.* Fernández Granados, 1997: 5). Gola además fue monaguillo en la iglesia del pueblo, lo que nos indica su cercanía inicial con la religiosidad católica. Por otra parte, aquella era una Argentina rural, donde las prácticas esotéricas de curación, en esa misma variante rural, eran bien conocidas (en realidad, aún hoy existen en aquel país, como lo muestran estudios del Noroeste argentino y el documental etnográfico *El espanto*, de Martín Benchimol y Pablo Aparo, presentado en 2018).² Se trata

canoscritos inéditos, que hemos ido recopilando a lo largo de varios años y que conforman un volumen en prensa que organicé con Patricia Gola. Por otro lado, estamos al tanto de un libro breve y reciente de Luis Verdejo, *La práctica del riesgo total*, en el que se recopilan algunos de estos mismos materiales.

² Entre los estudios recientes, véase por ejemplo “Las medicinas tradicionales en el noroeste argentino. Reflexiones sobre tradiciones académicas, saberes populares, terapias rituales y fragmentos de creencias indígenas”, de Anatlilde Idoyaga Molina y Mercedes Sarudiansky.

de prácticas que llegaron de Europa en el siglo XVI y que fueron sufriendo distintos procesos de transformación (como la gran inmigración europea de 1870 a 1930, de la que formó parte una abuela piamontesa de Gola), hasta llegar a lo que Juan Bubello, en la línea de Antoine Faivre, denomina “el campo esotérico de Argentina en el siglo XX” (Bubello, 2017: 69), un esoterismo moderno en sus variantes rural y urbana.³ En la literatura argentina,

³ Como refiere Ramón Andrés en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, la música “como medicina y remedio de las enfermedades físicas y psíquicas, cuenta con un lejano origen en el tiempo” (2012: 532). Pero no solo la música. Gracias a neoplatónicos como Porfirio y Jámblico, sabemos que ya Pitágoras empleaba la palabra con idéntico fin: “Porfirio cuenta en la *Vida de Pitágoras* que cuando Ábaris conoció a Pitágoras pensó que se trataba del mismo Apolo Hiperbóreo, y señala que el filósofo mitigaba los desánimos y los padecimientos corporales de sus alumnos ‘con sus cadencias rítmicas, sus cánticos y sus ensalmos’” (Andrés, 2012: 537). Por su parte, también en relación con Pitágoras, Jámblico explica que “hay modos de curar dolencias y enfermedades, según dicen, mediante auténticos ensalmos, y es probable que de ahí haya llegado a hacerse notorio este nombre, el de *ensalmo*” (Jámblico *apud*. Andrés, 2012: 539). Por otro lado, si vamos más atrás, Pedro Laín Entralgo apunta hacia un pasaje fascinante de *La Odisea* donde “el nombre griego del ensalmo o conjuro (*epaoidé*, *epodé*) nace a la historia” y que podemos resumir así: mientras Ulises caza con los hijos de Autólico, un jabalí lo hiere en la pierna y entonces sus compañeros de caza “le vendan hábilmente la herida (*dēsan*) y restañan con un ensalmo (*epaoidé*) el flujo de sangre negruzca” (Laín Entralgo, 1958: 38). Ahora, como aclara el historiador, aunque ahí está el nacimiento a la historia, “el empleo de ensalmos o conjuros con intensión terapéutica –fórmulas verbales de carácter mágico, recitadas o cantadas ante el enfermo para conseguir su curación– pertenece, acaso desde el paleolítico, a casi todas las formas de la cultura llamada ‘primitiva’. Parece inexcusable pensar, en consecuencia, que la *epaoidé* de los hijos de Autólico es el testimonio literario de una tradición mucho más arcaica” (Laín Entralgo, 1958: 39s).

hay varias alusiones a estas prácticas, ya sea en el *Martín Fierro*, Lugones o Borges, entre otros (Cfr. Bubello, 2017).⁴

En Gola, tanto la cura de palabras como la glosolalia tienen lugar en un contexto rural. No contamos más que con un puñado de testimonios del poeta, pero son suficientes para darnos cuenta de que, dentro del relato que construye de su infancia, ambas experiencias resultaron significativas y tienen correspondencias claras con su obra (aun si se trata de versos sueltos que hemos ido detectando). Esto se suma a otras “resonancias renuentes” –por usar el título de su último poemario, cargado precisamente de resonancias autobiográficas (Gola, 2011)– de aquella infancia campesina que ya hemos estudiado en otros materiales, sobre todo las imágenes y un vocabulario marcadamente rurales, así como la inclinación por procedimientos discursivos de una poesía en tono menor.

Cura de palabra

Lo que sabemos por Gola es que cierta vez, cuando el ganado de su familia se estaba enfermando, su papá mandó llamar a un curandero para lidiar con el problema, práctica habitual –guardando algunas diferencias– en pueblos de Argentina, Paraguay y Brasil.

⁴ El caso del *Martín Fierro* es particularmente interesante, pues se lee lo siguiente: “Me puse a cantar mis penas / Más colorao que un tomate / Y se me añudó el gaznate / Cuando dijo el ermitaño / ‘Hermano, *le han hecho daño*’ / ‘Y se lo han hecho en un mate” (Hernández *apud*. Bubello, 2017: 39, yo subrayo). Tal como explica Bubello, “existían prácticas vinculadas a la representación de *dañar* merced a un mate” (2017: 48, subraya el autor). Esto nos lleva a destacar que además existía la variante del daño con imágenes y, más importante todavía para nosotros, la del daño de palabra, que vendría a ser la contraparte de la cura. Bubello, a partir de Raúl Ortelli, la dibuja así: “Si se tenía un orzuelo en un ojo, había que ubicarse con disimulo delante de un desconocido para transmitírselo: tocarse el orzuelo y hacer ademán de arrojarlo hacia atrás, expresando al mismo tiempo, ‘¡Tomá pá vos!... ¡Tomá pá vos!’” (Bubello, 2017: 49).

El curandero preguntó cuántos animales había y después dijo sus palabras de curación. Esto último fue lo que impresionó a Gola al grado de que se aprendió el ensalmo, aunque nunca llegó a convertirse en “curador”. Patricia Gola, traductora e hija del poeta, recuerda además que su papá le había comentado que, al hacer la cuenta de animales, se olvidaron de contar uno y que este al final murió, lo que en aquel momento fue interpretado como un signo de la eficacia de la práctica. Esta cura de palabra (o por palabra, como también se le conoce) al parecer se repitió varias veces, porque una hermana del poeta, la señora Martha, al ser consultada recientemente vía telefónica, refiere que su padre tenía campo en La Cabral, localidad santafesina de San Cristóbal, y que allí había una señora mayor, Lorenza, que cuidaba los campos de la familia y curaba de palabras. La señora Martha cuenta además que el ganado tenía “unos bichitos” y que, a medida que la señora Lorenza curaba, estos iban cayendo.

Félix Coluccio, en su *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)*, señala con respecto a la “cura por palabra”:

Cura de algunas enfermedades, que se realiza exclusivamente por medio de palabras. Para ello es necesario que quien las practique haya recibido este poder de su progenitor, al expirar. Las palabras que curan pueden consistir en oraciones recitadas al revés, sin sufrir equivocaciones, insultos al diablo, etcétera, dichas en presencia del enfermo sin que este las oiga, o bien en presencia de un familiar, ya que la cura puede efectuarse también a distancia. En la cura por palabras, tanto de personas como animales, existen varios procedimientos, siendo uno de los más interesantes el que se realiza en los Valles Calchaquies, y que [Tobías] Rosenberg expone en su obra: “El hechicero, ante la persona enferma, comienza por analizar algunos de sus caracteres tegumentarios, y, hecho esto, si el individuo tiene el cutis blanco y pelo rubio, por

ejemplo, empieza su función inhalando las palabras y ajustándose, más o menos, a la siguiente fórmula: *Fulano de Tal, de cutis blanco, de pelo rubio, tiene catorce gusanos o dolores* [no sabemos el porqué del número catorce que nunca varía]; *si le quitamos uno, quedan trece*. Aquí el hechicero respira, a veces reza un *Credo*, y sigue: *Fulano de Tal, de cutis blanco, de pelo rubio, tiene trece gusanos, si le quitamos uno, quedan doce*. Nuevamente respira, reza y el monótono palabrerío sigue hasta llegar al cero, con lo que el individuo enfermo, después de un rezo final, puede darse por curado. A veces se reza únicamente al final, obteniéndose siempre idénticos resultados. Antes, la invocación debió hacerse a una deidad aborigen, posiblemente a la Pachamama. El *Credo* no es más que la incorporación de un elemento cristiano” (Coluccio, 1990: 169).

Llama la atención que la práctica esté hecha de un “monótono palabrerío” (Fulano de Tal, de cutis blanco, etcétera) y un *Credo* (que posee su propia monotonía y sus repeticiones: *Creo en Dios Padre todopoderoso, Creo en Jesucristo, Creo en el Espíritu Santo, Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, etcétera*). Por supuesto, esto nos hace pensar en las figuras de repetición tan características de Gola y en el valor que le otorgaba a la monotonía poética a partir de Pavese. Pero llama también la atención que esas palabras que curan pudieran ser oraciones recitadas al revés, pues esto nos lleva a una rearticulación desorientadora, anómala y enigmática de la lengua; en el oído se podría aproximar a una lengua imaginaria o inventada, a una composición delirante.

La segunda parte de la misma definición de Coluccio es también valiosa, pues se concentra en la cura de animales:

El señor Héctor R. Miranda, de San Luis, nos informa sobre la cura por palabras en esa provincia: Cuentan que allá en lejanos tiempos, nuestros abuelos del campo tenían que defenderse de

las plagas que azotaban sus majadas, animales domésticos y sembrados, pero no tenían en esas soledades, medios científicos para hacerlo y lo suplían con los “curadores de palabra”, especie de agrónomos veterinarios, según decían, y digo porque no todos tenían ese poder especial para endilgar los males y matar el embrujo. Este poder especial se trasmitía tradicionalmente entre familiares más antiguos, como un legado de testamentario afecto. El que delata la forma de curar, pierde su poder. Y bien, el que solicita sus servicios sólo paga por su cura unas monedas, “para alumbrar el santo” esperando con toda fe el éxito de la consulta. Al empezar la cura comienza diciendo: *El animal tobiano o ruano que anda en el campo o potrero tal y que está embichado en la oreja, pata o mano, que tiene*, por ejemplo, *7 bichos malos y perjudiciales que lo arruinan, enferman o menoscaban, de siete sacando uno ¿cuántos quedan? Quedan seis, de seis sacando uno ¿cuántos quedan? Quedan cinco, de cinco sacando uno ¿cuántos quedan? Quedan cuatro, de cuatro sacando uno ¿cuántos quedan? Quedan tres, sacando uno ¿cuántos quedan? Dos, de dos sacando uno ¿cuántos quedan? Queda uno, de un bicho malo dañino y perjudicial que enferma, arruina y menoscaba al animal tobiano* (si es caballo o cualquiera sea el animal que se trata de curar) *sacando uno ¿cuántos quedan? Ninguno, así sea sano y libre el tobiano, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo*. Hecho esto se retira rezando un *Padre nuestro* y un *Credo* ofrecido del Padre al Hijo y al Espíritu Santo, amén (Coluccio, 1990: 170).

Desconcierta que Gola haya podido aprender estas palabras curativas, dado que se transmitían tradicionalmente entre familiares, por parte “del progenitor, al expirar”. No sabemos si las escuchó por error, a escondidas o si el propio curandero se las enseñó por algún motivo. O quizá, dada la diversidad de procedimientos referida por Coluccio, Gola tal vez escuchó una práctica no exclusiva. Por ejemplo, Daniel Granada, en un volumen de 1896, refiere que

para algunos “el secreto de la fórmula” puede ser conocido por tres personas y no más –Granada, 1896: 321–, mientras que Martha Blanche señala que “muchas veces este sistema de curación por palabras no requiere oficiante, puede hacerlo el mismo enfermo”, lo que indica su carácter no privativo (Blanche, 1963: 207). Una muestra de esto último la tenemos en el *Tesoro de milagros y oraciones de la cruz de Caravaca*, un devocionario que comienza a publicarse en los últimos dos decenios del siglo XIX y que llegó a ser muy popular en Argentina, donde se recoge una fórmula de guarda de animales: *Oteos + a Osthoo + Noxio + Bay + Glay + Apenih* (Anónimo, 1995: 23) y otra en latín para curación de animales, que tiene un aire hebreo (por la mención de Magog) y se pronuncia mientras se hace la señal de la cruz en la pata izquierda del animal, con un desenlace alusivo a las últimas palabras de Cristo en la cruz: *Goyet gagog et super Magog, et consummatum est* (Anónimo, 1995: 23) ¿Habrá sido algo así lo que presencié Gola? No sabemos qué tipo de cura escuchó, pero lo que realmente importa es que estos rezos, estos lenguajes de excepción, en su dinamismo reiterativo y concatenante, en su régimen de encanto y en su reconocida condición de que comportan algo decisivo entre la vida y la muerte, tienen un lugar reservado en la memoria y la sensibilidad del poeta. La enunciación de esa “palabra sustancializada” que, a juicio de una comunidad, “penetra el cuerpo del doliente y destruye la enfermedad” (Idoyaga *apud*. Celmira Laza, 2009: 66), es el motivo de atención en Gola.

Como sabemos, el fondo de la infancia campesina en la obra de Gola opera como *resonancia renuente*. Junto al sustrato dialectal piamontés, las experiencias glosolálicas de las que hablaremos en breve, los tonos y modulaciones del habla campesina y sobre todo las imágenes vívidas de ríos, árboles y animales (que retornan en el poema como *incandescencia*, como *atmósfera parlante*), hay que sumar la vocalización de la cura de palabra como parte de ese cúmulo

de resonancias significativas, de “ese comienzo [que] está enredado en las vueltas / y revueltas de la sangre / en los primeros sobresaltos del corazón” (Gola, 2011: 13). Porque esa enunciación mágica no es ajena a su concepción del poema: “La palabra del poema [...] no explicita, no aclara [...], sino que actúa como vía de encantamiento y celebración” (Gola, 2007: 37); “cuando las palabras ya son el poema, este nos vuelve a alojar en el silencio, en el encantamiento que sólo la poesía es capaz de engendrar” (Gola, 2005: 109).

En un poema largo que repasa una ritualización de la palabra, escribe:

La palabra
 de la guitarra azul
[...]
la palabra del soplo
[...]
del viento sagrado
 cura
 salva
enjuga la herida
tiende una membrana
 de miel
sobre la áspera costilla (Gola, 2004: 158).

La alusión a *El hombre de la guitarra azul* de Wallace Stevens nos instala en un contexto poético y donde el viento, que simbólicamente es sinónimo del soplo y en consecuencia de lo espiritual (Cfr. Chevalier, 1986: 1070), figura directamente asociado con un poder curativo, encarnado a su vez por la miel, símbolo de dulzura, apaciguamiento y fecundidad, como unción empleada en operaciones mágicas de Occidente (Cfr. Chevalier, 1986: 687 y 710). Por otra parte, al elogiar el rigor formal y la capacidad reflexiva

de Valéry, Gola señala que este, sin embargo, “[no] olvida que el primer verso ‘debe llegar como una fórmula mágica’” (Gola, 2007: 47). En su imaginario, la atmósfera de este tipo de elementos aparece vinculada al arte y al ámbito rural, como cuando reflexiona en torno a los párrafos repetitivos en la narrativa de Saer: “Crean una situación espiritual nueva, una especie de encantamiento ritual como el que a veces suele producir la música o el vuelo circular de las palomas o las órbitas altas y monótonas de los caranchos sobre la inmensa llanura despoblada o como la tensión maligna que ejercen los felinos sobre los pájaros para envolverlos en su red de hilos e intenciones” (Gola, 1980: 24). Un encantamiento, dice Gola, y esto es interesante, porque *incantum* o *incantamentum* fue como se tradujo literalmente al latín la palabra griega *epodé* (ensalmo); las repeticiones en la narrativa de Saer, entonces, en la percepción de Gola, serían afines al tono o atmósfera del ensalmo. Por último, en sus apuntes sobre poesía, Gola señala:

Un amigo con quien hablamos largamente en días pasados, me hizo saber, con cierto alivio, que se sentía, después de aquella charla, un poco mejor. Es posible que la palabra consiga a veces, si no curar —aunque también lo logre en algunos casos—, sí, atenuar padecimientos y pesares [...]. El diálogo con otra persona, cuando se acierta en el tono, puede desatar el nudo y hacer que el agua vuelva a correr (Gola, 2007: 87).

En esta imagen de orden terapéutico, comprendida en un contexto de reequilibrio emocional sin un sentido mágico, el aliento dado se liga a un acierto en el tono, una noción poética clave para Gola y que tiene aquí el sentido de una entonación efectiva que penetra a su modo el cuerpo doliente y lo alivia, le tiende una membrana de miel. El discurso poético de Gola y la remota cura de palabras encuentran aquí un punto en común. Aunque Gola

esté instalado en aquello que –a partir de Max Weber– se ha denominado desencantamiento del mundo, no abandona su interés por el poder de encantamiento de la palabra que se manifiesta en la poesía.

Glosolalia

Durante esa misma etapa, los años cuarenta en Pilar, cuando Gola “no tenía ninguna relación con la poesía” (Gola *apud*. Fernández Granados, 1997: 5), hubo otro acontecimiento singular relacionado con el lenguaje que puede resumirse del siguiente modo: un día, solo, en la intemperie del campo, mientras volvía de pastorear a los animales de su padre, sintió el impulso de gritar palabras inventadas, como en un embrujo. Esto es, una glosolalia pura, la invención de un lenguaje ininteligible que, en este caso, tiene lugar al momento mismo de su vocalización. No me detendré en los detalles del término, pues a diferencia de la cura es bastante conocido (Cfr. Agamben, 2014; Yaguello, 2006; De Certeau, 1996); bastará con decir que, si bien el origen es religioso, hoy abarca diferentes campos. En la literatura, sobre todo en relación con las vanguardias, atraviesa numerosos casos. Artaud llama “cacas glosolálicas” a sus sílabas inventadas y André Bely publica el poema sonoro “Glosolalia”, por ejemplo (Cfr. Tomiche, 2020: s/p). Operaciones vecinas encontramos en Adolf Wölfl, que más que glosolalia crea una variante del *patois* bernés, y en “*Karawane*” (Caravana), de Hugo Ball.

En el caso de Gola, al igual que con la cura de palabra, este suceso se repitió en varias ocasiones y múltiples pasajes de su poesía permiten ver una afinidad con aquella glosolalia como experiencia germinal. Veamos estos versos de *Siete poemas*:

Cuando entro al recinto
en la mañana
[...]
me siento como acompañado por fantasmas
[...]
y producen golpecitos uniformes
o entrecortados, soplan secretos
silenciosos, hablan en una lengua
que no guarda relación con ningún
idioma conocido.
(Gola, 2004: 142s).

En este pasaje, el poeta no es glosólalo, sino escucha de una lengua desconocida. No importa aquí si para aquellos fantasmas esa lengua es inteligible, sino la atmósfera glosolálica que envuelve a este pasaje, la escucha de una alteridad lingüística fuera de este mundo. Imposible no asociar esta escena poética con el caso de Hélène Smith, médium suiza que a fines del siglo XIX fabricó simulacros de lenguas, como el marciano: “*mitchma mitchmou minimi shouanimen mimatchineg masichinof mézavi patelki abrésinad navette naven navette mitchichénid naken chinoutoufiche*” (Smith *apud*. Tomiche, 2020: s/p). Gola no se interna en este tipo de formulaciones mediúmnicas en sus poemas, pero tampoco es ajeno a una disolución de la carrocería de la lengua: “[que] todo caiga / a un pantano de sílabas / a una mezcla terca / final / escurridiza” (Gola, 2004: 209). Hay un amague de regresión a laleos y balbuceos, a una etapa pre-lingüística: “pesa demasiado / la palabra [...] que sólo el sonido / luzca / vacíos son / matices apenas de la voz / si lla / me sa / va so” (Gola, 2004: 345). Gola no es ajeno a un flujo delirante, onírico, como lo deja ver en un poema temprano sobre las mañanas de su infancia: “viene de nuevo todo / pero como un delirio / como un sueño / como un celuloide” (Gola, 2004: 56).

La insatisfacción que manifiesta en esos primeros poemas, es justamente por la falta de un verso que corresponda rítmicamente al flujo de ese delirio, pero intuye que tal ritmo ha de tener la consistencia del *zum*, *sav*ia o *lava* (Cfr. García, 2019: 105) Desde luego, en el centro de estas inclinaciones, se encuentra su pasión por dos obras: *En la masmédula* y *Altazor*, que tienen múltiples contactos con el esoterismo, el chamanismo y la glosolalia. En *Siete poemas*, Gola lanza diversos guiños en dirección a esas obras mediante pasajes de fusión y recombinatorias silábicas: “tierra pedrosa / piedra terrosa / y la carne aquí / vibrando” (Gola, 2004: 163); “[El ave] siembra / su luz / ¡su lu mi lu!” (Gola, 2004: 171). En Gola, es vía la vanguardia que se trenzan las experiencias glosolálicas y esotéricas con la poesía. Su conocida medida no purga estas fuentes, las toma como fermento para su discurrir. Como dice de forma un tanto críptica en *Vacilación*: “los remotos allí están” (Gola, 2004: 285). Entre esos remotos de infancia identificamos a la glosolalia y la cura de palabras.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2014, “La glosolalia como problema filosófico”, Franca Maccioni (trad.), *Nombres*, año xxii, núm. 28, Argentina, pp. 7-22.
- Andrés, Ramón, 2012, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acanalado, Barcelona.
- Anónimo, 1995, *Tesoro de milagros y oraciones de la cruz de Caravaca*, Editorial Kier, Buenos Aires.
- Arias, Martín y Diego Vecchio, 2020, “Escribir en lenguas”, *Cuadernos Lirico* [en línea], núm. 21, Francia, 12 de julio. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9916>.

- Blanche, Martha, 1963, “El curanderismo folklórico enfocado a través de los procesos legales”, *Universidad*, núm. 57, Argentina, julio-septiembre, pp. 199-233.
- Bubello, Juan Pablo, 2017, “Difusión del esoterismo europeo-occidental en el Nuevo Continente (siglos XVI-XX)”, *Estudios sobre la historia del esoterismo occidental en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México, Saberes, México, pp. 39-96.
- Coluccio, Félix, 1990, *Diccionario de creencias y supersticiones argentinas y americanas*, Corregidor, Argentina.
- Chevalier, Jean, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silver y Arturo Rodríguez (trad.), Editorial Herder, Barcelona.
- De Certeau, Michel, 1996, “Vocal Utopias: Glossolalias”, *Representations*, núm. 56, California, otoño, pp. 29-47. Disponible en: <https://ia801606.us.archive.org/28/items/LAbsentDeLhistoire./Glossolalias.pdf> (Consultado: 1/VI/2021)
- Díaz, Rafael-José, 2018, “Cinco preguntas a Hugo Gola”, *Vallejo & Company* [en línea], Perú, 6 de febrero. Disponible en: <http://www.vallejoandcompany.com/5-preguntas-a-hugo-gola-1997-por-rafael-jose-diaz/>
- Fernández Granados, Jorge, 1997, “Compartir la poesía. Entrevista con Hugo Gola”, *La Jornada Semanal*, México, 13 de abril, p. 5. <https://www.jornada.com.mx/1997/04/13/sem-gola.html> (Consultado: 15/X/2020).
- García, Iván, 2019, *La noción de lugar en la poética de Hugo Gola*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Granada, Daniel, 1896, *Antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*, A. Barreiro y Ramos Editor, Montevideo.
- Gola, Hugo, 2004, *Filtraciones. Poemas reunidos*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México.

- _____, 2005, “El reino de la poesía”, en Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Sergio Delgado (ed.), Universidad del Litoral, Ediciones Especiales, Argentina, pp. 105-110.
- _____, 2007, *Prosas*, Alción, Argentina.
- _____, 2011, *Resonancias renuentes*, Ediciones en Danza, Argentina.
- _____, 1980. “Nadie nada nunca, los recursos de la memoria”, en *Sábado*, México, p. 24.
- Idoyaga Molina, Anatilde y Mercedes Sarudiansky, 2011, “Las medicinas tradicionales en el noroeste argentino. Reflexiones sobre tradiciones académicas, saberes populares, terapias rituales y fragmentos de creencias indígenas”, *Argumentos*, núm. 66, México, agosto. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000200012
- Laín Entralgo, Pedro, 1958, *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Revista de Occidente, Madrid.
- Laza, Celmira, 2009, “Algunos apartes del sistema teórico de la medicina tradicional”, *Teoría y praxis investigativa*, volumen 4, núm. 1, enero-junio, Colombia, pp. 61-68.
- Tomiche, Anne, 2020, “Glosolalias: de lo sagrado a lo poético”, *Cuadernos Lirico* [en línea], núm. 21, Francia, 12 de julio. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9622>.
- Verdejo, Luis, 2020, *La práctica del riesgo total*, Universidad Iberoamericana, México.
- Yaguello, Marina, 2006, *Les Langues imaginaires, Mythes, Utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Seuil, París.

Material audiovisual

- Benchimol, Martín y Aparo, Pablo, 2018, *El espanto*, Gema Films.

Eisejuaz: chamanismo y cevil (fragmento)

Eisejuaz: shamanism and cevil (fragment)

Enrique Flores

Universidad Nacional Autónoma de México

adugobiri@gmail.com

Resumen: Este trabajo es un fragmento de un libro en proceso de publicación: *Eisejuaz, chamán. Gérmes y materiales*. Aborda la novela *Eisejuaz*, de Sara Gallardo, ignorada hasta hace pocos años y obra maestra marginal que se sumerge en el universo y el habla del pueblo wichí, a través de su protagonista, Eisejuaz –imaginario o ficticio, pero en su origen muy real–, cuyos vínculos con el antiguo chamanismo no se disociaban por entero de las acciones de los llamados “chamanes de Dios”, y sobre todo –a través de la figura de Santos Aparicio, o “Vicente Aparicio” en la novela–, con la intervención del *cebil*, la planta “alucinógena”.

Palabras clave: Eisejuaz, Sara Gallardo, Chamanismo wichí, Chamanes de Dios.

Abstract: This work is a fragment of a book in publication process: *Eisejuaz, chamán. Gérmes y materiales*. It addresses the novel *Eisejuaz*, by Sara Gallardo, few knew until a few years ago and a marginal masterpiece that immerses itself in the universe and speech of the Wichí people, through its protagonist, Eisejuaz –imaginary or fictional, but in its origin very real–, whose links with ancient shamanism were not entirely

dissociated from the actions of the so-called “Shamans of God”, and above all –through the figure of Santos Aparicio, or “Vicente Aparicio” in the novel–, with the intervention of cevil, the “hallucinogenic” plant.

Keywords: Eisejuaz, Sara Gallardo, Wichí Shamanism, Shamans of God.

Recibido: 21 de enero de 2021

Aceptado: 15 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.601>

El vegetal se vengaba del hombre. Construía dentro de él un árbol que extendía sus hojas en las evaporaciones cerebrales. Pendía de ese árbol irreal, en el que cantaba.

JOSÉ LEZAMA LIMA, *ARTAUD Y EL PEYOTL*

E¹ *cevil* o *hatah* –*cevil*, *hatax* o *jatáj*, *curupay* o *curupái*, *huilca* o *vilca*, *cohoba*, *yupa*, *paricá*, son algunos otros nombres suyos– es el alucinógeno empleado por los chamanes wichís. Su desaparición se vincula a la progresiva extinción del chamanismo en el pueblo de Eisejuaz.¹ El *cevil*, *Anadenanthera colubrinii*, es una mimosa arborescente que alcanza una altura de hasta veinte metros y de cuyas semillas se extrae, moliéndolas, un rapé muy potente para inhalar a través de tubos de caña o de hueso de animal con un pico de ave en el extremo para introducirse en la nariz.² El “viaje cha-

¹ Sobre *Eisejuaz*, la novela de Sara Gallardo, y “el verdadero Eisejuaz”, cf. mi trabajo: “Eisejuaz: chamán”.

² La información acerca del *cevil* proviene principalmente del trabajo de María Cristina Dasso y Guadalupe Barúa sobre el *cevil* y el chamanismo wichí. Tam-

mánico” sería el efecto principal de la inhalación ceremonial del polvo, aunque pueden acompañarla, aparte de la embriaguez, el furor, el mareo, los vómitos, la euforia, el éxtasis y la exuberancia. Esos efectos pueden durar unos veinte minutos, lo que marca el ritmo de los lapsos de la aspiración del rapé en la ceremonia, pero si se fuma —como sucede en el marco proletarizado de *Eisejuaz*— los mismos efectos duran ese mismo tiempo, aunque con un efecto remanente más duradero.

El cevil es “un vegetal de uso exclusivamente chamánico” y se le visualiza como permanente donación de los atributos celestes, a través de los “espíritus de la vegetación” (Dasso / Barúa: 222). La elección o iniciación del chamán sucede de la siguiente manera:

Estos seres poderosos, no humanos, que en el Bermejo medio llaman *ahot*, usualmente llevan a cabo su elección del candidato a *hayawé* —chamán— secuestrándolo mediante una suerte de enfermedad súbita o repentino debilitamiento durante el cual el individuo es llevado al monte cerrado, o debajo de la tierra, o al interior del tronco de un árbol, donde los seres *ahot* tienen su morada. En ese estado, los seres *ahot* se dejan ver y le señalan a diversos entes causantes de enfermedades. El candidato observa todo lo que le rodea, [y] aprende los cantos y aromas de los que serán sus espíritus auxiliares, *towehei* (Dasso / Barúa: 219-220).

Dasso y Barúa nos ofrecen una estupenda descripción de la ceremonia del *hatah*, durante la cual los chamanes ingieren el psicotrópico, en el *nisar* o la inhalación del cevil. Como en castellano a veces se le llama *misa*, se ha asociado ambas liturgias a partir

bién me referiré a la investigación etno-neuropsiquiátrica, menos accesible, de Pagés Larraya (autor de *Lo irracional en la cultura*), titulada: “La cultura del paricá”.

de su cercanía con la palabra castellanizada *nisar*, ‘aspirar rapé’, y de la semejanza “gestual” de la ceremonia: “la concelebración, la oración y el canto”. La ceremonia se celebra en torno a una “mesa ritual”, cargada de objetos rituales: las “bolsas de los chamanes”, las sonajas *toláne*k, los cascabeles *chilihtáh*, el membranófono *to pim*, el plumero *wonlhóh’ulé*, y por fin el vino y la bolsa de *hatah* molido para compartir. El rito se inicia al amanecer y tiene dos o más horas de duración, con los chamanes mirando siempre en dirección al noroeste:

Tras una primera aspiración del cevil, el chamán principal comienza a convocar a los auxiliares con el golpe de *to pim* y ritmo acompañante de *chilihtáh* o cascabeles en la mano con la que sostiene el membráfono. Su canto carece de texto, ya que modula sonidos sin pronunciar palabras. El canto es acompañado por los chamanes participantes, que han ingerido por sus narices el cevil, y todos seguirán haciéndolo con regularidad, en lapsos de alrededor de quince minutos. Los cantos se acompañan y desacompañan individualmente, y los chamanes manifiestan una diferente reacción y consumo del mismo.

Transcurridas unas vueltas en torno de la mesa y los demás participantes, el chamán irá haciendo sonar el *tohúl* –flauta de hueso de *yulo* [o cigüeña]– con largos silbidos separados por silencios, siendo seguido sucesivamente por los demás. El alma del chamán se cree que sale por el *tohúl*, que posibilita su desprendimiento y ascenso, donde se mete en el ave que le permitirá volar y ver el mundo desde esta perspectiva aérea. Sigue una prolongada *performance* de canto, instrumentos y plumereado mutuo con plumas de *suri* –ñandú–, hasta que se llega al clímax de canto e instrumentos, continuo, luego decreciendo, sin más ingestas de cevil, hasta finalizar con las sesiones de curación de los individuos o grupos que acuden a tal fin (Dasso / Barúa: 221-222).

En las ensoñaciones del *hatah*, se manifiesta “una atmósfera transformada”, casi onírica –“los hechos ocurren como en sueños”–, de embriaguez y desorientación, como “variaciones de eventos” chamanísticos y mitológicos que involucran al puma y al jaguar, “el camino que se abre, la casa en el árbol, la gente habitando adentro, la conducta de los dueños y la iniciación chamánica”. “Las aves son el anuncio y los custodios de esta senda al hogar que es un árbol, el palo borracho”. El soñador “se emborracha y se siente lleno, y es incapaz de reconocer las cercanías de su casa”. “La iniciación chamánica es presentada como una expedición de caza y de recolección de miel” (Dasso / Barúa: 226-227). Del río Pilcomayo a la muerte de los cazadores-recolectores, todos los ecos resuenan en *Eisejuaz*.

[Escena 4: Aparicio y Eisejuaz]

Eisejuaz camina “desde el ingenio hasta Orán”. Es el ingenio de San Martín del Tabacal, legendario establecimiento presidido por el poderoso patriarca Robustiano Patrón Costas, situado al sur de Embarcación y en el camino a la ciudad de Orán, cuyo éxito económico se fundó sobre el trabajo forzado de los pueblos nativos provenientes de las riberas del río Pilcomayo, bajo un régimen de “enganche” que aplicaba una doble táctica de “atracción y coacción” para someter o esclavizar a sus trabajadores. Eisejuaz entra a Orán y ve que las calles “estaban rotas” y “abiertas las venas que llevan el agua de las ciudades”, como para cumplir la profecía enunciada por el indio “mataco”: “Rómpase mi superficie, mi cáscara, mi corteza, para que pueda beber del agua de los mensajeros, que brota desde el centro de mi corazón”. Porque, como dice el peregrino, “allí los hombres trabajaban y golpeaban el suelo de las calles. Y los caños del agua, que deben ser secretos, se veían” (*Eisejuaz*: 62).

“Yo caminé hasta la casa de Aparicio”, dice entonces Eisejuaz. “Nada dijo de mi bastón ni de mi aspecto ni de mi desnudez. Me vio parado en la calle, habló a su mujer, y salió a la calle. Y caminamos en la bruta calor”. Ahí la entrada del *mataco* a Nueva Orán; las preguntas del *hombre-tigre* sobre el silencio de las voces y la pérdida de la revelación. El conjuro invoca al “*Tigre*”, al “anciano” y al *chamán*: “Ayó, Tigre, Vicente Aparicio, el hombre anciano, y yo, Eisejuaz, Éste También, el comprado por el Señor” (*Eisejuaz*: 63):

—¿A dónde se han ido todos esos que recibiste?

—¿A dónde? No sé.

—Los mensajeros de la sangre caliente y de la sangre fría? ¿A dónde?

—No sé.

Los mensajeros se han ido, nada más; no se sabe a dónde, el silencio no se puede interrumpir. Eisejuaz, o su otro nombre —“*Éste También*”, y hay otro: “*Agua que corre*”, ambos secretos—, es el “elegido”, “el comprado por el Señor”. Ahí donde vuelve el *cevil*, en esa escena alucinante en que se acercan, solos, Eisejuaz y Aparicio, a la luz del *cevil*:

En la bruta calor, llegamos a un lugar donde hay algunos árboles, y nos sentamos para esperar la noche. Cuando vino la noche busqué en mi pantalón unas semillas de *cevil* y se las di. Él se quitó un zapato y las puso adentro. Buscamos una piedra, un fierro, y encontramos un pedazo de la calle rota, un cacho de piedra. Y molió las semillas de *cevil*. Mezcló ese polvo con el tabaco. Y armó un cigarrillo. Y me miró, pero yo ya no tenía mi yesquero. Entonces encendió el cigarrillo. Su alma salió de recorrida. Cantó (*Eisejuaz*: 63).

La escena corresponde a una especie de sesión chamánica, de trance y curación, aunque en un ámbito urbano o suburbano, más proletario que selvático –“un lugar donde hay algunos árboles”, en donde esperan la noche–. Con “un pedazo de la calle rota”, con “un cacho de piedra”, “*El Tigre*” muele las semillas del cevill, metidas en un zapato. Todo en silencio. El cevill, pulverizado, se mezcla con tabaco y Aparicio arma un cigarrillo, que le ofrece a Eisejuaz. Pero Eisejuaz ya no tiene su yesquero. Aparicio lo mira, sin hablar, y enciende él mismo el cigarrillo. Ahí, en esa calle de arrabal, ese barrio subproletariado entre desierto e industrial, Aparicio enciende el cigarrillo, fuma. Y la planta empieza a surtir su efecto, que no se describe. Únicamente se dice: “*Su alma salió de recorrida*”. Y “*cantó*”:

¿De qué vale la baya, la algarroba del mes de abril? Ya perdió el gusto, ya perdió suavidad, pero ella no eligió la hora de su vida. Debe cumplir. Debe ser molida, alimentar al hombre. Debe caer y sembrarse. Debe cumplir.

¿De qué vale el hormiguero que quedó en el desmonte, donde la tierra es negra, donde pondrán la caña? ¿De qué vale? La hormiga mira lejos y ve negro. No hay hojas, no hay pastos. Debe cumplir. No eligió la hora de su vida. No eligió su lugar.

No eligió. No eligió. Debe cumplir. Oh, no eligió. Debe cumplir.

Se ha dicho: esos chiriguanos ofrecieron mistol, algarroba. Devolvieron favores. Esos maticos dejados, torpes, brutos, pidieron vino, pidieron alcohol, sólo saben pedir.

No eligió. No eligió. Debe cumplir. No eligió (*Eisejuaz*: 63)

La forma ideada en *Eisejuaz* para asumir o sostener el canto ritual, chamánico, o de *trance*, consiste en acudir a formas bíblicas, al espíritu y la fórmula ceremonial, y aquí a la parábola, al lengua-

je alegórico, trasunto de la divinidad. En relación a la sustancia del canto, lo que parece expresarse en él es el cumplimiento del destino y al mismo tiempo la elección –en el caso particular de Eisejuaz, el cumplimiento de la elección, la obligación del don, de la visión, de la revelación, como destino, la asunción fatal y purgatorial, de la culpa y la redención–. Pero se filtra, asimismo, en un sentido más histórico, como de fin de mundo, un oscuro futuro que se arrastra desde el pasado, negro, aciago, un destino, un tiempo de destrucción. Un tiempo que, contrastado con el destino chiriguano –pueblo de origen guaraní que pudo reorganizarse en las crueles circunstancias de la colonización–, fue para los “matacos” –término despectivo usado para designar a los wichí, acusados y estigmatizados como vagos y borrachos por el colonizador– un tiempo de humillación.

La esencia del cevil es el canto, y este es el segundo *canto del cevil*: canto que ya no es onírico, ya no viene en sueños, porque lo inspira física, sustancial, orgánicamente el cevil; canto alterno, a dúo, que los dos fumadores cantan de forma continua / discontinua. Pues, como dice Eisejuaz al término del canto de Aparicio, reiterando el pensamiento, los ritmos de “*Ayó*” –el chamán–: “*He fumado con él, mi alma salió de recorrida, cantó*”:

En el centro de la tierra está el viborón. Enrosca las raíces del monte. Duerme con ellas. Nadie eligió, oh no, nadie eligió. Ha caído el monte, han muerto los palos, nadie eligió, oh no, nadie eligió, nadie eligió. Sólo ya los palos cantan para Eisejuaz, sólo el aire. Hay que cumplir (*Eisejuaz*: 64).

“Nadie eligió”. Este enunciado designa un destino trágico: el de los “matacos”. Y aunque también se refiere al destino –triste– de Eisejuaz, y al don que le fue concedido o al que fue obligado como elegido o “chamán de Dios” –“el comprado por el Señor”–, desig-

na a la vez lo contrario, doblemente: “nadie eligió” / fue elegido / fue condenado por esa elección. Pero el canto alterno de Eisejuaz supone otras derivaciones y ramificaciones de índole mitológica, como esa alusión al “viborón”, serpiente legendaria muy viva en los relatos wichís.³ Más aun, Eisejuaz precisa en su canto el tiempo de destrucción al que nos referiríamos: el fin del monte originario y de la vida “salvaje” de los wichís, ese pueblo de cazadores-recolectores; el fin de los “palos” y la magia, el fin del cevil y de la alucinación y el trance, de los espíritus de la vegetación. Y por último, el doble sentido conflictivo de la fórmula final del canto: “Sólo ya los palos cantan para Eisejuaz, sólo el aire”, que dice, a la vez, que ya únicamente los “palos” –que “han muerto” ya, y ya no cantan– “cantan para Eisejuaz”, pero también que los “palos” –y en particular, el cevil– ya solo “cantan *para Eisejuaz*”. Lo que significa, además, que los “palos” que “cantan *para Eisejuaz*” son los “palos que cantan”, y a los que cantan, los cantos de Aparicio y Eisejuaz. Cantan a los espíritus: el cevil canta al cevil, y Eisejuaz es su vehículo. Es lo que “hay que cumplir”.

El canto se reanuda, y termina: “Ha cantado Ayó, su alma que fue de recorrida”. La parte sustancial regresa a la parábola verbal, la alegoría artesanal, la alfarería figura de la vida y la creación, con la campana de la misiones “gringas” modelando la cotinianidad. Pero el destino vuelve a ser la muerte, la desaparición, porque “nuestro tiempo terminó”:

He visto las últimas mujeres que baten el barro, y amasan, vuelven a amasar y forman el botijo, ese que suena como la campana del gringo, ese redondo como la mujer y el hijo. Y ese alto con tres

³ Cfr. la gran compilación de Antonio Tovar: *Relatos y diálogos de los maticos*. Sobre el papel principal de Santos Aparicio –modelo de “Vicente Aparicio”– como “informante” de Tovar, Cfr. “Eisejuaz: chamán” y “Eisejuaz, chamán (y relatos de la vida de Santos Aparicio) (Flores, 2020).

panzas. Y ese chiquito que lleva el agua al monte. Forman el botijo, y tantos hombres van y compran tarros, van y buscan latas. Pero ellas tienen que amasar, tienen que hacer el botijo hermoso, que suene como la campana del gringo. No eligió la hora de su vida, no eligió, oh no eligió; debe cumplir.

No lloremos si nuestro tiempo terminó.

No lloremos, ¿y para qué llorar?

Morimos juntos: el tigre, el monte, los ríos, sueltos como pelos del Señor, y nosotros (*Eisejuaz*: 64).

No queda más que la resignación, la muerte en vida en que vive un pueblo desde mucho tiempo atrás. “¿Para qué llorar?” “Morimos juntos”, canta Aparicio al final, en un acto postrero, y solitario, de comunidad. Comunidad visible e invisible en desintegración: tigres, montes, ríos; animales humanos y no humanos, seres de la naturaleza, espíritus. —“*Morimos juntos: el tigre, el monte, los ríos, sueltos como pelos del Señor, y nosotros*”.

El segundo *canto del cevil* es un lamento por la muerte del pueblo wichí. Muerte antigua que comienza al dejar el Pilcomayo, con la entrada de colonos en el “monte”, con la tala de los bosques y la extinción de la fauna, el desecamiento de los ríos, la reducción, la explotación en los ingenios y los trapiches, las perforaciones petroleras, la expulsión, la migración, el Evangelio. Y el canto, como antes apunté, ya no se canta en la selva sino en esta colonia proletaria a la que ha acudido Eisejuaz en busca de Vicente Aparicio, adonde han salido a la calle y ha extraído las semillas del cevil, bajo unos árboles, en la oscuridad y el silencio, y adonde han molido las semillas, han fumado, han olvidado y han cantado.

Ahí, sentados en la calle, mareados aun y ofendidos por el grito del conductor de un auto que pasa, la escena se clausura con una austera y callada ceremonia de iniciación:

Paró un auto y han gritado:

—¡Flor de borrachera! ¡Dejen dormir!

Entonces quedamos callados. Ayó me agarró la mano. Sopló adentro de mi boca. Puso de su saliva sobre mi lengua. Caminamos después volviendo para su casa, y pasamos por las calles abiertas de esa ciudad, sin obreros porque era de noche (*Eisejuaz*: 64).

[ESCENA 5: EL FIN DEL MONTE]

La que habla en esta escena es “una mujer de los nuestros, mi hermana en el monte”. Lo que “canta” es, en una suerte de relato rimado, de saga de los orígenes, de cosmogonía de la expulsión, la partida del río Pilcomayo. Las voces se yuxtaponen: “Se tenemos que ir”. Tristes: “Ya en el monte no se puede vivir”. “Tantos días a pies, saliendo del Pilcomayo”, rememora la vieja. “Pero todos vinieron a morir con la peste del blanco” (*Eisejuaz*: 100).

La “*peste del blanco*”, literalmente, y no solo de manera figurativa. Su narración se construye poéticamente, en lenguaje figurado, rítmico, formulístico, repetitivo como al comienzo del relato, como en *trance*: “He comido carne, pan. *Como borracha, con sueño, como de vino estoy*, para recordar, para hablar lo que vi. Cosas que viste, cosas que viví”. Es la historia rimada del wichí Guanslá y de su mujer churupí o nivaclé en el Pilcomayo:

El hermano de mi padre, ese joven Guanslá. Contento de su mujer linda, de gente churupís. Traída de la guerra, gorda, con buena voz. Cada día se aleja, cada día volvió. Nadie tuvo malicia, nadie desconfió. Su marido contento, nunca la receló. Ha dicho: “Me he dormido”. Dijo: “Frutas busqué”. Ella tiene hombre suyo, del tiempo de antes, y lo va a encontrar (*Eisejuaz*: 100).

El churupí o nivaclé es otro pueblo de las orillas del Chaco Boreal, de las orillas del Pilcomayo, cazadores-recolectores como los wichís, los tobas y los pilagás. La esposa de Guanslá ha sido raptada en una previa incursión armada de la tribu wichí y es parte del botín, y Guanslá a su vez, traicionado por ella, será capturado en la emboscada urdida por los churupís. A este relato “del tiempo de antes” lo definen la prosa rimada y la *crueledad*:

Una tarde: “Encontré un anta muerta, es fresca, vámosla a buscar”. Siete hombres han ido, y el primero Guanslá. Allí los esperaban, matan a cinco, uno puede escapar. El séptimo lo llevan, lo van golpeando, y es Guanslá. Grito me viene ahora, gana de matar. Lo achicharran, lo pinchan, ella se ríe sin parar: con machete chaqueño corta la boca de Guanslá. De puro diente queda, sin risa de verdad. Esa que baila y que le escupe la hombría le va a cortar. Lo pinchan con las flechas, le ponen brasas, no dejan de cantar; la tierra que levantan sobre la sangre se va a pegar. Ya abre su boca rota, ya se muere el alegre Guanslá. Le ha atravesado un ojo: “Te dejo el otro por bondad. Así me ves contenta, contento a mi hombre y después reventás” (*Eisejuaz*: 100-101).

Conflictos de guerra, tribales, sexuales, se transforman en arquetipos, violencias míticas. Violencia sobre la mujer, y venganza de la mujer. ¿Irrupción del “salvajismo” de los indios ante la mirada —imaginaria, fabulosa, fascinada, aterrorizada, siniestra— de la autora, de la aristócrata porteña? Rituales de guerra: cantos y danzas, tortura y castración. Pero vendrá la contraparte, tras el cambio de rima —de la (*á*) a la (*ó*), y al final a la (*é*)—, como una retribución de la violencia física y simbólica, venganza sexual reproducida casi al infinito, multiplicada en escenas de tortura y crueldad ilimitada, digna de Sade o Bataille:

Ya viene aquel muchacho, el escondido, el que espío. Ya cuenta lo que ha visto. Tu padre llama, el jefe alza la voz. Mandamos nuestros hombres, pero no hay rastros, esa gente escapó. Al año vino batalla, matamos todos, el mataco venció. A la mujer y al hombre trajeron vivos, quién no los vio. Ya le queman los pechos; mi madre la cuereó; tu madre con tizones su hembraje le quemó. Como tigre gritaba, le arrancamos la piel. Le cortamos las manos, los dedos de los pies. Los perros los tragaban, con bramidos gritó. Al fuego la tiramos, un humo espeso hedió. Al hombre le sacaron todo el pelo y la piel. Vi su cabeza cruda, la colgaba la piel. La sangre que escurría la quería beber (101).

Éxtasis de violencia, éxtasis de crueldad –irreal, fantástico, mítico, visto en trance–: desollamiento, escaldadura, decapitación, canibalismo, más allá de las fronteras rituales de la transformación animal, de lo no humano y lo inhumano, de la pura, desnuda exclamación animal de dolor –“como *tigre* gritaba, le arrancamos la piel”. Y nosotros lo hicimos: “mi madre la cuereó”; “tu madre con tizones su hembraje le quemó”. Todo en el marco de una escena o una serie de escenas que un arquetipo del “salvajismo” inspira y remite a un pasado no idílico, no comprendido, sujeto a una “redención” y a una supuesta crueldad originaria expresada a través de un canto ritual y de un relato litúrgico y ritual.

[ESCENA 6: LO QUE SE VE]

“¿No era el anunciado?”, se pregunta Eisejuaz, “turbado en el corazón”. “¿No es este el último tramo?”. Es el preámbulo al tercer canto del cevil, tras añadirse: “Sin respuesta me vi”. Y si los cantos chamánicos wichís son sin palabras, puramente sonoros, la invocación de Eisejuaz a los espíritus paganos o cristianos es pura danza, aliento, exhalación:

Molí semilla de cevill y la fumé para buscar contestación.

Como pajas en el viento, como flechas, como pájaros en el mundo, vi los buenos mensajeros, los malos mensajeros del que es solo, nunca nació, no muere nunca. He cantado allí:

—Eh, eh, eh. Digan. Eh, eh, eh.

Bailé.

—Vengan. Eh, eh, eh. Vengan. Eh, eh, eh. (*Eisejuaz*: 102)

La “poesía”, la metáfora, el símil está en la descripción, en la “prosa poética” de *Eisejuaz*. No en el canto, que se remonta a una especie de anterioridad del relato, previa a la recreación literaria, escritural. En el ritmo. En la forma reiterativa, dancística del canto. Formulada a través de preguntas y respuestas, imágenes figuradas, apariciones sucesivas:

Como las moscas sobre el guerrero muerto, como choca y da vueltas el pescado en el agua, como lluvia que brilla, que se mueve, alrededor de mí. Vinieron a mi boca.

Serpiente.

—¿Qué de mí? Dormía y, ¿qué de mí? Descansé y, ¿qué de mí?

—Vos. Para saber de la callada, de la silbadora, para dónde mi oído, para dónde mi ojo, cómo el cumplimiento aquel.

—Eso lo esperarás. Eso verás.

Caballo.

—¿Qué de mí? Corría y ¿qué de mí? Golpeaba con mis patas y ¿qué de mí?

—Vos. Para saber, aquí. Del alto, del que tiene el trueno en cada pie, para dónde este oído, cómo será.

—Eso lo esperarás. Eso verás (*Eisejuaz*: 102-103).

Lengua esotérica, lengua chamánica, lengua de los animales. Conjuro. Lenguaje “cifrado”, como diría Hernando Ruiz de Alar-

cón. Danza, percusión, ebriedad. Invocación sincrética, misturada, al ángel, al tatu, al suri, al rococo, a los palos, a la lluvia, al viento:

He bailado, y golpeé el suelo con mis pies. Como el murciélago en verano, como hojas en el viento frío, alrededor de mí.

—Ángeles mensajeros, busco la palabra del que es solo, no nació, no morirá. Aquí del tatu, cuero de hueso, aquí del suri, buen esquivador, aquí el rococo, escuchador con la garganta, aquí de los palos, mensajeros del Señor. Aquí de la lluvia fuerte y de la que es mansa, del viento grande y de los vientos, mensajeros, ángeles del Señor. Díganme. Cómo es el cumplimiento, cómo será. Cómo vino, como vendrá.

Dando vueltas: “Eso esperarás”. Girando: “Eso verás. Eh, eh, eh. Eso verás” (*Eisejuaz*: 103).

Profecía y silencio de la revelación —la elección, la anunciación—. Y de vuelta giros, espuma, éxtasis, saliva, ebriedad. El cantador se asume como vehículo —“hablaban por mi boca”—, en trance psíquico y físico —como el sapo rococo, ingrediente peligroso del payé, inductor de alucinaciones, y como él “escuchador con la garganta”—. Y el baile se reanuda, se reitera la repetición, y “revolviéndose, empujándose”, impera la sonoridad:

Hablaban por mi boca y la espuma salió de mi boca, mojó mi pecho, mojó el suelo. Hablaban por mi boca y he bailado, golpeé el suelo con mis pies.

Como el mosquito en el pantano, como el gusano, revolviéndose, empujándose.

—Eh, eh, eh. Vos y vos. Eh, eh, eh. Vos y vos.

—Eso lo esperarás. Eso verás. Eh, eh, eh, eso verás (*Eisejuaz*: 103).

Ritmo reiterativo. Seres, pueblos apareciendo, del subsuelo, del agua, del monte:

Llamé a los pueblos chicos de bajo tierra. Los hombres chicos el pantano, del agua. Los sin peso que corren por el monte, pueblo chico corredor del monte. Los que andan, los que vigilan, los que roban, los que curan. Como ratones, como bicherío que escapa en la creciente, y no chilla ni habla, corre y no mira, corre y se empuja, así vinieron los pueblos chicos de bajo tierra, del pantano, del agua, y el pueblo corredor del monte.

Hablaron por mi boca.

—¿Qué es? Descansaba y aquí, ¿qué es? Descansaba y aquí, ¿qué es?

Como buitres moviendo las colas, picando, arrancando, moviendo las cabezas, los pueblos chicos, los hombrecitos corredores, a mis pies. Bailé, el suelo golpeé con mis pies. Y hablaron por mi boca.

—Ya verás, ya verás, ya verás (*Eisejuaz*: 104).

La escena del *canto del cevil* lo articula todo: mitología, ritual, chamanismo. La pregunta: “¿qué es, qué es, qué es?”. La respuesta: “Ya verás, ya verás, ya verás”. Vuelve el ritmo ritual, y vuelve asimismo la voz, surgen más voces en la voz, afuera, por encima, por dentro, como un flujo continuo o fuente incesante del ritmo: “*Hablaron por mi boca*”. Todo en soledad, en un ritual desamparado, en una “intemperie sin fin” —como dice Juan L. Ortiz—. ⁴ Acompañado únicamente por esos seres, esos pueblos mitológicos. Como si el “monte” arrancara de este mundo a Eisejuaz, ahí, en el lugar llamado “Lo Que Se Ve”:

⁴ *La intemperie sin fin*, el libro de Oscar del Barco, toma su nombre de un verso del gran poeta entrerriano.

Y se han ido todos. La oscuridad me recibió el corazón. Allí quedé, y descansé. Y me han levantado. He mirado el incienso aquel que está a la puerta de la casa que hice con mis manos. Un viento grande se alzó en ese momento y lo revolcó. Un viento lo enroscó, lo arrancó.

Esa casa y aquel lugar se llaman desde quel día: Lo Que Se Ve (*Eisejuaz*: 104).

Bibliografía

- Dasso, María Cristina y Guadalupe Barúa, 2006, “El devenir de bienes e instituciones: el cebil y el shamanismo wichí”, *Archivos*, núm. 4-1, pp. 219-248.
- Del Barco, Oscar, 1985, *La intemperie sin fin*, Universidad de Puebla, Puebla.
- Flores, Enrique. “Eisejuaz: chamán (y relatos de la vida de Santos Aparicio)”, 2020, *Boletín de Literatura Oral*, núm. 10, pp. 289-307.
- Gallardo, Sara, 2013, *Eisejuaz*, Martín Kohan (pról.), El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Pagés Larraya, Fernando, 1959, “La cultura del paricá”, *Acta Neuropsiquiátrica*, núm. 5, pp. 375-383.
- _____, 1982, *Lo irracional en la cultura*, 4 vols., Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires.
- Tovar, Antonio, 1981, *Relatos y diálogos de los matacos*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

Misticismo y escritura en el *Tractatus logico-philosophicus*

Mysticism and writing in the *Tractatus logico-philosophicus*

Laura Adriana Hernández Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México

lauraxanum@hotmail.com

Resumen: En este ensayo se plantea que la escritura filosófica de Wittgenstein es una escritura mística, que es heredera de la filosofía mística alemana, iniciada por Böhme y posteriormente desarrollada por los místicos barrocos, entre quienes destaca Angelus Silesius, a quien Wittgenstein leyó en el frente austriaco, durante la Primera Guerra Mundial. Dicha influencia se aprecia de manera muy clara en la expresión aforística del *Tractatus logico-philosophicus*, que recupera la poética paradójica y sintética de los epigramas de Angelus Silesius en la exposición del análisis lógico del lenguaje, que distingue entre aquello que se puede decir y lo que solo se puede mostrar en el lenguaje.

Palabras clave: Wittgenstein, Silesius, mística, escritura filosófica, trascendencia.

Abstract: This essay considers Wittgenstein's philosophical writing as a mystic writing, heir to the German philosophical mysticism that begins with Jakob Böhme and further developed by the German baroque mystics, notably Angelus Silesius, who Wittgenstein read on the Austrian war front in the First World War. This influence is clear in the aphoristic expression of the *Tractatus Logico-Philosophicus*, with which Wittgens-

tein recovers the synthetic and paradoxical poetics of Angelus Silesius epigrams, through the exposition of the linguistic logical analysis which distinguishes between what can be said, and what only can be shown in language.

Keywords: Wittgenstein, Silesius, Mystics, Philosophical Writing, Transcendence.

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 10 de marzo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v13i28.599>

*En memoria de Rubén Chuaqui
Admirado y querido maestro*

*La filosofía como forma-de-vida y no como
flatus vocis gira siempre alrededor de la locu-
ra (de Dios).*

OSCAR DEL BARCO

Ética y poética

El *Tractatus logico-philosophicus* (1921) es el único libro que Wittgenstein publicó en vida, pero su escritura se desarrolló a lo largo de la Primera Guerra Mundial donde participó en tareas de enorme peligro como voluntario. Terminó de escribirlo en la casa de su tío Paul, cerca de Salzburgo, donde pasó el verano de 1918, después de que su tío lo encontrara por casualidad en la esta-

ción de trenes decidido a suicidarse, al enterarse de la muerte de su entrañable amigo, David Pinsent, a quien está dedicado el libro.¹

La filosofía contenida ahí es el fruto de su trabajo en lógica que inició con Russell en 1912 y que empezó a cobrar forma los meses que pasó en Skjolden entre 1913 y 1914, cuando Edward Moore fue a visitarlo a Noruega, y donde ya aparecía la distinción fundamental entre lo que es decible y lo que es mostrable en el lenguaje, que da sentido a su decisión de escribirlo en aforismos numerados, subrayando así la importancia de atender a esta distinción también en la expresión escrita y dotándolo, con ello, de ese carácter místico que le ha valido el estigma de ser un libro críptico. Y si bien este texto es crucial en la historia de la filosofía del siglo XX y goza de gran fama, tuvo una mala recepción cultural en su momento, debido precisamente a una extraña escritura que no combinaba con el impulso hacia una filosofía fundada en el pensamiento matemático, como era la filosofía analítica que Russell y Wittgenstein crearon en su primera versión, conocida como atomismo lógico.

Al recibir el manuscrito en 1919, Frege le comunicó que consideraba un error haberlo escrito en aforismos porque provocaba que los lectores ya no le dieran importancia a la exposición científica al ser subyugados por un lenguaje poético.² Por su parte, Russell fue condescendiente y prefirió omitir ese “defecto”, pues aceptó escribir la introducción que le fue requerida a Wittgenstein como aval para que la obra pudiera ser publicada, como muestra de que reconocía su aportación para el análisis lógico del lenguaje. Sin embargo, Wittgenstein la rechazó en una airada carta donde le reclama la falta de comprensión de su obra, algo que ya presentía cuando le escribe desde el campo de concentración de Montecasi-

¹ En esa primera versión, conocida como el *Prototractatus*, aparece al final una nota donde agradece a su tío Paul Wittgenstein y a Bertrand Russell por el apoyo que le dieron (Wittgenstein, 1971: 2).

² Para una interesante discusión sobre este tema, véase J. Bremer (2020).

no en 1918, avisándole que le ha enviado el único manuscrito que existe del *Tractatus*, en una carta que termina con estas palabras: “Cálidos recuerdos, y no pienses que todo lo que tú no entiendes es mera estupidez” (Wittgenstein, 1979: 66).

Wittgenstein había intentado sin fortuna publicarlo antes en Viena, que le parecía el lugar más apropiado para presentar una obra sobre ética y lógica, por ser un tema central en la cultura vienesa a partir de *Sexo y carácter*, el libro de Otto Weininger. Decidió entonces pedirle a Von Ficker, editor del periódico *Der Brenner*, que se encargara de ello, en una famosa carta donde le explica que “la obra es estrictamente filosófica y al mismo tiempo literaria, pero en ella no hay parloteo inútil” (Monk, 1994: 176). La respuesta de Von Ficker no fue la esperada, pues le respondió que las obras “estrictamente científicas” no eran su campo y que sería difícil publicarla, pero le prometió intentarlo. Wittgenstein se muestra sorprendido ante ello y reitera que la finalidad del libro es ética y no científica, por lo que la parte más importante del libro es la parte que no ha escrito y no la que está escrita. Finalmente, lo conmina a leer el prólogo y la conclusión para tener una idea clara del tema que se trataba (176).

Ahora bien, el aforismo con que concluye el *Tractatus*, exhorta a guardar silencio ante lo indecible, lo cual no significa que no se deba producir lenguaje —como muchas veces se piensa— sino que no se debe pretender decir algo con sentido (lógico) sobre lo trascendente. Se trata de una posición ética que está enunciada como una tarea lingüística en el aforismo 6.54 (el penúltimo), donde Wittgenstein declara que su libro está escrito como una escalera de sinsentidos,³ que es el *modus loquendi* con que se muestra, en

³ En el aforismo 6.54, Wittgenstein se refiere a su escritura así: “Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo: que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que las comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera

el lenguaje, el límite del sentido, en concordancia con lo que se señala en el aforismo 6.522: “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se *muestra*, es lo místico”.

Esta concepción mística del lenguaje –con la que Wittgenstein hace patente la enorme limitación de la ciencia sobre lo que puede decir del mundo, que es muy poco: apenas cuáles son los hechos que acaecen, pero nunca su sentido como totalidad– tiene ecos de los místicos del barroco alemán, principalmente de Angelus Silesius (1624-1677), cuyos bellísimos epigramas, reunidos en *El peregrino querúbico*, fueron leídos por Wittgenstein durante la guerra, como sabemos por la carta que Russell le envía a Lady Ottoline desde La Haya, después del encuentro que tuvo con Wittgenstein para hablar del *Tractatus*, en diciembre de 1919: “En su libro había percibido un cierto aroma de misticismo pero me quedé asombrado cuando descubrí que se había vuelto un místico completo. Lee a autores como Kierkegaard y Angelus Silesius, y considera seriamente la posibilidad de hacerse monje” (Wittgenstein, 1979: 75-76).

Andrew Weeks (1993) coincide en que el misticismo de Wittgenstein es el de esta tradición alemana que hereda mucho del pensamiento del filósofo zapatero, Jacob Böhme (1575-1624), cuyos textos también serán fuente de inspiración para los románticos alemanes y filósofos como Hegel (Seijas, 2010: 1, nota 2). El *Tractatus* compartiría con ese misticismo una teofanía que ve el mundo como un signo indescifrable, pues la tesis del aforismo 6.522 de que el mundo como totalidad es indecible y sólo se muestra en el lenguaje, es una imagen que Weeks (236-237) encuentra muy

después de haber subido.) / Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo” (énfasis mío).

próxima a la concepción del mundo de Böhme como *Mysterium magnum*.⁴

También Isidoro Reguera considera en sus comentarios a los *Diarios secretos* que, para entender lo que ahí escribió Wittgenstein, hay que reconocer la influencia de Angelus Silesius y su mística böhmeana, “que va más allá de la razón, pero también de la ignorancia y el silencio negativos, permitiéndole un discurso de lo inefable” (Wittgenstein, 1991: 202).

Resulta de gran interés que Alois Haas considere que esta mística tiene raíces que llegan hasta el escepticismo de Pirrón de Elis (365-270 a. C.), quien adoptó la fórmula escéptica del juicio de los gimnosofistas, con quienes probablemente tuvo contacto en su viaje con Alejandro Magno a la India:

1. De “es” (posición $\lambda 1$)
2. Y de “no es” (posición $\lambda 2$)
3. Así como la combinación “es” y “no es” (posición $\lambda 3$)
4. Y la de “ni es, ni no es” (posición $\lambda 4$)

Cuatro pasos que muestran que cualquier argumento puede ser refutado y, en consecuencia, no hay ninguna verdad definitiva, en un proceso que conduce al silencio, entendido como suspensión del juicio (*epojé*), y permite alcanzar la ataraxia.⁵ Una experiencia

⁴ Teresa Rocha (1993) explica que, para Böhme, la relación entre el mundo invisible y el visible es un *Mysterium magnum*, porque, si bien el mundo invisible es la causa, explicación y posibilidad del mundo visible, este último es el que permite que el invisible pueda manifestarse: “por la ex-presión, por el ex-hálito de la palabra divina, como marco o instrumento de acción de lo invisible en la manera en que el alma obra por medio del cuerpo” (361).

⁵ Sobre la relación entre la filosofía de Wittgenstein y el escepticismo pirrónico, véase Reinoso (2018).

de incertidumbre que, como dice Haas (2009), será adoptada más tarde como una disposición necesaria para ser cristiano (32).

Es muy interesante descubrir lazos entre la poética del *Tractatus* y la de Sexto Empírico (160-210 D.C.), pues el filósofo pirrónico que practicó la disolución de los argumentos como cura contra el dogmatismo usó la metáfora de la escalera de la misma manera que aparece en el *Tractatus*: “Al igual que no es imposible que una persona que ha llegado a un lugar alto por una escalera, la tire una vez que ha subido por ella, no es improbable que el escéptico también, después de haber conseguido su tarea por una pequeña escalera —el argumento que muestra que no hay demostración— deba desechar tal argumento” (*apud.* Reinoso, 2014: 48-49).

Esto significaría que el *Tractatus* se liga a una tradición filosófica que se propone mantener la incertidumbre y el misterio, en lugar de superarlos, y que explica el interés en expresar lo trascendente en paradojas, como la que se produce en la convicción de que es posible un lenguaje acerca de lo imposible (Vega, 2011: 86). En el *Tractatus*, ese lenguaje da forma a una poética que parte del carácter trascendental de la lógica, cuyo lenguaje es un espejo⁶ donde el mundo toma una forma (*Bild*) cuando la proposición figura los hechos del mundo en el pensamiento y los muestra, como el espejo muestra una imagen.

⁶ En el aforismo 5.511, se responde a la pregunta de cómo es posible que el lenguaje de la lógica refleje el mundo pero use tan extraños garabatos, explicando que se debe a que está unido “por una trama infinitamente fina al *gran espejo*”; y más adelante, el aforismo 6.13 se refiere también a este carácter especular de la lógica, al plantear que: “La lógica no es una doctrina, sino un *reflejo* del mundo. La lógica es trascendental”. La paradoja especular del lenguaje remite a Böhme, para quien la sabiduría eterna de Dios es un ojo, “y, al mismo tiempo, el espejo en que Dios se refleja” (Seijas, 2010: 12).

Desde esta perspectiva, resulta más claro el llamado de Wittgenstein a poetizar la filosofía⁷ —lo que constituye su trabajo—, como una labor dedicada a la creación de una escritura adecuada para expresar el carácter transcendental que le atribuye a la lógica,⁸ que aquí se hermana con la ética, la estética y la religiosidad por su carácter místico, y en consecuencia, por una mirada *sub specie aeternitatis*, que es aquella que mira el mundo desde lo alto. Sin embargo, no se está hablando de campos de reflexión filosófica separados de la vida, ya que, si la obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*, “la vida es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. No otra es la conexión entre arte y ética” (Wittgenstein, 1986: 140).

Sabemos bien que no estamos ante una filosofía interesada en qué sea el mundo, sino de aceptarlo sea como sea. De ahí que afirme que “mundo y vida son lo mismo” (en el aforismo 5.621) y cobre sentido la búsqueda de una forma de vida adecuada para el propósito filosófico de cambiar la propia vida —para dejar de tener una vida falsa, diría Wittgenstein—, una exigencia que él considera

⁷ Me refiero al famoso aforismo escrito entre 1933 y 1934: “Creo haber resumido mi posición con respecto a la filosofía, al decir: de hecho, sólo se debería *poetizar* la filosofía. Me parece que de ello se desprende en qué medida pertenece mi pensamiento al presente, al futuro o al pasado. Pues con ello me reconocí también como alguien que no puede hacer del todo lo que querría” (Wittgenstein, 1995: 65-66).

⁸ La discusión que plantea Michael Wood (2010) sobre la traducción de la palabra *dichten*, en la frase en marras: “Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*”, que realmente sería intraducible, abre el abanico del sentido de “poético” en esta frase. Uno de sus posibles significados se referiría, no a la versificación, sino a la carga creativa e imaginativa de la escritura literaria en general, que es uno de sus sentidos en alemán. De ahí que otra posible traducción podría ser: “la filosofía debiera ser sólo *escrita*”, en el sentido en que Barthes plantearía que, de no ser escritura, no sería nada. Pero, además, dado que no aparece el comparativo como, podría interpretarse que estrictamente dice que debe ser poesía (61).

propia del cristianismo, como se revela en una anotación que hizo en 1946: “Opino que el cristianismo dice, entre otras cosas, que todas las buenas doctrinas no sirven para nada. Debe cambiarse la *vida* (o la *dirección* de la vida)” (Wittgenstein, 1995: 106).

La transformación de la propia vida responde a la búsqueda mística de un centro,⁹ es decir, al ajuste entre la vida y el mundo que en el *Diario filosófico* se plantea como condición para alcanzar la felicidad que otorga vivir en un eterno presente (Wittgenstein, 1986: 129). Es entonces cuando acepto que mi voluntad no puede cambiar los hechos del mundo, y que “sólo en la conciencia de la unicidad de mi vida surgen religión –ciencia– y arte” (134).

Quisiera proponer entonces que la filosofía de Wittgenstein, como forma de vida, es un acto de escritura que está fundado en una ética del asombro de que el mundo sea, que es análogo a ver el lenguaje como un milagro, como se plantea en la “Conferencia sobre ética” de 1929. Se trata de una experiencia y un sentimiento que se producen para Wittgenstein en una vida exílica de profunda espiritualidad, ya sea en las montañas noruegas o en el frente de guerra, pues esa es la manera de alcanzar la autoconciencia nece-

⁹ Böhme se refiere al centro como el lugar de unión con lo divino: “la comprensibilidad está oculta en el *centro*, la fuerza divina que creó la comprensibilidad y que además la sostiene, lleva y rige” (Böhme, 1979: 321). Silesius (2005) hace varias referencias a este concepto místico de centro como imagen de la unidad de lo múltiple en el Uno: “II. 24. EL CENTRO. Quien ha escogido para sí el centro por morada, lo que en la circunferencia hay ve de una sola mirada” (véase también: III, 28, 147; V, 212). Por otra parte, Mircea Eliade señala que la simbología del “centro” como el lugar donde se unen las tres zonas cósmicas: el cielo, el infierno y la tierra, está asimilado a una “montaña sagrada” desde la mitología mesopotámica. El ascenso del peregrino es la aproximación “al centro del mundo, y en la terraza superior realiza una ruptura de nivel, trascendiendo el espacio profano” (Eliade, 1979: 336). Una cuestión que calza muy bien con la metáfora del ascenso y la vida ascética en las montañas nórdicas, como se verá más adelante.

saría para cumplir con su deber de tener una vida justa consigo mismo y así salvarse.

La escritura de lo inefable

Como la de todos los escritores místicos que, siendo poetas, son trabajadores del lenguaje, la obra de Wittgenstein es autobiográfica y confesional y se compone de un arsenal de escritos no académicos que dota a su filosofía de un fuerte carácter personal que Badiou considera característico de los que él denomina antifilósofos; quienes, como Pascal, Heidegger o Wittgenstein, tienen una inclinación al misticismo por su interés filosófico en el lenguaje. Para Badiou (2013), Wittgenstein es un héroe de nuestro tiempo (73) que estuvo “condenado” a la metáfora, en un acto de escritura que funda su concepción del trabajo filosófico como una actividad de creación y destrucción permanente de lo creado, cuyo fin es el de cambiar la vida para ser salvado. La confesión se convierte, entonces, en una especie de iluminación –“producción de luz”, dice Badiou–, cuyo contenido lo aproxima a San Agustín por esa fusión de doctrina lingüística y vida personal. Pero también es semejante a la poesía de Mallarmé, porque, igual que en “Un golpe de dados”, hay una “tensión metafórica combinada con un rigor matematizante, la ironía latente de las figuras, la absoluta autosuficiencia que remite, no obstante, a un ‘más allá’ del Libro” (86).

Esta cualidad estética del lenguaje místico se relaciona con un carácter apofático que se crea a través de la transgresión de la lógica gramatical, como señala Hass (2009):

El *modus loquendi* místico gusta de utilizar modos de hablar antilógicos, en ocasiones de manera incluso abusiva. Con razón, Hugo Ball y Emmy Ball-Hennings, máximos representantes de los dadaístas de Zúrich y “ditirámicos de la ruina” de los valores,

declamaban textos de místicos medievales (como por ejemplo de Mechthild von Magdeburg), entre otros, con el objetivo de que sus acciones perturbaran los sentidos (19).

Esa expresión apofática es la que dominó Silesius en su poesía religiosa, la cual, como considera Hadot (2007), debió familiarizar a Wittgenstein “con las paradojas místicas más audaces” (53).

En los *Diarios secretos*, en una anotación de 1916, Wittgenstein se refiere al problema de expresión que enfrenta para hablar de la conexión entre su trabajo matemático y el de lo divino y lo humano, a lo que responde: “¡Pero esa conexión llegará a establecerse! ¡Lo que no se deja decir, no se *deja* decir!” (Wittgenstein, 1991: 153). Y antes, en una temprana nota de 1914, dice: “Detrás de nuestros pensamientos, verdaderos o falsos, yace una y otra vez una raíz oculta, que solo después sacamos a la luz y expresamos como un pensamiento” (63). Unos meses más tarde, confesará que su dificultad “es una enorme dificultad de expresión” (73). Es aquí donde hace presencia la poesía religiosa de Silesius como la posible inspiración para la aforística del *Tractatus*.

Johannes Scheffler, quien tomó el nombre de Angelus Silesius cuando se convirtió al catolicismo, decepcionado de la ortodoxia luterana, llevó a grandes alturas el ejercicio que llevaba a cabo el grupo de Abraham von Franckenberg en la ciudad de Öls, quien había conocido muy bien a Jacob Böhme, y cuyos discípulos, entre los que estaba Silesius, escribían aforismos religiosos (Silesius, 2005: 13).

La empresa de construir un lenguaje que le permita entablar un diálogo con Dios, conduce a Silesius a la situación paradójica, que señala Josef Sudbrack, de ser prisionero de su lenguaje a la vez que transgresor del lenguaje, de modo tal que obliga al lenguaje a ser “más que lenguaje”, por medio de paradojas y tautologías (*apud.* Silesius, 2005: 11). Una condición en la que, para Duch, “el len-

guaje remite a la individualidad del hablante y, de esta manera, remite a algo situado más allá de él mismo y de sus informaciones, hacia lo que la religión y la filosofía acostumbran a designar con el nombre de trascendencia” (11). Una trascendencia que, si se logra mediante la transgresión del lenguaje, es porque Dios es un reflejo del mundo, pero no un ente del mundo, que es la que condición paradójica que debe perseguir el lenguaje religioso, según Böhme, dado que “el gran misterio de la palabra hablada es que hay detrás de ella una Palabra hablante (“*das ewige sprechende Wort*”) que es, a su vez, “*unaussprechlich*” (habla pero no puede ser hablada)” (Rocha, 1993: 361).

La escritura aforística del *Tractatus* sigue la misma regla de los místicos que se reunían en Öls, de usar un lenguaje sintético y breve, además de paradójico y sentencioso, por ser esta la simbolización más apropiada para la condición de lo divino en el lenguaje.

Sin embargo, esta escritura es inseparable de una vida ascética y exílica que se plantea como un ideal de santidad, la cual Wittgenstein comparte también con Silesius, quien, siendo médico por sus estudios universitarios, gozaba de una fortuna a la que renunció para retirarse a vivir al Convento de San Matías de Breslau, en Italia, donde murió. Una decisión que también tomó Wittgenstein, no sólo porque renunció a su fortuna, que era la más cuantiosa de Europa, sino porque también vivió por un tiempo en un monasterio de Viena, después de la guerra, haciendo las tareas de jardinero, e intentó ser monje ahí para llevar la vida de esos cristianos sin iglesia que lo antecedieron, como Angelus Silesius.

La forma de vida filosófica es una experiencia mística (ética y estética), a la manera en que Silesius concibe la “muerte eterna”, en su epigrama 29 del libro primero: “La muerte de la que no florece una vida nueva: de esa huye mi alma de entre todas las muertes”. Y más adelante, en el epígrafe 192 del libro siguiente, lo plantea como un llamado: “Ah, hermano, vuélvete pues: ¿por qué

sigues siendo humo y apariencia? Tenemos que volvernos esencialmente un ser nuevo”. Para Wittgenstein, “revolucionario será aquel que pueda revolucionarse a sí mismo” (Wittgenstein, 1995: 96), y cambiar su vida es la condición para pensar por sí mismo y conseguir el ideal filosófico de encontrar su centro, que sin duda encontró en Skjolden.

Un lugar sagrado

He estado tres veces en Skjolden,¹⁰ la última en el verano de 2019, cuando concluyó la reinstalación de la cabaña de Wittgenstein en su sitio original en el lago Eiden, ya que el heredero la trasladó al pueblo después de que murió el filósofo. La fundación Wittgenstein de Skjolden compró otra casa en 2018 y empezó a hacer el traslado de todas las piezas de la antigua construcción, así como de los muebles originales que habían sido celosamente conservados, junto con algunos objetos personales, como sus artículos para afeitarse.

Pasé una mañana luminosa en la cabaña con mi amiga Siri Almetun, después de que conseguimos las llaves y emprendimos el difícil ascenso hasta arriba del acantilado que se refleja en el lago. Es una experiencia conmovedora poder estar ahí, al lado de la misma mesa donde Wittgenstein escribió en completo aislamiento, y sobre todo, poder admirar desde el balcón del segundo piso, donde lo solían ver los vecinos muchas tardes, el paisaje del lago con el pueblo al fondo, enmarcado por las montañas que custodian el final del trayecto del fiordo, al que Wittgenstein le atribuyó la majestuosidad de una “silenciosa seriedad” que sin duda refiere a

¹⁰ Sobre mi primer viaje a Skjolden en 2017, véase mi artículo: “Una peregrinación filosófica a un espacio para pensar. La cabaña de Wittgenstein en Skjolden, Noruega” (en prensa).

ese “estado de ánimo poético” al que Schiller aludió en una carta a Goethe –como recuerda Wittgenstein en una nota de 1948–, y con el cual se identifica: “Creo que sé a lo que se refiere, creo conocerlo. Es aquel estado de ánimo en el que se es receptivo a la naturaleza, y en el que los pensamientos parecen tan vivos como la naturaleza” (Wittgenstein, 1995: 124).

El lector de Wittgenstein que llega hasta este espacio sagrado también encuentra su centro ahí. La unión del peregrino y el filósofo en esa escritura mística se transforma en la cabaña en una hierofanía de la inclinación humana a decirse a sí mismo, en las letras que la mano escribe, lo indecible.

Bibliografía

- Badiou, Alain, 2013, *La antifilosofía de Wittgenstein*, Ma. del C. Rodríguez (trad.), Capital Intelectual, De Autor 13, Buenos Aires.
- Böhme, Jacob, 1979, *Aurora*, A. Andreu (trad., pról. y notas), Alfaguara, Madrid.
- J. Bremer, 2020. “*An Artistic rather than a Scientific Achievement. Frege and the Poetically of Wittgenstein’s Tractatus*”, *Philosophia*, Jesuit University Ignatianum in Krakow. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s11406-020-00216-3> (Consultado: 30/X/2020).
- Eliade, Mircea, 1979, *Tratado de historia de las religiones*, T. Segovia (trad.), Era, México.
- Haas, Alois M., 2009, *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, J. Seca (trad.), Siruela, El Árbol del Paraíso 65, Madrid.
- Hadot, Pierre, 2007, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, M. Arranz (trad.), Pre-textos, Valencia.

- Hernández Martínez, Laura A. “Una peregrinación filosófica a un espacio para pensar. La cabaña de Wittgenstein en Skjolden, Noruega”, en *Arte, ciencia y palabra. Escritos sobre viajes y viajeros*, Carolina Depetris (ed.), Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México [en prensa].
- Monk, Ray, 1994, *Ludwig Wittgenstein*, D. Alou (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Reinoso, Guadalupe, 2014, “La escritura escéptica como clave de lectura: los prólogos de Wittgenstein”, *Tópicos*, núm. 27, Santa Fe, Argentina, julio, pp.46-61.
- _____, 2018, “Las preguntas metafísicas y otras enfermedades filosóficas: Wittgenstein y el pirronismo”, *Skepsis*, vol. ix, núm.17, pp. 99-113.
- Rocha, Teresa, 1993, “Un apunte sobre la historia de la teoría del lenguaje: Böhme, Saint-Martin y Kleuker”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 16, Univ. de Extremadura, pp. 351-366.
- Seijas, Carlos, 2010, “La libertad como fundamento del ser”, *Eleutheria*, núm. 2, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala. Disponible en: <http://www.ufm.edu> (Consultado: 09/IX/2020).
- Silesius, Angelus, 2005, *El peregrino querúbico*, L. Duch (introd., trad. y ed.), Siruela, El Árbol del Paraíso 41, Madrid.
- Vega, Amador, 2011, *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Fragmenta Editorial, Barcelona.
- Weeks, Andrew, 1993, *German Mysticism from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein. A Literary and Intellectual History*, State University of New York, Nueva York.
- Wittgenstein, Ludwig, 1971, *Prototractatus*, D. F. Pears & B. F. McGuinness (trad.) Routledge & Kegan Paul, Londres.

- _____, 1987, *Tractatus logico-philosophicus*, E. Tierno Galván (trad.), Alianza Editorial Mexicana, Alianza Universidad 50, Madrid.
- _____, 1986, *Diario filosófico (1914-1916)*, J. Muñoz e I. Reguera (trad.), Editorial Planeta-De Agostini, México.
- _____, 1991, *Diarios secretos*, A. Sánchez (trad.), Alianza Editorial, Alianza Universidad 670, Madrid.
- _____, 1989, *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*, F. Birulés (trad.), M. Cruz (intro.), Paidós / Instituto de Ciencias de la Educación- Universidad Autónoma de Barcelona, Pensamiento Contemporáneo 1, Barcelona.
- _____, 1995, *Aforismos. Cultura y Valor*, E. C. Frost (trad.), Espasa Calpe, Colección Austral 381, México.
- _____, 1979, *Cartas a Russell, Keynes y Moore*, N. Míguez (trad.), Taurus Ediciones, Ensayistas 165, Madrid.
- Wood, Michael, 2010, “Como una enfermedad. La escritura y la filosofía según Wittgenstein”, *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 5, Universidad de Guanajuato, enero-julio, pp. 57-66.

Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

Las teorías literarias son ante todo maneras de leer un texto. Formas que ponen énfasis en el autor, en la obra o en el lector. Modos que expresan una concepción particular de la literatura. El libro de Ricardo Piglia es teórico en este sentido. Es un libro que postula un modo de leer vinculado al oficio del escritor. Una lectura que se enfoca en el mecanismo constructivo de un texto, que intenta descubrir la poética del autor. Esta lectura constituye un método de análisis y sobre este método se nos plantea una teoría sobre el escritor vanguardista.

Hay que decir que este libro, en realidad, proviene de un seminario impartido en 1990 en la Universidad de Buenos Aires. El que sea un seminario es significativo pues traslada la reflexión teórica a la oralidad. El discurso se flexibiliza y adopta formas pedagógicas que ayudan a la comprensión. El seminario está compuesto de once clases donde se habla de tradición, vanguardia y técnicas narrativas. Las cinco primeras clases abarcan el asunto de la teoría y el resto se dedica a la demostración analítica.

Por razones de brevedad (y de trascendencia) voy a reseñar las primeras clases, que conforman la propuesta teórica de Ricardo Piglia.

Para hablar de vanguardia se tiene que hablar de tradición. Lo primero que hace Piglia es definir la tradición de la narrativa argentina. Decide que esa tradición empiece con Macedonio Fernández y termina con Jorge Luis Borges. En medio están Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Julio Cortázar. Piglia se pregunta qué viene después, y de esa pregunta nace su concepción de la vanguardia. Históricamente lejos de los movimientos vanguardistas, Piglia define a la vanguardia de la segunda mitad del siglo xx como una posición no totalmente negadora y como una práctica individual. En esa posición están Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh.

El espíritu vanguardista de la literatura se define por su carácter combativo. Todos los movimientos de vanguardia fueron (a su manera) beligerantes. Desde luego, sus propias obras eran formas de la provocación. Lo interesante en Piglia es que ve esa actitud no solo en la creación sino en la lectura. Hay, digamos, una lectura vanguardista. Esa lectura es intencionada, se

propone dibujar un espacio propio y entrar en combate con otras lecturas. Piglia la llama “lectura estratégica”. El espacio de esa lectura es la crítica: por medio de la crítica conocemos las lecturas posicionales de un autor. Desde esta actitud combativa Piglia se pregunta “cómo Saer, Walsh y Puig han construido sus poéticas y en contra de quiénes lo hicieron” (26).

Después de la “lectura estratégica”, Piglia postula otro movimiento del escritor vanguardista que define como “ficcionalización de las poéticas”. El movimiento consiste en llevar a la ficción posiciones ideológicas de la literatura. Ficcionalizar problemas con el objeto de intervenir en debates culturales. Usar la ficción como modo de discutir en la sociedad. Otro movimiento señalado por Piglia es “la lectura técnica”. ¿Cómo lee el escritor de vanguardia? Dos rasgos define esta lectura: el juicio de valor y el análisis técnico. El escritor de vanguardia postulado por Piglia ve en la técnica de un texto el modo de expresión de una ideología. De modo que hay tres movimientos que definen al escritor vanguardista: *a)* utiliza la crítica para escribir sus lecturas y discutir las jerarquías sociales; *b)*

discute los problemas ideológicos por medio de la ficción, y *c)* trabaja la técnica para expresar una ideología.

La poesía fue el género predilecto de los movimientos de vanguardia. Era el espacio en que se podía violentar el lenguaje de modo más visible y provocativo. Piglia reflexiona la vanguardia en la narrativa y fuera de una agrupación. Observa que la narrativa de vanguardia incorpora elementos extraliterarios. Observa también que hay un vínculo entre novela y tecnología. ¿De qué modo influye el uso de la máquina de escribir en la prosa narrativa?, ¿Cómo la grabadora modifica al género? Esos recursos que vienen de otras funciones determinan la forma narrativa. El ejemplo más conocido es el de *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis. Las voces reproducidas por la grabadora construyen una forma realista que ahora conocemos como *no-ficción*. Es el mismo método que Puig utiliza, según Piglia, en varias de sus novelas. Pero este recurso técnico (y su significado) trasciende el ámbito textual. El sentido de la técnica, para Piglia, es constituirse como una respuesta estética a una situación histórica. Se hace la pregunta de cómo influ-

ye la literatura en la sociedad y no la sociedad en la literatura.

En esta clase Piglia desarrolla su idea de la lectura vanguardista. Es una lectura combativa y crítica. Crítica en dos sentidos: como actitud y como forma. Por medio de la crítica se escriben lecturas y se fijan posiciones. En especial se discute qué es la literatura. Piglia pone el ejemplo de Gombrowicz que da una conferencia “contra los poetas”. Para el polaco lo literario no es una esencia y es el lector quien define lo que es literatura. Con esta definición se construye una poética, se decide el contexto de las lecturas y los espacios de difusión. Por ejemplo, dice Piglia, la vanguardia conquista un espacio en los medios de comunicación. La novela se sitúa entre la cultura de masas y la vanguardia. En este sentido Piglia piensa la novela en conflicto con la narración, que es el conflicto entre el arte y el entretenimiento. Manuel Puig es de vanguardia, según Piglia, porque logra fusionar esos contrarios.

Toda vanguardia supone una posición. Para Piglia esa posición es marginal. De acuerdo con Borges, la marginalidad es una ventaja pues se puede abreviar de cualquier tradición. De este modo se estable-

ce una relación entre literatura nacional y literatura universal. Piglia observa en este vínculo la verdadera tradición de la narrativa argentina. La narrativa que pasa por Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Esta relación entre literatura nacional y literatura internacional persiste en Saer, Puig y Walsh. En este sentido, sus obras se postulan como una vanguardia vinculada con la tradición, es decir, no rompen con el pasado. Uno de los aspectos, en la narrativa argentina, que pasan de la tradición a la vanguardia es el tema del complot. La razón para Piglia es que el complot es un movimiento inherente a la vanguardia. Nos dice: “la vanguardia plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon, negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores” (84).

Después de la exposición teórica, Piglia va a analizar en Saer (con su método de lectura que es a la vez un método crítico) la relación entre novela y narración, entre novela y política, entre tradición e innovación. En Puig la relación entre alta cultura y cultura de masas, el lugar de la ficción en la sociedad, el vínculo entre ficción y poder. En

Walsh analizará la relación entre novela y *no-ficción*, entre literatura y política.

De la teoría de Piglia sobre el escritor vanguardista destaco la función de la crítica como instrumento combativo, que cuestiona una tradición, define otra y lucha por conquistar un espacio de divulgación. Acentúo también la idea de que la vanguardia pre-

tende, por medio de la literatura, incidir en la sociedad, vinculando la forma literaria con la ideología. Y sobre todo, resalto el método de lectura utilizado por Piglia, que es un agradecido retorno a los formalistas rusos.

Jorge Alberto Ramírez
Universidad Autónoma
Metropolitana

Margo Echenberg y Dora Elvira García-González (eds.), *Repensando la sostenibilidad desde las humanidades y las ciencias sociales: definiciones, problemas y miradas desde Latinoamérica*, México, Editorial Bonilla Artigas Editores / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2018.

Repensando la sostenibilidad desde las humanidades y las ciencias sociales: definiciones, problemas y miradas desde Latinoamérica propone refrescar la discusión sobre las disrupciones disciplinares y las incógnitas compartidas que aún existen entre las humanidades y las ciencias sociales acerca de los planteamientos inacabados de la sustentabilidad. Esta nueva charla permite adentrarse a la polifonía de la sostenibilidad que los 21 textos y sus comentarios hacen desde diversas latitudes y miradas.

Los libros son brújulas y orientaciones geográficas, y lo que nos proponen las y los autores de este ejemplar a lo largo de los siete capítulos son diversas narrativas, diálogos y pistas de documentos olvidados para seguir navegando en el mar de la sustentabilidad. Por ello, hemos asociado algunos textos a los diferentes puntos cardinales. El *Norte* como escritos “de referen-

cia”, por ser el lugar de fuerza y de rumbo en los que se permite que los otros puntos se tracen a partir de él, siendo el lugar donde yacen los muertos y los dioses para recordar de dónde venimos. El *Este* como el punto cardinal de donde sale el sol, de donde surge el nacimiento y la fertilidad de los conceptos. El *Oeste* como aquel lugar donde se guarda el sol, en el que se resguarda la vida y su energía que, aunque no se ve, se encuentra ahí, como el poder, las ideologías y las políticas alrededor del medio ambiente. Y, finalmente, recurrimos al punto cardinal del *Sur* en el que se ubican algunos textos que recuerdan la importancia de penetrar al mundo de la búsqueda de la verdad y del conocimiento.

Echenberg y García-González ponen acentos en el libro que editan en: la justicia, el binomio riesgo- seguridad, la sociedad tóxica y del desecho, la pertinencia de la imaginación sobre el conocimiento en momentos de crisis, la exclusión y autogestión de los marginados, la decisión sobre los bienes públicos ambientales desde un modelo económico neoliberal y global, la deconstrucción social, narrativa, colonial, patriarcal, normativa y política de los problemas

ambientales, la pedagogía de la sustentabilidad y el papel de los agentes políticos.

El conjunto de los autores y las autoras de la reflexión regional sobre la sustentabilidad, permite problematizar y discutir epistemológica y metodológicamente sobre diversos horizontes conceptuales que sostienen este encuentro colectivo, diverso, crítico en la que a partir de una mirada de Latinoamérica se desmontan —en los textos originales y sus comentarios— las trampas conceptuales de la sustentabilidad en las que desde las narrativas de los cuatro puntos cardinales se reconoce que existen.

En *el Norte* encontramos un diagnóstico integral y un pronóstico que 40 años más tarde de la Declaración de Cocoyoc se confirma y en la que la aceleración de los procesos científicos y tecnológicos ha seguido el curso inviable y desaconsejado que la propia Declaración advertía.

Por otro lado, la revisión de los hitos históricos del desarrollo sostenible y sus instrumentos jurídicos internacionales que se exponen, permite que reconozcamos el paso de la historia y sus eventos e interpretaciones jurídicas que han dado pie a fortalecer el derecho

ambiental internacional y las agendas internacionales.

Al mismo tiempo, se cuenta con el análisis retrospectivo de la interseccionalidad, de las luchas contra el racismo, la discriminación, el sistema de castas, la explotación económica, el patriarcado y el sexismo en el que se aprecia a la sostenibilidad como propuesta de un nuevo orden económico, civilizatorio y crítico del capitalismo que enfrente la vulnerabilidad ambiental y social. Así, las autoras exponen a la sustentabilidad desde su carácter político, ético y su relación con la justicia que va acompañada de la igualdad, dignidad y paz que enriquecen las discusiones actuales sobre la sostenibilidad en el ámbito teórico y práctico y en el que se reconoce el papel de las luchas sociales orientadas a la disminución de la desigualdad social, la concentración de la riqueza y el poder sobre los procesos naturales, incluyendo los procesos de la participación femenina en el uso, manejo y control de sus recursos naturales.

El Este en la obra apunta a casos concretos y propuestas de trabajo e informes que permiten conocer de manera empírica los resultados y los procesos en las que los sujetos

viven y reproducen la sustentabilidad desde sus propias identidades. A su vez, se recurre al análisis de la manera de nombrar el mundo a partir de la conexión entre la naturaleza y la literatura desde los aportes que da la (eco) crítica, lo que ha llevado a construir corrientes crítico-teóricas en los estudios literarios desde una perspectiva ecológica hispanoamericana. De la misma manera, se revisa el posthumanismo del que nacen diversas corrientes teóricas basadas en la descolonización, el cuestionamiento de la racialización de las relaciones sociales y el acceso a los recursos naturales desde la interseccionalidad.

Desde *el Oeste* se exponen textos que abordan la desigualdad desde las políticas públicas ambientales, particularmente las referidas al cambio climático en el que se argumenta la necesidad del equilibrio entre la eficacia, la eficiencia y la equidad. En este planteamiento, se reconoce que la economía política debiera renovar sus esfuerzos y analizarse como procesos de políticas en términos de ideas, poder y recursos en el que la construcción social de la ciencia y las narrativas dominantes distribuyen los recursos y la inclusión del poder y de la

ideología. Así, la praxis de la sustentabilidad puede llegar a ser un posible contrapeso para alcanzar el equilibrio eficacia-eficiencia y equidad, y de esta manera reconocer los derechos de los sujetos para participar en el proceso de decisión sobre el uso y destino de los recursos. En esta coordenada también se discute sobre la existencia del hambre y sus reacciones frente a ella y la necesidad de garantizar los bienes vitales como parte de la sostenibilidad recobrando el sentido del cuidado y solidaridad ante los demás como parte de la vida en comunidad.

Finalmente, en *el Sur* se vislumbra lo que propone Toledo y comenta Vicente sobre las claves ocultas de la sostenibilidad y la conciencia de especie y poder social en el que desde una perspectiva histórica se revisa la dimensión de la sostenibilidad a partir de la *tradición contra la modernidad*, siendo el racionalismo el que quebró la unidad que existía entre el individuo/sociedad/naturaleza. Así, “lo diferente” deja de verse como un problema y se vuelve una fuente de enriquecimiento recíproco a través del *poder social o ciudadano/político*, siendo la fuerza que supera las crisis de la civilización y que como

plantea la comentarista, construya un nuevo equilibrio entre el mercado, el Estado y la sociedad civil, a partir de nuestra conciencia del mundo que nos permita convivir y organizarnos en nuestra vida cotidiana. Sobre esta coordenada, Sáenz nos orienta al inframundo de las narrativas de la destrucción ambiental y simbólica a partir de la basura como el desecho de las ciudades y la “pulcritud social” anhelada de “la sociedad sucia y tóxica”, y reflexiona sobre las representaciones literarias de Heffes en su recuperación narrativa de los desechos y el basurero que permite problematizar la evaluación del riesgo en sí y sus percepciones sobre él desde las condiciones de desigualdad y miseria existente en las ciudades de América Latina. Así, la comentarista complementa con preguntas e imágenes alrededor de la *persona-basura* sobre el papel que la sustentabilidad tiene entre la destrucción y la práctica de la preservación desde la imaginación utópica.

Finalmente, las editoras reconocen la fragmentación de la división disciplinaria entre las ciencias sociales, las humanidades y las ciencias naturales que ha llevado a una manera de ver el mundo desde el pa-

radigma dominante de la modernización y desarrollo orientando así, el quehacer de las ciencias sociales, y que a su vez, invita a su deconstrucción desde una mirada crítica, latinoamericana y compleja.

Repensando la sostenibilidad desde las humanidades y las ciencias sociales: definiciones, problemas y miradas desde Latinoamérica nos recuerda los planteamientos inacabados de la sustentabilidad desde los diversos tópicos abordados en este libro y es una brújula que orienta a: instrumentalizar la política pública del medio ambiente de abajo hacia arriba y desde las realidades latinoamericanas, a contar con instrumentos de concertación y a construir nuevas narrativas del medio ambiente desde la justicia ambiental que permitan entrecruzar las humanidades con las políticas públicas y las agendas internacionales pero, sobre todo, la posibilidad de narrar el medio ambiente como elemento de transformación social.

Elsa Antonia Pérez-Paredes
Universidad Abierta
y a Distancia de México

Las autobiografías precoces:
el análisis del género autorre-
ferencial en la generación del
medio siglo mexicano

Gutiérrez Piña, Claudia L.
(coord)., *Inflexiones de la auto-
biografía. Un proyecto editorial
y una generación de escritores
mexicanos*, México, Universidad
de Guanajuato / Ediciones del
lirio, 2019.

La segunda mitad de la década de los años sesentas vio la aparición de uno de los proyectos editoriales más relevantes dentro de la tradición de la literatura autobiográfica mexicana: *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* (Empresas Editoriales, 1966-1968). Colección que publicó las autobiografías de once entonces jóvenes escritores, todos menores de treinta y cinco años, y emergentes promesas de las letras mexicanas.

Bajo las manos rectoras del editor Rafael Giménez Siles y del crítico Emmanuel Carballo —este último encargado de prologar cada uno de los textos—, la colección incluyó a los novísimos Tomás Mojarro, Juan García Ponce, Gustavo Sainz, José Agustín, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Marco An-

tonio Montes de Oca, Raúl Navarrete y Carlos Monsiváis, los cuales contaban a la fecha con solo un par de publicaciones —siendo la excepción el último, quien no tenía ninguna—. Bajo estos parámetros podría parecer una arriesgada propuesta, pero una que, el tiempo lo ha demostrado, se confirmó como una selección en la que se encuentran algunos de los exponentes más relevantes de las letras mexicanas del siglo xx.

Evidentemente, estos textos autobiográficos representan intentos deliberados de acceder al género de forma precoz, ya que están escritos durante lo que se suele considerar la época de la vida dedicada a la acción. Por ello, como lo deja ver el título de la publicación, hay que ver estos autorretratos como cartas de presentación de autores en ciernes. Se trata de textos considerados como audaces o irreverentes, cuando no “afirmaciones estridentes” de personalidades artísticas en gestación, a la sombra de obras igualmente en formación, como afirmó el crítico Jorge Ruffinelli.

A pesar de la novedad que presentó la colección por todos estos factores, la crítica tiene una cuenta pendiente con las autorrepresentaciones reunidas en esta co-

lección, especialmente en lo que se refiere a un estudio que analice en conjunto las once autobiografías. Deuda que pretende resarcir la salida de *Inflexiones de la autobiografía. Un proyecto editorial y una generación de escritores mexicanos* (2019), libro editado por la Universidad de Guanajuato y coordinado por Claudia Gutiérrez Piña, el cual se propone hacer un estudio sistémico sobre las estrategias escriturales de los textos, tomando en cuenta la especificidad del contexto mexicano y el proyecto autoral de cada uno de los escritores.

Así, el libro abre con un pertinente estudio introductorio, en el cual se da cuenta no solo de los antecedentes e intereses que guiaron a la publicación de la colección de autobiografías precoces, sino que también lleva a cabo una revisión histórica de los estudios críticos hechos en torno a la tradición autobiográfica nacional. A través de estos dos ejes queda claro, por un lado, cómo ha crecido exponencialmente el interés de la crítica por los géneros autobiográficos y, por otro, el contexto artístico y social que propiciaron el proceso de profesionalización del oficio de escritor, el cual se vio afianzado por la creación de revistas literarias,

suplementos culturales y editoriales, espacios ávidos por publicar a nuevos talentos. Estas consideraciones apuntan al hecho de que bajo la selección de Giménez Siles y Carballo se escondía el interés por confirmar el emergente canon de escritores que se estaba gestando en este contexto.

A partir de estas reflexiones se abordan en los artículos siguientes cada uno de los textos autobiográficos de la colección, tomando en cuenta las características propias de cada uno de ellos y, más importante aún, poniéndolas a contraluz del proyecto autoral y literario de cada uno de los autobiógrafos. Sirva citar dos ejemplos precisos.

El artículo “El relato de *la vida que vale*. Salvador Elizondo y su autobiografía precoz” de José Antonio Manzanilla Madrid se ocupa de contextualizar el momento de la escritura de la autobiografía de Elizondo: para 1966, él contaba con 33 años y empezaba a cosechar las buenas críticas que despertó su primera novela, *Farabeuf*. Por lo que su inclusión en el proyecto representó una oportunidad para consolidar su figura como “un autor inclinado a la construcción de experiencias sádicas, como un escritor cosmopolita de lenguaje

refinado que describía sensaciones y estados mentales, atormentado y misterioso” (69). Provocando que la lectura de su autobiografía fuera recibida como una continuación moral y estética de la novela.

Otro ejemplo: el capítulo “La impotencia muestra el ingenio: imagen del autor desde la imposibilidad creativa en *Vicente Leñero*” de Elsa López Arriaga, donde se recupera la figura de Leñero al momento de la invitación para participar en la colección, circunstancias similares a las del grafógrafo: 33 años, con una obra en ciernes que empezaba a cosechar cierta atención de la crítica con novelas como *Los albañiles* (1963) y *Estudio Q* (1965). En el caso de Leñero, afirma López Arriaga, la intención que subyace en la escritura de la autobiografía es la de “posicionarse, a partir de la construcción de la figura de autor, en el universo literario mexicano de la segunda mitad del siglo xx” (221), algo que se lleva a cabo a través de una cuidada atención a la propuesta estética, marcada por una voluntad de artificio de la escritura, a la usanza de las letras francesas, de las cuales Leñero fue atento lector.

Cada uno de los artículos que compone *Inflexiones de la auto-*

biografía es una indagación a la especificidad de las autobiografías pertenecientes a la colección, dando como resultado un análisis transversal que invita a acercarse a la lectura crítica del género autorreferencial, en general, pero particularmente a la de estas autobiografías prematuras. Cuya trascendencia en la tradición de las letras mexicanas puede apreciarse puntualmente en dos proyectos editoriales posteriores que imitaron su gesto de autorrepresentaciones precoces: *De cuerpo entero* (1990-1992) con autobiografías de escritores nacidos entre las décadas de 1920 y 1950, y *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011) con textos de autores de las décadas de 1970 y 1980.

Carlos O. Escobar Guzmán
Universidad de Guanajuato

Sobre los autores

Alejandra Silva Lomelí

Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara y Maestra en Español por la Universidad de Texas en El Paso. Es profesora de literatura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM y jefa de dicho departamento desde enero de 2021. Sus líneas de investigación son la poesía erótica de autoras mexicanas de las primeras décadas del siglo xx y la narrativa de escritoras mexicanas de 1950 en adelante. Es autora de los artículos “Narrar el odio: las posibilidades de María Luisa Puga”, “El ‘clóset de la crítica’: erotismo y transgresión en la obra poética de Rebeca Uribe”, “‘Allá afuera el mundo’. Personajes y espacio doméstico en *¿Te digo qué?*, de María Luisa Puga”, en *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México* (UNAM, 2019) y “‘Por la lenta agonía’. Cobertura de la muerte de la escritora Rebeca Uribe en la prensa nacional” en *Las pasiones en la prensa mexicana, siglos XIX-XXI* (UNAM, 2019). Ha presentado los resultados de sus investigaciones en congresos nacionales e internacionales, y dictó el cursillo “Escritoras mexicanas del siglo xx. El caso de María Luisa Puga” en California State University, campus Los Ángeles, y en la UNAM-Los Ángeles en 2018; asimismo, dictó la conferencia “‘Esa chispa que lentamente se apaga’. Rebeca Uribe: su muerte en la prensa, la muerte en su obra” en la Universidad de Guadalajara en 2018.

Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Doctor en Letras por la UNAM. Profesor de tiempo completo del Centro de Enseñanza para Extranjeros, así como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas dependencias de la UNAM. Es Candidato a Investigador Nacional en el SNI. Su área de investigación es la narrativa mexicana del siglo xx, en especial la Generación de Medio siglo, la obra de Jorge López Páez y las representaciones de la infancia; ha presentado los resultados de sus investigaciones en congresos nacionales e internacionales y ha dictado conferencias en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, en la Universidad de Costa Rica, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, así como en los campus de Northridge y Los Ángeles de la Universidad Estatal de California. En 2015, fue profesor invitado en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Entre sus publicaciones recientes se encuentran los artículos “‘Cuánto sufren las mujeres hermosas y qué fácilmente se pierden’. Análisis de las voces narrativas de *Señorita México*, de Enrique Serna”, en *Palabra postergada* (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2017); “Más allá del cuento fantástico. El tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila”, *Pirandante, Revista de Lengua y Literatura Hispanoamericana* (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2018), y “Las revelaciones morosas. La evocación de la infancia en dos novelas cortas de Jorge López Páez”, en *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México* (UNAM, 2019).

Eva Castañeda Barrera

Es Doctora en Letras por la UNAM. Realizó una Estancia Posdoctoral en el CIALC-UNAM con el proyecto *Escrituras literarias producidas en contextos de violencia de Estado. Caso Chile y Argentina (1970-1990)*. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Actualmente es profesora de tiempo completo en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Forma parte del Seminario de

Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea, en donde fue coordinadora en el periodo 2018-2020. Ha escrito múltiples ensayos y artículos sobre crítica literaria, estos han aparecido en revistas académicas, libros colectivos nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación exploran las relaciones entre literatura, historia y política del siglo xx y xxi, representaciones de la violencia en la poesía mexicana y latinoamericana contemporánea, literaturas híbridas, vínculos entre la poesía y otros géneros literarios.

Alfonso Macedo Rodríguez

Es doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Sus principales líneas de investigación son: narrativa argentina, narrativa mexicana, intertextualidad en literatura y series de televisión, ensayo hispanoamericano. Sus tres últimas publicaciones son “Género negro y realismo en la segunda temporada de *True Detective*”, en Alfonso Macedo Rodríguez (coord.), *Alerta Spoiler. Televisión y nuevas tecnologías*, pp. 97-112 (Universidad La Salle Pachuca, 2019); “Entre la razón y la locura: detectives alucinados en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia”, *Rassegna Iberistica* (vol. 41, núm. 110, diciembre de 2018, pp. 255-281); “Los guerrilleros en la narrativa de Juan José Saer y Ricardo Piglia”, *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* (vol. 2, núm. 67, julio-diciembre de 2018, pp. 239-265).

Carlos Vadillo Buenfil

Maestro en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor investigador en la licenciatura en Literatura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación se centran en la narrativa española de los siglos xx y

xxi y en la narrativa de la península de Yucatán. Últimas publicaciones: “Neopicaresca y (de)formación en el primer franquismo: *La forja de un ladrón*, de Francisco Umbral”, *Analecta Malacitana* (núm. 43, 2017, pp. 99-130); “La Guerra de Castas en *La rebelión de los Cruzob*, de Miguel Ángel Suárez Caamal: de la veracidad histórica a la ficción novelesca”, *Península* (vol. XII, núm. 2, 2017, pp. 29-48); *Viento de agua. Atisbos a la narrativa campechana de los noventa* (Gobierno del Estado de Campeche/ Secretaría de Cultura del Estado de Campeche, 2018); con el capítulo “*La cuna de piedra* del campechano José Felipe Castellot: la novela romántica de un bardo modernista” participa en el volumen colectivo *Fronteras en Diálogo. Estudio progresivo de la novela corta del Sureste de México, Centroamérica y el Caribe (1869-2016)*, que próximamente publicará el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

Jaime Vilarroig Martín

Es profesor en la Universidad CEU Cardenal Herrera (Castellón, España). Imparte, entre otras, las asignaturas de antropología filosófica en grados de magisterio y ciencias de la salud. Es graduado en filosofía y teología, master en bioética y doctor en filosofía. Sus campos de investigación son principalmente la filosofía española, la antropología (de la educación, de la salud, de la religión) y en menor medida la teoría de la argumentación. Ha publicado trabajos que abarcan tanto figuras clásicas del pensamiento hispano (Llull, Vives, Suárez, Cervantes) como más contemporáneas (Balmes, Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri, Marañón, García Bacca, Xirau, Laín, Nicol, Marías, Trías). Actualmente está tramitando el segundo sexenio ANECA de investigación. Sobre Cervantes ha publicado tres trabajos previos: *El Quijote, las virtudes y algunas aplicaciones contemporáneas* (2018), *Pedagogía del Quijote* (2017) y *Cultura del cuidado en don Quijote* (2015). Pertenece a la Asociación de Hispanismo Filosófico y la Asociación Española de Personalismo. Participa habitualmente en el seminario de filosofía española de la Universidad de Valencia, coordina-

do por D. Jesús Fernández, al cual le debe en parte el trabajo que aquí se publica.

Carlos Araya Cerda

Es Profesor de Estado en Castellano y Filosofía y Licenciado en Educación por la Universidad de La Serena, y Magíster en Literatura por la Universidad de Playa Ancha (Chile). Sus líneas de investigación son, principalmente, la obra cervantina, la Generación del 98, el modernismo español y algunos autores hispanoamericanos contemporáneos. En 2016, obtuvo la Magistratura con la tesis: “Camino de perfección” de Pío Baroja. Ejemplo de análisis desde la estética de la recepción, aprobada con distinción unánime. Se ha desempeñado como docente de aula en diferentes establecimientos educacionales chilenos, dentro de los cuales ha sido mentor de profesores de Lengua Castellana y Comunicación. Entre los años 2015 y 2016, implementó y fue ejecutor del proyecto de capacitación y asesoramiento docente en el Centro Educacional Integral de Jóvenes y Adultos Ester Villarreal Castillo de La Serena. Actualmente es Coordinador de la Prueba de Selección Universitaria en la misma institución, y realiza clases de Lengua y Literatura en los Segundos Niveles de EDJA.

Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Es profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa desde el año 2015. Es miembro del área de investigación en Semiología Literaria. Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México; maestro y doctor por El Colegio de México. Ha trabajado como profesor en distintas universidades de México y de los Estados Unidos. Sus líneas de investigación son: tradición y vanguardia en la Generación del 27, literatura española del Siglo xx. En 2021, aparecerá su libro: *La llave de*

plata. Garcilaso de la Vega en la Generación del 27. Sus artículos de investigación se han incluido en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, en el *Bulletin of Spanish Studies*, *Signos Literarios*, etc.

Paul-Henri Giraud

Es catedrático de estudios hispánicos contemporáneos en la *Université Lille 3 Sciences Humaines et Sociales*, donde codirige el laboratorio CECILLE (*Centre d'Études en Civilisations, Langues et Littératures Étrangères*). Ha publicado libros colectivos y artículos sobre la poesía y las artes plásticas de México y del mundo hispánico. Es autor de un ensayo extenso sobre la fotografía de Manuel Álvarez Bravo y del libro *Octavio Paz. Hacia la transparencia*, que El Colegio de México publicó en español en 2014.

Elizabeth Corral

Hizo estudios de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de Toulouse-le Mirail, y de traducción en El Colegio de México. Es autora de libros sobre Fernando del Paso y Sergio Pitol. Fue investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM de 1993 a 1999, año en que se incorporó a la Universidad Veracruzana. De 2010 a 2014 asumió la coordinación de la Maestría en Literatura Mexicana y del Doctorado de Literatura Hispanoamericana, ambos del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

Daniel Samperio Jiménez

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Se desempeña como profesor visitante en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Sus líneas de investigación son la narrativa moderna

y contemporánea. Entre sus publicaciones principales están: “Ficción, historia y mito en *El río sin orillas* de Juan José Saer”, *Valenciana* (núm. 21, 2018, pp. 27-41), y “Ambigüedad de la imagen: la dimensión pulsional en *El diablo en el ojo* de Jesús Gardea”, *Literatura Mexicana* (vol. 1, núm. 30, 2019, pp. 115-140). Ha coordinado el volumen colectivo *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea* (Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2019).

Tania Favela Bustillo

Cursó el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la UNAM. Del 2000 al 2010 formó parte del Consejo Editorial de la revista *El poeta y su trabajo* dirigida por el poeta Hugo Gola. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *Un ejercicio cotidiano, selección de prosas de Hugo Gola* (Toé, 2016), *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía de José Watanabe* (APJ, 2018), el libro de poemas *La marcha hacia ninguna parte* (Komorebi, 2018) y *Remar a contracorriente. Cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz* (Libros de la resistencia, 2019). Actualmente es Académica de Tiempo Completo de la IBERO.

Iván García López

Doctor en Letras por la UNAM. Actualmente hace una investigación posdoctoral en la UDIR sobre cantos de trabajo en México. Dentro del proyecto Adugo Biri, publicó *El Canto del Castaño. Problemas de traducción de un canto del chamán araweté Káñipaye-ro* (UNAM, 2020), como resultado de su residencia en la Casa de Traductores Looren de Suiza. Es profesor de traducción en el Colegio de Letras Portuguesas de la UNAM y dirige la colección Filtraciones. Recientemente publicó *Líneas de fuga. Muestra de poesía mexicana contemporánea* (EI Ediciones, 2020).

Enrique Flores

Doctor en Letras Hispánicas por El Colegio de México. Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor de Literatura Colonial y Etnopoética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la ENES-Morelia. Coordina el proyecto *Adugo biri: etnopoéticas*. Algunos de sus libros son: *La imagen desollada*, *Los tigres del miedo*, *El fin de la conquista*, *Periquillo emblemático*, *Cantares de bandidos*, *Malverde: exvotos y corridos*, *Rimas malandras*, *Nierika*, *Sor Juana chamana*, *Magonistas*, *Triumphos contra vandoleros*, *Gauchillaje entre demonios*, *Etnobarroco*, *Papeles de Tebanillo González*, *Herzog en la Amazonía* y *Theatrum Chemichum*.

Laura Adriana Hernández Martínez

Estudió la licenciatura en Filología hispánica en La Universidad Central de las Villas de Santa Clara, Cuba, y el doctorado en la misma especialidad en El Colegio de México. En el año 2000, obtuvo el grado de Doctora en Humanidades con la tesis: “Ética y poética. El lugar de la metáfora en la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein” en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, institución donde es profesora-investigadora de tiempo completo desde 1990. Algunas de sus publicaciones más recientes son: “Biografía y memoria familiar”, *Secuencia* (núm. 100, enero-abril 2018, pp. 158-178); “Una peregrinación filosófica a un espacio para pensar. La cabaña de Wittgenstein en Skjolden, Noruega”, Carolina Depetris (ed.), *Arte, ciencia y palabra. Escritos sobre viajes y viajeros*, (CEPHCIS / UNAM, en prensa).

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. Terecita 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. 28 se imprimió en el mes de julio de 2021 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.