

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 15, núm. 29, enero-junio 2022

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: Cuauhtémoc Nattahí Hernández Martínez
(Universidad de Guanajuato)
www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 15, núm. 29, enero-junio de 2022, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascaráin 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. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección sciELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

| | |
|--|-----|
| La secularización desplazada. La vanguardia en el proceso de la antimodernidad Ana Davis | 7 |
| Entre el orden y la disrupción: la escritura de Clarice Lispector en “A menor mulher do mundo” Eunha Choi y Romina Pistacchio | 31 |
| Lectura simbólica de ciertas adaptaciones del mito: de <i>Orfeu da Conceição</i> a <i>Orfeu Negro</i> Arturo Morales Campos y Rodrigo Pardo Fernández | 57 |
| Capitalismo global y petroficción en <i>Temporada de huracanes</i> de Fernanda Melchor Francesco Di Bernardo | 81 |
| Primeros pasos hacia Japón: nexos intertextuales entre <i>Salón de belleza</i> y <i>La casa de las bellas durmientes</i> David Issai Saldaña Moncada | 103 |
| “Que nadie duerma” de Juan José Millás: la construcción de un personaje femenino Carmen Fragero Guerra | 133 |
| <i>Humores poéticos</i> : aproximaciones al humor en la poesía española de las últimas décadas Verónica Leuci | 161 |
| Mohamed Chukri y Tennessee Williams nunca se dijeron adiós Mehdi Mesmoudi | 193 |
| Cultivar la excepción: monstruosidad discursiva en Nietzsche Alonso Zengotita | 221 |

| | |
|---|-----|
| Ser, Devenir, Subsunción: las raíces Kantianas de una problemática Marxista Andrés Saenz de Sicilia | 253 |
| DOSSIER: PENSAR EL PRESENTE: ARTICULACIONES A PARTIR DEL PENSAMIENTO DE GIORGIO AGAMBEN Y GUY DEBORD | |
| Presentación Cauhtémoc Nattahí Hernández Martínez y María Yolanda García Ibarra | 283 |
| Un <i>divertimento</i> para cangrejos, mariposas, polillas, zorros y gallinas. Vida clandestina y autobiografía en Guy Debord según Giorgio Agamben Paula Fleisner | 287 |
| La museificación de la obra de arte y de la ciudad. Un ensayo sobre la figura del Museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord Cauhtémoc Nattahí Hernández Martínez | 315 |
| La vida que inútilmente se consume en la llama. Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord Rodrigo Karmy Bolton | 347 |
| ¿Captura o producción? Las críticas de Nancy a Agamben y Debord Gerard Moreno Ferrer y José de Jesús Jiménez Hernández | 365 |
| RESEÑAS | |
| <i>Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista</i> , de Giorgio Agamben Abraham Godínez Aldrete | 385 |
| <i>Giorgio Agamben: Política sin obra</i> , de Juan Evaristo Valls Boix Adrià Porta Caballé | 391 |
| <i>Between Camp and Cursi: Humor and Homosexuality in Contemporary Mexican Narrative</i> , de Brandon Bisbey Pedro Pablo Marín | 397 |
| Sobre los autores | 401 |

La secularización desplazada. La vanguardia en el proceso de la antimodernidad

Displaced secularization. The vanguard in the anti-modernity process

Ana Davis
Universidad de Sevilla, España
adavis@us.es

Resumen: El presente estudio propone una definición de “vanguardia” a partir de su intento de secularizar el arte del ideal y sublimidad románticos. Para ello, se parte de una noción amplia de “secularización” vinculada al proceso de la modernidad, un proceso de desacralización que la vanguardia intentó aplicar al arte. Nuestra sugerencia es que ese intento fue fallido y que la vanguardia derivó en una resistencia a lo moderno, en clara contradicción a su discurso de ruptura y novedad. El trabajo se divide en tres partes: la primera se centra en delimitar las nociones de “secularización”, “modernidad” y “antimodernidad”; la segunda, en definir la vanguardia en relación con su intento de secularizar el arte; finalmente, la tercera expone el fracaso de dicho intento y lo ejemplifica en el terreno literario mediante la antítesis entre poesía y novela.

Palabras clave: vanguardia, modernidad, secularización, poesía, novela.

Abstract: The following paper proposes a definition of “avant-garde” based on its attempt to secularize the art from the romantic ideal and sublimity. To do this, it starts from a broad notion of “secularization” linked

to the process of modernity, a process of desecration that avant-garde tried to apply to art. We suggest that this attempt was unsuccessful and that avant-garde resulted in a resistance to the modern, in clear contradiction to its discourse of rupture and novelty. The study is divided into three parts: the first one focuses on delimiting the notions of “secularization”, “modernity” and “anti-modernity”; the second on, in defining the avant-garde in relation to its attempt to secularize art; finally, the third one exposes the failure of this attempt and exemplifies it in the literary field through the antithesis between poetry and novel genre.

Keywords: Avant-garde, Modernity, Secularization, Poetry, Novel genre.

Recibido: 20 de octubre de 2020

Aceptado: 5 de mayo de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.575>

La secularización entre dos modernidades

La secularización, en un sentido amplio, puede definirse como el proceso de emancipación o adquisición de autonomía respecto de un paradigma anterior sujeto a leyes dogmáticas, inmutables y atemporales. Para que tal fenómeno se inicie, es preciso un proceso previo de autoconocimiento y autorreflexión con el fin de distinguirse respecto de aquello de lo que se quiere emancipar. De ahí que el inicio de la secularización moderna fue posible gracias al despertar de la consciencia que supuso la modernidad, al ser esta un umbral de entrada hacia la categorización histórica del pensamiento y su consecuente reflexión de lo moderno frente a lo anterior. A partir de la modernidad, no es el pasado lo que se ha de categorizar sino el propio presente: “la modernidad [...] tiene que extraer su normatividad de sí misma” (Habermas, 1993: 17). A causa de dicha autodefinición, la sociedad empieza a escindirse y lo

que antes estaba armónicamente unido (historia, ciencia, religión, cultura, arte, etc.) progresivamente se va diferenciando entre sí.

En el primer capítulo de *La historia de la literatura como provocación*, Hans-Robert Jaus traça una evolución del concepto de modernidad, situando su inicio en el Renacimiento, es decir, cuando lo moderno significa la oposición a un pasado inmediatamente anterior, aunque recuperando la Antigüedad (2000: 38-39). En el siglo XVIII, dice Jaus, se revierte ese significado al concebir la historia a partir de la razón crítica y “avanzando sin cesar en la época del progreso” (2000: 44). Se busca así asimilar la “perfectibilidad” en el campo de las artes como en las ciencias exactas; en otras palabras, “moderno” equivale a “clásico”: “La nueva modernidad [...] designa su oposición respecto a la Antigüedad con una palabra que, con este significado, debe tomar prestada de los hermanos Schlegel: el adjetivo *klassisch*, ‘clásico’” (51). Tal equivalencia se verá desbancada cuando el romanticismo, pese a mantener la noción de historia como progreso, llegue paradójicamente a las conclusiones opuestas; a partir del siglo XIX, “modernidad” se opone a lo clásico y a lo antiguo porque revaloriza lo efímero, lo transitorio y reivindica el “derecho propio a lo nuevo” de cada época y generación (26).¹ Porque, concluye Jaus, en el siglo XIX la modernidad comienza a considerarse la frontera entre un mundo anterior lejano en el tiempo y el presente percibido como familiar (53).

Esa historización del arte iniciada en el romanticismo culmina en los movimientos de vanguardia y tiene como consecuencia la pérdida de los modelos de la tradición canónica, dando protagonismo absoluto a la estética de la novedad (Del Gizzo, 2015: 61).

¹ Jaus ejemplifica dicho cambio mediante la figura de Stendhal, a quien atormentaba la idea de que lo moderno, al ser temporal, siempre se torna clásico; por tanto, “romanticismo” y “clásico” no pueden oponerse. De ahí que fuera Stendhal el primer escritor en tematizar la experiencia de lo histórico en sus novelas.

Debido a esa pulsión hacia la novedad, se rechaza la asimilación iluminista entre lo moderno y lo clásico. Así, podríamos afirmar que el siglo XIX rompe de lleno con una noción de “modernidad” como sinónimo de progreso, aunque no se haya dejado de emplear por pensadores posteriores, sobre todo, adscritos al marxismo.² Esa es una de las contradicciones señaladas por Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* cuando explica que fue la misma modernidad la que se opuso a sus propios postulados racionales: “Se está rechazando, precisamente, lo que la modernidad, al tratar de cerciorarse de sí misma, pretendió con los conceptos de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización” (1993: 399). Por ello, Jorge Álvarez Yágüez (2021) propone dos modos de entender la modernidad para explicar la historia de las ideas desde el siglo XVI hasta la actualidad. Según un primer modo de entenderla, la modernidad se iniciaría a partir de la Conquista de América e incluiría el primer intento de secularización en la polémica Reforma/Contrarreforma como parte de su estructura de pensamiento. Un segundo modo sería a partir de la revolución filosófica del siglo XVIII cuando el pensamiento tiende a ser racional, materialista, empírico y científico para erigirse como modelo de conocimiento. Ambas nociones –sigue Álvarez Yágüez– corren paralelas a lo largo de la historia, confundiéndose, superponiéndose, pero perviviendo diferenciadas en el tiempo –aunque, como explica Eagleton (1997), la primera se impone como la hegemónica a partir del siglo XIX–.

La primera acepción explicaría la emergencia de un romanticismo antiliberal contra el progreso y el utilitarismo que Juan José Sebrelli (2000) denomina “romanticismo antimoderno” y Antoine Compagnon (2005), el “modernismo antimoderno”. La segunda,

² Por ejemplo, la noción de “modernidad” empleada por Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1996).

en cambio, originaría el arte clásico, racional y realista. Partiendo de esa dicotomía, Sebreli propone una historia de las ideas culturales y artísticas de la modernidad a partir del pensamiento dialéctico –dos modernidades–. Sebreli hace uso del significado de “modernidad” como el cambio que se inicia en el siglo XVI cuando la conciencia histórica empieza a reemplazar al pensamiento medieval en un lento proceso que se acelera en el siglo XVIII a partir del Iluminismo, la Ilustración, el cientificismo y la centralidad de la razón. Todas estas “transformaciones de lo moderno” –empleando la terminología de Jauss (1995)– que buscan dejar atrás los dogmas irracionales anteriores, se verán enfrentadas a una resistencia por la nostalgia del pasado premoderno, cuando el tiempo no se sufría con agonía ni existían las consecuencias negativas del progreso: la pérdida de lo espiritual a favor de lo material, desigualdad social tras la falacia de la democracia, industrialización y mercantilización de la vida, distanciamiento entre el burgués y el proletario, etc. Sebreli ve, en este sentido, una línea de continuidad histórica desde el drama Barroco –primer eslabón artístico que manifiesta ese desasosiego moderno– hasta la vanguardia, pasando por el romanticismo. La búsqueda de la novedad, la glorificación de lo irracional, el gusto por la locura, el sueño, la estética de lo feo, son elementos comunes que comparten, aunque con matices diferenciadores propios de su tiempo. Consiste en una resistencia artística a la modernidad que Sebreli denomina “romanticismo antimoderno”, un arte que se presenta a sí mismo como “moderno” pero que se enfrenta a la modernidad entendida como el pensamiento que genera el racionalismo de la Ilustración. En contraste a ese arte romántico antimoderno, habría una corriente opuesta, más silenciosa y con menor resonancia, que surge a partir del racionalismo y el cientificismo del siglo XVIII, y que el crítico sintetiza bajo el término de “clásico”, cuya manifestación artística más representativa sería el realismo decimonónico (Sebreli, 2000: 419).

La propuesta de Compagnon se acerca a la de Sebreli al diferenciar entre una modernidad –romántica– que se resiste a otra modernidad –equivalente a “progreso”–; y una “corriente subterránea de la modernidad” (2007: 22) que rechaza el racionalismo, el cartesianismo la Ilustración, el optimismo histórico, y que tiene a Baudelaire como su figura más representativa.³ En *Las cinco paradojas de la modernidad* (1990), Compagnon definía la modernidad como el culto a lo nuevo, un imperativo de renovación contradictorio, cuya sexta paradoja vislumbró en su obra posterior, *Los antimodernos* (2005), y que entiende como la incesante superación de sí mismo. El crítico pone como ejemplo la observación de Sartre hace respecto a que Baudelaire avanza sin dejar de mirar un espejo retrovisor, es decir, consciente de aquello que deja atrás, pero sabiendo que es irre recuperable y avanzando a su pesar; por ello, es un “moderno antimoderno”, a diferencia de los vanguardistas, a quienes Compagnon considera los “modernos enceguecidos de futuro”. El autor delinea la “modernidad antimoderna” a partir de seis características: la tendencia a la contra-revolución política y estética; la hostilidad al pensamiento ilustrado; la actitud pesimista o resignada –que se traduce en el refugio artístico–; el “pecado original” –o la estética de lo grotesco–; lo sublime, y el estilo de vituperación o imprecación antiburgués (Compagnon, 2007: 139). Pero Compagnon no incluye la vanguardia dentro de esa modernidad antimoderna, algo que dista de la teoría de Sebreli, quien sí concibe la vanguardia como antimoderna, opinión que suscribimos y que intentaremos justificar mediante el proceso de secularización ilusoria de la vanguardia.

Partiremos, pues, de las tesis de Sebreli y Compagnon porque compartimos la visión de Sebreli de la vanguardia como última

³ El crítico se basa en la definición de “progreso” como “fanal oscuro” de Baudelaire: “esa linterna moderna [que] ensombrece todos los objetos del conocimiento” (Compagnon, 2007: 86).

manifestación de ese romanticismo antimoderno en el arte. Nuestro propósito es, en suma, explicar el intento de secularización de la vanguardia con respecto al ideal clásico, a partir ambivalencia de la modernidad en su “derecho hacia lo nuevo”. En esa transformación hacia lo moderno, existe una nostalgia romántica del pasado, una tendencia moderna que impidió que la pretendida secularización artística de la vanguardia no fuera abolida sino fue desplazada por una sacralización distinta a la romántica. Dicho de otra manera: la modernidad hegemónica que dominó el pensamiento artístico a partir del siglo XVI fue tan mistificadora como el paradigma al cual se había enfrentado, dando como resultado una secularización desplazada o una alienación disfrazada de autonomía que, en el arte, culminó en las vanguardias.

La vanguardia o el suicidio de Narciso⁴

Todo movimiento de vanguardia es una instancia de inflexión en las luchas internas de su campo cultural que, en su afán de renovación, impulsa un cuestionamiento del canon, la tradición, y la propia noción de arte. Según Del Gizzo, es un período transitorio, un “punto de inflexión en el devenir artístico que condensa el límite entre lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas” (2017: 17). Para su definición, la autora se basa en la expresión de “época de umbral” de Jauss, esto es, un período en que configuraciones discursivas, formaciones ideológicas y expresiones artísticas se encuentran en un estado de transformación. En el terreno artístico, la vanguardia sería la manifestación explícita de dicha transición al llevar a cabo la revisión, aceptación, rechazo, y selección de obras y autores anteriores, y al posicionarse

⁴ Algunos postulados expuestos en el presente apartado fueron elaborados previamente, de manera más sintetizada en el volumen de nuestra autoría *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres* (Davis González, 2021).

frente a los paradigmas estéticos en boga. La vanguardia es, en este sentido, la culminación de la conciencia histórica que caracteriza la modernidad y que llega a su máximo apogeo en el siglo xx, debido a la secularización de la vida, la democracia, los nacionalismos y las guerras que caracterizaron la centuria.

Si bien no todo el arte del siglo xx fue vanguardista, indica Del Gizzo que sí compartió con la historia la vocación por reiniciar desde cero distintos aspectos de la sociedad: política, cultura, costumbres cotidianas, etc. La vanguardia es el resultado de un proceso que comienza en el programático siglo xix, cuando se originan las novedades esenciales que condicionan la historia en todos sus matices: la revolución industrial en la ciencia, las independencias americanas y unificaciones de las naciones europeas, la filosofía de Nietzsche y la relectura del marxismo y, en el arte, la culminación de la estética romántica europea que había despuntado a finales del xviii. Si el siglo xix se caracteriza por la promesa en diversos ámbitos, el xx intenta poner en práctica lo que antes eran meras ilusiones.⁵ La vanguardia es, como queremos demostrar a continuación, el momento en que el artista se enfrenta a contradicciones que no sabe resolver, pero cree que sí resuelve mediante una emancipación del ideal romántico anterior. Si los románticos buscaban trascender la naturaleza y acceder al ideal, la vanguardia, en su hipotética secularización, dará un paso más al desacralizar ese ideal e intentar acceder a lo real. Porque emanciparse del ideal es asumir la categorización histórica del arte como algo *que puede acabar, que es susceptible de un final*. Y fue ese fin del arte el que la vanguardia se negó a reconocer, volviéndose esclava de sus propios principios dogmáticos.

⁵ Para profundizar en el germen decimonónico de la vanguardia, consultar a Mario De Micheli (2015), Renato Poggioli (2011) y Alain Badiou (2005).

Mario De Micheli establece un corte en el pensamiento romántico a partir de 1848 porque las oleadas revolucionarias condicionan la función del artista europeo en la sociedad. El año de 1848 significa un umbral entre la elevación sagrada del arte y su descenso a la vida. Aunque la vanguardia sea la culminación de ese descenso, ya en el siglo XIX se señala esa necesidad. Visto de esta manera, el romanticismo adelanta muchos rasgos de la vanguardia al tomar conciencia de la historicidad de la producción artística, una clarividencia de la cual se sirve la vanguardia para devolverle al arte su flujo vital (Del Gizzo, 2017: 5). El romanticismo es así “vanguardia en potencia” (Poggioli, 2011: 52); o, en palabras de Edoardo Sanguineti, “vanguardia” es la culminación de la “crisis romántica de lo sublime”: “esa especie de nostalgia de lo sublime y esa imposibilidad reconocida de alcanzarlo que expresan [...] la mala conciencia del arte romántico burgués” (1972b: 90) con la diferencia, añadimos, de que la nostalgia de lo sublime ya no se coloca en el pasado sino que se ubica en el futuro, en una suerte de nostalgia inversa de la vanguardia.

“Vanguardia” implica un cuestionamiento continuo sobre la realidad presente; no porque el arte de vanguardia sea un reflejo de la realidad, sino porque la vanguardia busca indagar en la relación entre arte y realidad. Es un cuestionamiento “continuo” porque la vanguardia abarca todos los movimientos artísticos que durante el siglo XX se adjudicaron la tarea de renovar el arte y la tradición mediante la ruptura;⁶ y “presente”, porque el fin que comparten todas las corrientes de vanguardia es captar el instante fugaz al operar en un momento de transición, de cesura. Su experimenta-

⁶ Del Gizzo: “El arte del siglo XX fue vanguardista porque compartió con su época el impulso de destrucción para comenzar todo de nuevo. [...] La vanguardia fue la forma en que el arte obedeció a esa lógica revolucionaria de ruptura y refundación; en otras palabras, constituyó la estetización de esa exigencia” (2017: 9-12).

ción se centraba en el presente porque clausuraron las formas del pasado e intuían una estética futura aún en potencia, inexistentes. Ello genera, por un lado, una “estética agónica” (Poggioli, 2011), que proyecta lo fugaz, la destrucción, la angustia del instante presente; por otro, la “estética de umbral” (Del Gizzo, 2017), una experimentación que proyecta artísticamente la conciencia de lo transitorio. El debate con lo real será una constante discusión entre sí y cada movimiento de vanguardia se legitimará como profeta de su verdad o realidad.

Como explica Badiou, el siglo xx se caracterizó por la “pasión por el presente” como resultado del contexto histórico-político, un espíritu de época hastiado ya de la indeterminación y las promesas, dispuesto a concretarlas: las constantes guerras que azoran Europa provocan un giro en la orientación de las obras artísticas. La muerte, dice Badiou, enfrenta al artista al puro presente, un *tempus fugit* más trágico que el barroco, pues el individuo se sabe muerte y “muerte”, tras la progresiva secularización de la vida, significa vacío.⁷ Berman (2011) considera que la idea de estar viviendo la plenitud de los tiempos es algo inherente a la modernidad, y Poggioli alude al “sentimiento agónico” del vanguardista (2011: 75). Por su parte, Badiou explica que el vanguardista lidia con esa sensación de muerte inminente, no mediante la destrucción sino a través de la sustracción, una suerte de “nihilismo activo” (2005: 79). De ahí la metáfora del término “vanguardia” no solo como parte del ejército que va por delante sino también como ese grupo de individuos que toman conciencia de la inminencia de la muerte. Así, si el

⁷Hauser: “La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos; en una conciencia del presente” (1992: 285). Poggioli, por su parte, denomina “presentismo” a este estado en que se encuentra el vanguardista. En la literatura hispanoamericana, el poema *Altazor* (1931) de Huidobro sería un adecuado ejemplo de ello porque presenta a un personaje que cae al abismo y que acepta la muerte como *fatum*.

romanticismo dialoga con la tradición para superarla/emularla, la vanguardia da un paso más al querer deshacerse no solo del pasado sino también del presente, de ahí que la vanguardia está muriendo desde su nacimiento, como afirma Calinescu (1991: 127). La ruptura vanguardista consiste así en eludir el pasado como si jamás hubiera existido, anhelando el futuro en el instante presente. Ello se traduce en el modo en que la vanguardia legitima su arte, no respecto al pasado, sino a su propio presente: “Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos [...]. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte” (Badiou, 2005: 172). Dicho de otra manera, el presente es el tiempo utópico de la vanguardia.

¿Cómo se pone en práctica esa actitud agónica en la obra de arte? Llevando a cabo lo que Peter Bürger denominó “obra inorgánica”, esto es, aquella que rompe con la noción de autor como genio romántico individual y que pone de manifiesto su artificio interno, siendo su proceso de creación/destrucción parte de la propia obra. El ejemplo más evidente para ejemplificarlo son las instrucciones para escribir un poema dadaísta de Tristan Tzara: el poema puede ser escrito por cualquier individuo y/o ser de autoría colectiva, a la vez que su proceso de escritura forma parte de la obra artística. Pero más importante es el detalle de que el texto de Tzara es una receta, es decir, un objeto de la vida cotidiana. Esto último lleva a asimilar las praxis artística y vital, haciendo descender al arte del pedestal donde el romanticismo lo había colocado; el arte vanguardista deviene así objeto desechable cuyo estatus artístico niegan los propios dadaístas.

De esta manera, la respuesta dadaísta a la utopía del presente y a la sacralización del arte fue convertir su obra en un objeto cotidiano hasta el punto de hacerlo desaparecer como producto artístico. Pero otros movimientos de vanguardia buscaron otras vías

de emanciparse del ideal romántico mediante el abstraccionismo como modo de legitimar su autonomía. Como explica Del Gizzo con respecto al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich, el arte puramente abstracto reemplazaba la representación por un repliegue sobre sí mismo y un silencio que inquietara al burgués y, sobre todo, que reivindicara su inutilidad, declarándose como resistencia a Dios, a la patria y a su tradición (2015: 54). Así, los dos cauces escogidos por la vanguardia para secularizarse –de la religión, de la mitología romántica y de la mentalidad burguesa– significaron un despertar de la consciencia acerca de la naturaleza del objeto artístico. Al proyectar el artificio de la obra (inorgánica) o al desacreditar la representación del arte, la vanguardia la despoja de su carácter artístico y, de este modo, se aniquila a sí misma. La vanguardia es, pues, el momento en que el arte moderno se enfrenta directamente consigo mismo y, al intentar conciliar arte y vida, decide que todo puede ser artístico o, lo que es lo mismo, que nada es arte porque el arte no se opone a nada. En definitiva, la negación del arte por parte de la vanguardia surge de su propio cuestionamiento; al mirarse a sí mismo, el arte actúa como un Narciso que sí reconoce al reflejo como reflejo, pero, antes que renunciar a él, busca hacer arte de su destrucción.

Entonces, la gran pregunta de la crítica de vanguardia es, ¿qué ocurre después de proclamar la negación del arte? ¿Por qué insistir en su continuación? Tras el declive de las vanguardias históricas, las tres opciones que le quedaban a los artistas eran: 1) admitir que el arte no es un objeto cotidiano y recuperar la sublimidad romántico-idealista perdida; 2) continuar el ímpetu de ruptura vanguardista como si la novedad pudiera repetirse *ad infinitum*, o 3) asumir el fin de algunas modalidades artísticas y continuar la senda de otros cauces creativos. Es evidente que, a excepción de ciertos críticos del arte, la última opción no fue la dominante. Durante los años inmediatamente posteriores a las primeras vanguar-

días se opera la primera opción: un retorno al orden que devuelve al arte la sublimidad perdida –en el terreno literario, Octavio Paz la denomina “vanguardia otra”–. Pero también persiste la vía de la vanguardia en su corriente más tardía, es decir, el surrealismo, que se podría definir como un nuevo romanticismo, por ejemplo, en su concepto de creación inconsciente o en su exaltación de la libertad individual o social. El surrealista se deja arrastrar por un automatismo, un estado próximo a la inspiración romántica que, como es sabido, había sido problematizada por la propia vanguardia –por ejemplo, mediante la firma colectiva de obras como los manifiestos–. Aunque revolucionario, el surrealismo es una vanguardia moderada porque carece de ese impulso bélico de destrucción de las formas que daba como resultado el abstraccionismo puro, pero comparte con el resto de los movimientos ese debate continuo con lo real.

Décadas más tarde, la vanguardia vuelve a surgir con intensidad durante los años sesenta, en un efecto de “acción diferida” (Foster, 2001), siguiendo el segundo camino, es decir, apelando a la ruptura total como un gesto de continua novedad. Y esta probablemente sea la prueba más evidente de sus contradicciones porque la novedad no es, por definición, un concepto que se pueda repetir al infinito:

Anhelo nunca consumado, lo nuevo sostiene la utopía del arte y lo mantiene alejado de su fin temporal porque “solo por medio de la absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable; la utopía”. [...] utopía estética [es]: considerar que la ruptura completa con la tradición no es sino un espejismo [...]. En caso de definirla por su capacidad de novedad, la irrupción vanguardista solo podría ocurrir una vez (Del Gizzo, 2017: 13-15).

El discurso de la novedad persistente derivó, con el kitsch de los sesenta, a la alineación del arte con el mercado, un destino irónico por parte de un movimiento que nace de su tajante oposición. La alineación con el mercado fue resultado de la exaltación del arte de masas y lo popular, en consonancia con la democracia cultural tan enarbolada por la vanguardia. “Democracia cultural” significa que lo periférico ingresa al centro, que en literatura, por ejemplo, ya no se relatan historias de grandes figuras heroicas, sino que la vida cotidiana de un ciudadano ordinario puede tener interés artístico –de ahí la modernidad del *Quijote*–. La democracia cultural permitió, asimismo, la coincidencia entre artista-pueblo-público, una equivalencia que le otorga protagonismo a la masa en el terreno artístico. Pero la vanguardia no se percata de que esa equivalencia es un razonamiento heredado del romanticismo, al ser expresión del espíritu del pueblo; consistía más bien en un falso culto de lo popular pues cuando los intelectuales románticos actualizaban mitos y leyendas de su región, existía una autoridad que les otorgaba legitimidad. La relación del romántico con el vulgo es, por tanto, asimétrica y jerárquica. Por su parte, en cambio, la vanguardia lleva al extremo la vinculación entre arte y masas al plantear que el arte puede y debe ser de autoría colectiva.⁸

Y es aquí donde la función del mercado juega un papel crucial pues la vanguardia cree que puede rivalizar con él al crear objetos que, en teoría, se resisten a su mercantilización –por ejemplo, a

⁸ Como explica Lukács, la supuesta democracia cultural que defiende la vanguardia entra en tensión con el hermetismo de su arte. En su experimentación formal, el arte de vanguardia se torna incomprensible porque descrece de las convenciones y exige un público que desdeñe lo vulgar o superficial; en términos marxistas, hacen de la oscuridad y lo ininteligible, fetichismo de su arte. La vanguardia deviene así un arte hermético y antidemocrático pero basado en postulados democráticos, contradicción que se traduce en un arte de y para el pueblo, pero sin el pueblo (1966b: 316).

través del abstraccionismo—. ⁹ La contradicción en que cae la vanguardia es la ilusión de crear objetos de arte que no sean absorbidos por el mercado. En términos marxistas, la vanguardia busca devolver al arte el valor de uso que el mercado reemplaza por el valor de cambio, neutralizando el objeto artístico como un objeto ordinario más. Por ello, la vanguardia cae en una paradoja inconsciente al querer sustituir una falsa equivalencia –el valor de cambio– por otra falsa equivalencia –objeto de arte como sinónimo de objeto de uso cotidiano–. Lo que la vanguardia no pudo asumir es que el único medio para combatir el mercado no era el arte sino la lucha política contra la vida burguesa y liberal. ¹⁰ Pero la historia demostró que esa revolución fue fallida: o bien el arte derivó en el kitsch de los años sesenta y se mercantilizó, o bien el tratamiento de lo popular se tornó de élite. Ambas vías llevaron a Adorno a reconocer que la alta cultura es la única que puede resistirse al mercado (2014: 46).

Por su parte, Jean Clair declara al respecto: “la secularización del arte que suponía la modernidad, no anunciaba su autonomización, firmaba su sometimiento a las fuerzas de un Mal aún peor” (1998: 58), es decir, el mercado. Porque al arte no le queda más remedio que asumir su mercantilización o poner en práctica aquello que quiso destruir, esto es, sublimar el objeto artístico y devolverlo al pedestal romántico de donde lo arrebató para entregárselo al mercado. En este sentido, la vanguardia es un intento

⁹ Compagnon ofrece el ejemplo de un cuadro de Kooning expuesto por Rauschenberg quien, al borrar la firma y colocar la suya propia, demuestra que la firma del artista deviene la nueva marca del objeto artístico (1991: 88-95).

¹⁰ Sanguineti explica que es el mercado el que decreta la separación entre cultura y política, pues el único modo de combatirlo es mediante el divorcio entre cultura y política, ya que vanguardia y compromiso son conceptos incompatibles (1972a: 29). El arte comprometido, sigue Sanguineti, sacrifica su autonomía, se convierte en política y pierde así su carácter estético (1972a: 29-30).

arrepentido de secularización del arte. Porque su operación consistió, más bien, en un proceso de desplazamiento que no reemplaza las formas sustanciales de la sacralización romántica, sino que se metamorfosea en un disfraz moderno que no es tal, sino que es, más bien, “antimoderno”, según la definición de “antimodernidad” ya expuesta. Si el romanticismo habría desplazado la religión hacia la idealización del arte, la vanguardia trata de desbaratar esa sublimidad artística, pero su intención deriva en continuar dicho desplazamiento.

La novela, el género secularizado

Pero cabría preguntarse si todas las manifestaciones artísticas caen en la misma contradicción o si existe alguna diferencia relevante entre las mismas que relativice la hipótesis mencionada. Nuestra propuesta se inclina por la segunda opción, lo que ejemplificaremos y justificaremos ateniéndonos al terreno literario, a partir de la oposición entre poesía y prosa; en concreto, entre poesía y novela, para sugerir que, si la poesía efectivamente ha caído presa de las contradicciones de la vanguardia, la novela se irguió victoriosa de sus novedades.

La poesía fue el género que mejor se adecuó a la obra inorgánica de vanguardia debido a su brevedad, pero, sobre todo, porque su desacralización, en apariencia, fue total. La lírica era el género sublime por excelencia y poseía unas características que, si bien evolucionaron a lo largo de la historia, no se cuestionaron hasta el romanticismo. Fueron los románticos los primeros interesados en elucidar la naturaleza de lo poético, afán heredado por la vanguardia. De alguna manera, podríamos decir que a la pregunta becqueriana “qué es poesía”, el dadaísmo responde “nada” en su intento de secularización del arte; porque contra esa sublimidad de lo poético acechó la vanguardia con vehemencia. Entonces, a

priori, la vanguardia habría alcanzado su objetivo, por ejemplo, al hacer de la poesía una mera receta de cocina. Pero si el arte no se diferencia de una fórmula culinaria, entonces, ¿qué es? La poesía se resiste a responder esa cuestión.

Frente a la poesía, la novela es, por su modernidad, el género literario secularizado. Si nos retrotraemos al *Quijote*, observamos cómo allí se manifiesta ese despertar de la modernidad en el cuestionamiento de la ficción y de los géneros establecidos. Además, como es sabido, en el *Quijote* se tematiza la realidad contemporánea con un interés que no había tenido hasta entonces. No obstante, definir el género novelístico es uno de los desafíos más controvertidos de la crítica actual debido a su hibridez estilística y experimentación formal; el término puede albergar discursos críticos, científicos, entremezclados con la ficción, dando lugar a obras ambivalentes que presentan, por ejemplo, toda una teoría literaria intercalada en una trama totalmente ficcional.

Sin duda, uno de los estudios críticos más rigurosos acerca de la teoría de la novela es la obra del primer Lukács. El crítico define el género como “proceso en sí mismo”, de ahí que ya la novela moderna sería la primera manifestación anacrónica de obra inorgánica, mucho antes de que la vanguardia sacara provecho de esa noción. Añade Lukács la definición, muchas veces citada, de “epopeya de un mundo sin dioses” (1966a: 81); la novela se presenta así como el único género que, por su modernidad, remite a unas coordenadas históricas concretas porque responde al proceso de secularización y la desacralización de los viejos saberes religiosos. La novela no da respuestas, por el contrario, crea preguntas que, en ocasiones, ella misma desconoce, pero son detectadas por lecturas ajenas en diferido, y solo las mejores “devienen aptas para simbolizar lo esencial de lo que está por decirse arte” (Lukács, 1966a: 81). Cuando Lukács afirma que únicamente la novela genera interrogantes, no niega que otros géneros posean esa capacidad, sino que

es la escisión formal y de contenido su rasgo más característico, de ahí su modernidad. Porque la modernidad es el paradigma de la disonancia y lo contradictorio, y las estrategias retóricas más adecuadas para proyectar esa escisión serían la ironía y la (auto) parodia:

[...] y ese discernimiento que es ironía se vuelve tanto contra sus héroes [...] como contra su propia sabiduría [...]. Capta, no solamente lo que esa lucha tiene de desesperada, sino lo que su cesación tiene de más desesperada, [...] muestra también que la superioridad del mundo se debe mucho menos a su propia fuerza [...] que a una problemática interna [...] del alma cargada de ideal [...]. La ironía del escritor es la mística negativa de las épocas sin Dios: [...] es a ese título que *la ironía constituye [...] la objetividad de la novela* (Lukács, 1966a: 78-83).

Destacamos el final de la cita debido a la carga paradójica que desprende; no es que Lukács afirme que la ironía sea objetiva, sino que la novela no puede alcanzar la objetividad porque el propio narrador es una categoría escindida por su modernidad, a diferencia del narrador premoderno. La modernidad, entendida en su acepción de renovación, implica la autoconsciencia y reflexión sobre sí mismo, de ahí que la novela se inicie de la mano de la parodia, es decir, surja con un sentido crítico y con una intención de oposición a una tradición que la antecede; por tanto, es el único género que se define por la ruptura de sí mismo; es, dice Lukács, su propia caricatura (1966a: 66-67). Es el único género que tiene la capacidad de emplear sus propias estrategias para desacralizarse a sí misma, gracias a su heterogeneidad, y a su falta de definición y delimitación. De ahí que la vanguardia, en su afán de destrucción, no puede demoler lo que ya se presenta derribado.

La modernidad de la novela se alcanza, además, al albergar elementos convencionalmente ajenos a lo literario; por ello, es contradictorio considerar que una de las novedades de la novela del siglo xx sea precisamente su heterogeneidad. Esto contradice algunas falacias conceptuales en que ha caído la crítica en ocasiones. En primer lugar, la idea de la “muerte de la novela” basada en que la narrativa posmoderna rompe con una serie de barreras propias del género. Si la novela se define por la ruptura formal y de contenido, entonces no puede morir realizando el mismo gesto por el cual surgió. El género novelístico es desde su origen un señalamiento, un modo de plantear y preguntarse acerca de la naturaleza de la ficción: en qué consiste y de qué modo funciona.

Por ello sería erróneo, comparativamente, considerar la parodia como una modalidad literaria menor, pues el diálogo con otros textos es, siguiendo a Bajtín (2004), un rasgo constitutivo de toda novela. Parodia y ruptura ocupan un lugar central en el género, aunque ello no implica una separación tajante con el pasado sino exactamente lo contrario: la novela moderna privilegia la tradición por encima de todo, se focaliza en ella y de ella depende para configurarse. Parodia e ironía comparten con la modernidad su carácter ambivalente: ambos procedimientos tienen un objetivo contra el cual ensañarse mediante el homenaje y la desacralización simultáneamente. De ahí que, aunque la poesía fuera el género vanguardista por excelencia, lo cierto es que la novela, sin caer en las contradicciones de la poesía, sacó más provecho de un movimiento cuyo objetivo era la desacralización y la destrucción. Incluso la desacreditada novela realista fue un paso radicalmente moderno en la evolución del arte, como explica Jauss;

[...] la novela en prosa, [...] contrariamente al concepto de poesía y de totalidad de Hugo, se apoderó de la actualidad histórica y alcanzó validez universal. [...] el fracaso del drama romántico

indica lo que no podía cumplirse en la obra de Hugo porque ya había sido superado por el proceso general de la evolución literaria: la esperanza de que el moderno estado del mundo pudiera captarse como totalidad en el medio de la poesía [...]. En definitiva, el fracaso de esta esperanza viene a confirmar el diagnóstico de Hegel y de Heine sobre su propia época: que con el final del período artístico, el arte debía fracasar si creía poder representar el conjunto de la cambiante realidad de forma objetiva, épica e ingenua (1995: 134-135).

La larga cita es necesaria porque resume varios planteamientos que venimos esbozando: la capacidad de la novela para adaptarse al devenir histórico frente al fracaso de la poesía. Porque la novela es, de alguna manera, esa “prosa del pensar” que Hegel intuía como la evolución artística cuando se dejara atrás la “sensibilidad reconciliada del espíritu” y la poesía de la representación (Hegel, 1989: 66). El pronóstico de Hegel se habría cumplido si la vanguardia hubiera asumido la categorización histórica del arte y admitiera, en consecuencia, que algunas fórmulas artísticas caducan y que, en el terreno literario, ella misma fue quien abanderó la destrucción de la poesía.

Conclusiones

Iniciamos nuestro trabajo adscribiéndonos a la escisión entre dos modernidades para explicar el proceso de secularización. Nuestra propuesta es que la secularización en sentido estricto nunca se llevó a cabo debido a que la vía de la modernidad que se tornó hegemónica no fue más que una antimodernidad oculta. Tal modernidad explica la evolución artística desde el Barroco hasta la vanguardia y esta última fue, desde nuestro punto de vista, un intento fallido de secularizar el arte del ideal y la sublimidad romántica. De ahí que

hemos intentado situar la vanguardia en el proceso de la antimodernidad aunque hemos matizado que no todas las manifestaciones artísticas se incluyen en el mismo; nuestra sugerencia es que, en el terreno literario, la novela fue el único género secularizado debido a su origen moderno y la naturaleza desacralizadora de sí mismo, frente a la sublimidad de la poesía. Quizá sea necesario y enriquecedor ampliar dichas conclusiones a otras ramas del arte para comprobar si esa secularización desplazada de la vanguardia se aplica de la misma manera en todos los casos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 2014, *Teoría estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Akal, Madrid.
- Álvarez Yágüez, Jorge, 2021, “La crítica de la modernidad en el pensamiento decolonial”, *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. I, núm. 24, pp. 1-15.
- Badiou, Alain, 2005, *El siglo*, Hugo Acevedo (trad.), Manantial, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail, 2004, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), Fondo De Cultura Económica, Madrid.
- Berman, Marshall, 2011, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Andrea Morales (trad.), Siglo XXI, Madrid.
- Bürger, Peter, 1987, *Teoría de la vanguardia*, Jorge García (trad.), Barcelona, Península.
- Calinescu, Matei, 1991, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, María Teresa Beguiristain (trad.), Tecnos, Madrid.

- Clair, Jean, 1998, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, José Luis Arántegui (trad.), Visor, Madrid.
- Compagnon, Antoine, 1991, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Julieta Fombona
- Zuloaga (trad.), Monte Ávila Ediciones, Caracas.
- _____, 2007, *Los antimodernos*, Manuel Arranz (trad.), Acantilado, Barcelona.
- Davis González, Ana, 2021, *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*, Peter Lang, Berlín.
- De Micheli, Mario, 2015, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ángel Sánchez Gijón (trad.), Alianza, Madrid.
- Del Gizzo, Luciana, 2015, “Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo”, *Letral*, núm. 14, pp. 53-67.
- _____, 2017, *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Aluvión, Madrid.
- Eagleton, Terry, 1997, *Las ilusiones del posmodernismo*, Marcos Mayer (trad.), Paidós, Buenos Aires.
- Foster, Hal, 2001, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Akal, Madrid.
- Habermas, Jürgen, 1993, *El discurso filosófico de la modernidad*, Manuel Jiménez Redondo (trad.), Taurus, Madrid.
- Hauser, Arnold, 1992, *Historial social de la literatura y del arte 3*, A. Tovar y F. P. Varas-Reyes (trads.), Labor, Barcelona.
- Hegel, G. W. H., 1989, *Lecciones de estética*, Raúl Gabás (trad.), Edicions 62, Barcelona.
- Jauss, Hans-Robert, 1995, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid.

- _____, 2000, *La historia de la literatura como provocación*, Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu (trads.), Península, Barcelona.
- Lukács, Georg, 1966a, *Teoría de la novela*, Juan José Sebreli (trad.), Siglo Veinte, Buenos Aires.
- _____, 1966b, *Problemas del realismo*, Carlos Gerhard (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Poggioli, Renato, 2011, *Teoría del arte de vanguardia*, Rosa Chacel (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rancière, Jacques, 2011, *El destino de las imágenes*, Pablo Amador (trad.), Politopías, Pontevedra.
- Sanguineti, Edoardo, 1972a, “Vanguardia, sociedad, compromiso”, en *Por una vanguardia revolucionaria*, Irene Cusien (trad.), Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, pp. 11-36.
- _____, 1972b, “Sociología de la vanguardia”, en *Por una vanguardia revolucionaria*, Emilio Renzi (trad.), Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, pp. 81-119.
- Sebreli, Juan José, 2000, *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires.

Entre el orden y la disrupción: la escritura de Clarice Lispector en “A menor mulher do mundo”

Between Order and Disruption: the Writing of Clarice Lispector in “A menor mulher do mundo”

Eunha Choi

eunha.choi.la@gmail.com

Legislatura del Estado de California, Estados Unidos

Romina Pistacchio

romina.pistacchio@uchile.cl

Universidad de Chile, Chile

Resumen: La obra de Clarice Lispector ha sido calificada como pos-moderna, modernista, metaliteraria y vanguardista, denominaciones que resaltan el carácter transgresor de los juegos lingüísticos y estilísticos que prevalecen en su ficción. Muchos han enfatizado cómo su estética tiende a desdibujar los límites de lo representable, a quebrar el decir y su sentido. Si bien este trabajo no objeta estas perspectivas críticas pretende ampliarlas enfocándose en la constitución material y sensible de su escritura. Este estudio se centra en “A menor mulher do mundo” para demostrar cómo la escritura de Lispector se estructura a partir de un ejercicio de acoplamiento en el que continuidades y disrupciones insisten sobre el carácter vacilante de su estética. Nuestro análisis examina cuatro momentos del cuento donde la dinámica de la vacilación permite a su escritura no solo configurarse como un espacio en el que el

significado es desafiado sino, sobre todo, constituirse como un montaje de elementos sensibles que expresan sin necesariamente decir.

Palabras claves: Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo", la escritura de lo sensible, materialidad de la escritura, voz enunciativa.

Abstract: Clarice Lispector's work has been described as postmodern, modernist, materialist, avant-garde: classifications that highlight how transgressive the language and stylistic play in her fiction has proven. Many have emphasized how her aesthetics tends to efface the limits of what can be represented, to fracture what can be said and its meaning. While this article doesn't object to the predominant critique of Lispector's work, it seeks to amplify it by focusing on the material and sensuous constitution of her writing. The analysis concentrates on "A menor mulher do mundo" to show how Lispector's writing is predicated on assembling continuities and disruptions that insist on the vacillating quality of her aesthetics. Thus, we examine four key moments in the short story in which vacillation configures her writing as a space in which meaning is not only defied, but also constituted as an assemblage of sensuous elements that express without necessarily saying.

Keywords: Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo", The writing of the sensible, The materiality of writing, Speaking voice.

Recibido: 30 de octubre de 2020

Aceptado: 13 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.525>

“La interpelación ineludible de lo real, en el *in-situ* de su evidencia” (2013) representa uno de los más recientes estudios que insisten en la conexión entre la escritura de Lispector y la representación de lo real y un tipo específico de realismo social. Su

autora Eleonora Cróquer Pedrón analiza “un cierto estado de crisis de la subjetividad, que se dirime en el pulso jamás del todo resuelto entre el hacerse manifiesto de lo Real y la insuficiencia del lenguaje –es decir, de la cultura” (45). Bastante se ha discutido ya cómo la misma Hélène Cixous reconocía en la ficción de Lispector: “the effacement of the subject, which results in opening on a limitless perspective and undoing the frame of common or representable human experience” (*Reading with Clarice Lispector* 1990: viii).¹ Vale recordar que mucho se ha publicado sobre la estrecha relación entre la posmodernidad y la escritura de Lispector:² “Lispector’s mature, non-totalizing, meta-literary works” (Marting, 1998: 2). En términos generales suscribimos a estas interpretaciones, especialmente porque la ficción de Lispector nunca deja de cuestionarse el espacio de la escritura *vis-a-vis* lo cotidiano y lo cultural, y especialmente en relación a aquello que se escapa de la representación inteligible: lo considerado extraño, extranjero, aspectos fundamentales de lo Real.³ En este sentido, el texto de Cróquer concluye invocando un texto de Julio Ramos “Dispositivos del amor y

¹ En una publicación posterior, Cixous agrega que la escritura de Lispector no es necesariamente intelectual o intencionalmente filosófica o abstracta. Opiniendo la escritura de Lispector a la de Flaubert, por ejemplo, Cixous explica: “Clarice’s text comes from within. It is written from an unformulated hypothesis that writing is something living. It is not the book as sacred object” (1991: 1). Aunque Cixous enfatiza el elemento de lo inmanente en la escritura de Lispector, en nuestro estudio queremos recalcar el elemento de lo sensible –casi háptico– en su escritura sin tener que afiliarlo necesariamente con lo inmanente o trascendente. Proponemos que esta cualidad sensible o háptica se manifiesta principalmente en las vacilaciones que analizamos a continuación.

² Solo por nombrar algunos estudios: Fábio Lucas (1987), Debra Castillo (1992), Hélène Cixous (1993), Diane E. Marting (1998), todos los cuales refuerzan el carácter ya bastante conocido de su escritura.

³ Ya en 2002 Earl Fitz había declarado que la escritura de Lispector no dejaba de ser un enigma a pesar de los muchos estudios sobre ella debido al carácter elusivo y ambiguo de su escritura.

la locura" (1998) en el cual acertada y elocuentemente concluye el crítico puertorriqueño:

La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autoreflexivo que indica en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. [...] Otros no regresan, ni devuelven la mirada, ni entran en el intercambio de dones que implica el traslado metafórico. [...] Una zona amplia de la literatura moderna se funda, tal vez, sobre las paradojas y las aporías desatadas por lo innombrable de esa ausencia (70).

En el presente estudio proponemos que la escritura de Lispector no solo ilumina las paradojas y aporías que constituyen la literatura moderna; es decir, no solo apunta hacia lo innombrable y ausencias encarnadas en la irrepresentabilidad de lo Real, sino que nos ofrece los medios de repensar su escritura en particular, y a la literatura en general, como un espacio hecho de continuidades y disrupciones que no solo reflejan las continuidades y rupturas de la modernidad social e histórica, sino también exhibe las propiedades sensibles de la escritura misma.

Si bien extendemos breves referencias a otros cuentos de Lispector, nuestra discusión se concentra en "A menor mulher do mundo," un texto que corporaliza sutil pero insistentemente estas continuidades y disrupciones que, si bien nosotras asociamos a problemáticas vinculadas a un periodo histórico, sus conflictos sociales, culturales y estéticos o a la (contra) hegemonía de ciertas ideologías discursivas, también reconocemos como aspectos propios de la materia escritural de la autora. En esta ocasión queremos aproximarnos más bien a su escritura como un espacio sensible donde lo estético se constituye principalmente a través de rupturas originadas y ejercitadas en su manifestación material. De este

modo este trabajo no pretende discutir la idea de que la escritura de Lispector se constituye como un sistema de signos que oscila permanentemente entre lo representable y lo ilegible, sino más bien se propone considerar la dimensión material de su escritura.

En su libro *The Fire and the Tale* (2017), Giorgio Agamben propone que la literatura se define a partir de su liberación o separación de su fuente inicial, su causa mística. Para explicarse, el filósofo introduce una alegoría que Gershom Sholem recuenta sobre el fundador de la mística judía, Yosef Agnon, quien para invocar la gracia divina habría presentado una ofrenda de fuego en el bosque (1). Con el pasar de las generaciones, los detalles de esa experiencia se habrían ido olvidando hasta que en cierto punto nadie habría logrado recordar si quiera en qué bosque había ocurrido la ofrenda del fuego. Según esta anécdota, la pérdida de los detalles de la experiencia no impediría su narración. Así, Agamben propone leer este relato sobre el acto de contar no solo a pesar sino a partir de la pérdida de la experiencia, como una alegoría de la literatura misma. De este modo, proponemos que la idea de literatura que expone el cuento de Clarice Lispector “A menor mulher do mundo” se adhiere al planteamiento agambeniano y se constituye en una economía de transferencia y movilización que implica el poder separarse de sus causas iniciales, como una foto que testimonia indirectamente la separación entre cámara y objetivo, entre la tecnología que captura y su contenido. Precisamente aquello es lo que aparece en los cuatro fragmentos que exponemos al análisis en este texto: la propuesta de escritura inscrita en “La mujer más pequeña del mundo” se instala en esa relación entre movilidad y separación, flujo u oscilación que implica una pérdida tan necesaria como inevitable.

Agamben señala que la literatura genera la narrativa de las cosas que se pierden, que se disipan como restos. Por ejemplo, las escrituras de aquellas tradiciones antiguas cuya presencia pasada

vagamente se recoge en las formas de su narrar presente. Agamben dice, "Each tale –all literature– is, in this sense, a memory of the loss of the fire" (3). Lo que remarca el autor es que cada vez que surge el afán de contar este supone el querer contener y preservar todo aquello que se desvanece o puede diluirse, por temor a su pérdida. Lo narrado indudablemente incluye lo inevitablemente perdido. Es decir, la literatura refiere en la narración a las marcas, a las huellas de lo perdido.

Nuestro trabajo se hace cargo de esta premisa y la analiza en cuatro momentos de "A menor mulher do mundo". En él examinaremos ese movimiento entre continuidades y disrupciones que exhibe esa capacidad protectora que detenta la literatura y que encuentra en la escritura lispectoriana –particularmente en este cuento– un modelo especialmente original e insistente. Estos cuatro momentos se articulan como una serie de vacilaciones en los que la voz enunciativa realiza un ejercicio de continua experimentación en el que se enfrentan intermitentemente el silencio y el exceso de la palabra. A través de esta operación se exhibiría el carácter 'sensible' de la escritura de Lispector, y acaso de la escritura en general. Nos enfocaremos en aquellos instantes que hacen eco del aspecto místico –gesto originario de separación– tanto en relación a su protagonista Pequeña Flor, como al ejercicio científico operado por Marcel Petre, analizando, por ejemplo, el carácter acaparador de la colección de notas antropológicas que registra el explorador, pero también 'el amor' y la 'risa' de Pequeña Flor que en su apariencia excesiva lo consumen y atesoran todo. Será precisamente este ir y venir, esta vacilación entre continuidades y disrupciones, la que describe la economía de la movilidad que exhibe la escritura lispectoriana y, de algún modo, todo intento de fijar en la escritura, la inabarcabilidad de lo indecible.

1. El orden del saber / La fisura del rascamiento

El comienzo de “A menor mulher do mundo” remite a varios instantes pasados y a los discursos dominantes, y por ello legibles, que los extienden hasta nuestro presente: nacionalismo, imperialismo, multiculturalismo, globalismo y colonialismo entre otros -ismos, unos más vigentes que otros. Al leer la descripción de un territorio profundamente remoto en África, cuesta silenciar los ecos de ciertos textos de la tradición literaria⁴ cuyos protagonistas se extravían en las profundidades de una tierra indómita y sufren la pérdida de la razón como expresión máxima de la problematización de lo representable y lo legible como discurso y realidad representada.

En este sentido, el cuento no solo retoma de la tradición literaria la idea de cómo pensar, representar y leer al que se imagina como el otro, la otredad que refuerza la lógica de identidad diferencial, sino también y con mucha astucia experimenta con las formas en que la escritura emerge como un espacio corporal y de cuerpos, exponiendo una materialidad escritural compuestas de continuas vacilaciones a partir de las cuales se intenta una teorización de lo sensible más que del entendimiento o del saber. De este modo, si bien el explorador bautizará a la pigmea en un gesto de nombramiento, a la integración de lo desconocido al sistema de su saber, la reacción curiosa de Pequeña Flor interrumpe de manera

⁴ Se nos hace trabajoso no establecer una conexión, por ejemplo, con uno de los textos paradigmáticos de la tradición internacional que se estructura sobre el tópico literario del viaje, la novela de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Eco que también puede escucharse en el título de la primera novela de Lispector, *Perto do coração selvagem*. Pero también de la extensa tradición latinoamericana representada en la cuentística de Horacio Quiroga o por las novelas regionalistas como *Doña Bárbara* o *La Vorágine*. Todas estas textualidades que, como “La mujer más pequeña del mundo”, tematizan el (des)encuentro civilización/barbarie y problematizan la experiencia del conflicto interno de un personaje enfrentado a la diferencia radical.

muy sugerente su solemnidad: "En ese instante, Pequeña Flor se rasgó donde una persona no se rasca. El explorador –como si estuviera recibiendo el más alto premio de castidad al que un hombre siempre tan idealista osa aspirar–, el explorador, tan experimentado, desvió los ojos" (98). El pudor de la voz enunciativa no se atreve a nombrar aquella parte del cuerpo que suscita curiosidad. En esta escena abunda el silencio, a pesar de que mucho intenta comunicarse. Acaso comunicar no sea el término más apto ya que el entendimiento que produce la escena es tan mínimo como precario, no solo entre el explorador y Pequeña Flor, sino también entre la voz enunciativa y su lector. Si bien bastante ocurre, poco queda al descubierto.

En *The Pleasure of the Text* (1975), Barthes cita a Bacon para sugerir que el placer del texto ni se disculpa ni se explica. Tampoco niega o retracta. "I shall look away, that will henceforth be my sole negation" (3). En el desvío de los ojos de Petre resuenan estas palabras de Barthes. Petre no se disculpa ni retracta. Tampoco intenta explicarse lo que ha ocurrido. Solo desvía la mirada en un acto que parece negar sin llegar a comprender la inescrutabilidad de ese momento. Barthes explica que lo que se niega no es el momento en sí o aquello que causa el momento, sino la lógica de contradicción, y en la negación de tal lógica se permite la auto-contradicción, que se manifiesta en la mezcla de idiomas e incongruencia. Es la coexistencia de idiomas o formas incongruentes, operando en yuxtaposición lo uno con lo otro, insiste Barthes, la que antecede el placer del texto. Para Barthes, el placer que provoca el texto literario proviene de la incongruencia, falta de lógica que radica en cualquier lengua, lo cual permite tanto la escritura como la lectura antiheroica (3).

En esos ojos que dejan de mirar aquello que su pronunciamiento declaraba como posesión, se articula una vacilación poco característica en este tipo de personaje que representa el discurso de la

verdad positivista y de la certeza trascendental. Esta vacilación es parecida al gesto tentativo de la voz enunciativa que intenta contar sin enunciar. En ese gesto de contar sin enunciar se adivina la indecisión que constituye, parece sugerir Lispector, todo acto narrativo y espacio escritural.

2. La trama citadina / polifonía de silencio

El desvío de la mirada de Petre también parece señalarnos otra cosa, puesto que al evitar esa acción (rascarse) no solo rehúye su ininteligibilidad, sino además consigue desplazar espacio-temporalmente el foco de la narración. En el preciso instante en que Petre esquiva el rascamiento la voz enunciativa suspende la acción, decide expresar sin enunciar aquello indecible⁵ y prefiere instalarse en el territorio seguro de una geografía común en el tiempo presente. Este doble desvío de la mirada (el de Petre y el de la voz enunciativa) traslada el foco de la narración a la urbe. Esa ciudad curiosamente innostrada podría ser cualquier centro metropolitano donde el descubrimiento del explorador se hace legible a través de la mediación de una representación fotográfica donde la imagen de Pequeña Flor intenta asumir un significado.

Con este gesto de desplazamiento la voz enunciativa se transforma en ventrilocuo de una polifonía de discursos que intentan decodificar la imagen de esa presencia que desarticula al científico.

⁵ Según Carlos Mendes de Sousa, para Lispector la opción por la escritura implica una elección consciente del camino de la pasión. En este sentido, cada una de sus piezas pueden ser pensadas como experimentos o experiencias incansables para lograr algo que se divisa pero que es imposible, para traducir lo indecible que se haya inserto en las palabras ineficaces y que solo se realiza en el evento mismo de la escritura. Como todo proyecto experimental cada uno de los ensayos se edifica a partir de diversas estructuras que intentan conseguir ese decir inatrapable (16 -17).

En este escenario urbano eminentemente burgués, habitado por la sociedad occidental, las voces de los espectadores de la fotografía de Pequeña Flor en la privacidad de sus hogares escrutan el retrato de la mujer africana desplegado en colores y en tamaño natural. Estas lecturas reproducen enunciados que actualizan discursos conocidos y quizás estereotípicos sobre el encuentro con lo que consideran lo extra-ordinario.

La explosión de escenas evoca la perspectiva desde la ciudad como locus simbólico de lo civilizado. Cada una de las miradas de los personajes se clava en la fotografía que genera en estos espectadores urbanos un asombro que la voz enunciativa traduce como: 'lástima', 'susto', 'ternura' y 'piedad'. En cada una de las escenas la fotografía parece sorprender a los espectadores que no renuncian a juzgar con ligereza lo que parece una más de las novedades del show-business mediático.

De este modo, en contraposición al silencio de Petre y de la voz enunciativa, nos hallamos como lectores de pronto abrumados por este registro de la sinfonía de voces y miradas que comentan sus experiencias y reflejan a nivel discursivo un exceso. Así mismo en esas explicaciones el propio cuerpo de Pequeña Flor se configura como 'el' exceso, la redundancia de su extrema pequeñez: la exuberancia en sentido negativo o "la más de lo menos." Así estos excesos, el del objeto de la fotografía, el de la observación, el de la verbalización de aquella, se transforman irremediabilmente en ruido, en una desviación referencial profusa y confusa que culmina en un rumor infatigable que deviene en el silencio no como falta de información sino como saturación y disrupción del entendimiento. El silencio se convierte en un hiato, en vacío de entendimiento, en huecos de significación y, finalmente, en la ausencia momentánea del orden simbólico y, acaso, un encuentro momentáneo con los límites de la supuesta lengua pura.

Desde esta perspectiva, la operación del traslado o fuga espacio-temporal producida por la presencia de lo extraño, funciona como una puesta en abismo que exhibe justamente una concepción particular y una praxis de la propia escritura que sucede en el mismo instante de ser practicada: en el acto mismo de la escritura esta se va constituyendo como un espacio en el que se actualiza su propia materialidad sensible. Esto significa que el cambio de foco que realiza la voz enunciativa, además de incorporar al texto un comentario político-discursivo y crítico sobre la experiencia concreta del (des)encuentro (neo)colonial, exhibe también una textualidad que habla sobre ella misma y sus posibilidades expresivas. Así como el ‘desvío de la mirada’ de Petre frente al rascamiento marca la suspensión del decir ante ese suceso, la intervención de la escena de la polifonía de voces que deviene en silencio ratifica una disyunción de la escritura. La fuga hacia la ciudad que asienta la posibilidad de un orden epistemológico genera, paradójicamente, esa proliferación de voces discontinuas que se vuelven un exceso revelando un silencio agudo que encarna la interrupción. Aquello que es necesario nombrar, ordenar y definir se convierte en un parloteo inaudible e impenetrable que culmina en el silencio.

3. Regreso al método / El silencio de la risa

Mientras su fotografía circula por la metrópolis, Pequeña Flor, en vez de ocuparse de su autoprotección para evitar ser devorada, comienza a reírse, modulando una risa que causará un intenso malestar a Petre. “Era una risa como solo quien no habla ríe. Esa risa, el explorador, incómodo, no consiguió clasificarla” (101). Pensamos que no es la risa en sí lo que causa el malestar de Petre o que moviliza la proliferación de explicaciones de la voz enunciativa. Lo que la incomoda a ella y al explorador es su repetición: una risa insistente y porfiada que sin causa evidente materializa la desarticulante

ausencia de una razón o lógica. Aparentemente mecánica, la risa transforma la vacilación de Petre en un malestar arraigado a una distancia epistemológica que su labor como explorador no logra comprender ni reducir. Petre no logra contextualizar o localizar esa risa, incluso menos que el rascamiento anterior.

En la lógica del comportamiento de Pequeña Flor, reírse no difiere de rascarse "donde una persona no se rasca" (98). La risa, en este caso, no parece ser una expresión de una emoción sino más bien del 'ruido' o interferencia, y a partir de esta constitución más sonora, estética que semiológica, la risa de Pequeña Flor irrumpe, molesta, confunde; es decir, se corporaliza. En su continua repetición, la risa produce pliegues que multiplican la desorientación de Petre y recalcan la corporalidad de Pequeña Flor. Más que discursiva, su risa genera y constituye ruido, el cual repercute en la extensión espacio-temporal tanto de la selva como del texto mismo. Así como aconteciera con la polifonía disgregada de las voces urbanas, la risa acontece como imágenes sonoras que interrumpen y a su vez desmantelan el sistema simbólico del texto e incluso el del mismo Petre. Esta risa no contiene implicaciones que designan su identidad, a diferencia del significado que pueden tener otros tipos de risa. Es una risa que produce desplazamiento en vez de posicionamiento. Con cada pliegue de la risa de Pequeña Flor se cristaliza el borde, límite del sistema discursivo de Petre, en el que la ausencia de significado se traduce en el malestar corporal del mismo Petre. Los pliegues visibilizan los límites del discurso social, político, cultural e incluso del discurso filosófico. Así, por solo referir a este último, frente a la risa de Pequeña Flor, ni siquiera el discurso filosófico logra recomponer la posibilidad de una episteme que permita a Petre comprender su comportamiento. Esa risa no produce ni genera ninguna posibilidad para el conocimiento cartesiano.

La vacilación que se presenció en la escena del rascamiento todavía opera dentro de un sistema semiológico donde el significado se genera, aunque con celo y duda. La risa en este caso es más radical, pues desmantela el posicionamiento de lo semiológico y su continua posibilidad. La risa debe verse en sus pliegues, y ellos enfatizan la corporalidad o materialidad sonora que al mismo tiempo la vacía de cualquier implicación de significado, cualquier posibilidad de hacerse, ser, o existir como metáfora, es decir, como fenómeno u operación referencial.

En esa risa se inscribe el cuerpo mismo de Pequeña Flor y, al mismo tiempo, materializa la instancia en la que escribir el cuerpo confirma su posibilidad de existir en oposición a la metafísica sin cuerpo de lo discursivo. En este sentido, nuestra propuesta evita leer el cuerpo de Pequeña Flor como la marca de la diferencia testimonial, como un cuerpo subalterno que materializa la alternativa u oposición al saber y discurso hegemónico representados por Petre: la antropología, el imperialismo occidental, la supremacía del sujeto, para los que el discurso, como ha establecido ya el trabajo de Foucault, representa no solo la escritura y el saber, sino también el poder.

La risa sitúa a Pequeña Flor en un montaje de enunciaciones que no se limita a la significación simbólica produciendo y preservando así el enigma, que el mismo explorador, no logra interpretar, ni mucho menos decodificar.⁶ Sin embargo, la risa de Pequeña Flor no debe interpretarse de la misma forma que la del personaje de Macabéa en *La hora de la estrella* que ha sido descrita como inarti-

⁶Luiza Lobo plantea que muchas escritoras contemporáneas de Lispector, como por ejemplo Sonia Coutinho, sitúan a sus protagonistas mujeres “first of all in the home, in order to describe their hopes, fears, and inner thoughts” (“Sonia Coutinho Revisits the City”: 164). Para retratar este mundo interior dentro del universo doméstico, Lobo continúa, “[t]he stream of consciousness technique [...] was particularly well suited to this purpose” (1996: 164).

culable, como el silencio del subalterno. Earl Fitz ha señalado que el silencio constituye un elemento fundamental de la escritura de Lispector: "Taking many forms and playing many roles, it [el silencio] permeates her work. [...] Lispector's fiction can be revealingly read as a discourse of silence, a lyrically rendered yet ironically self-conscious commentary on the evanescent relationships among language, human cognition, and reality" ("A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector": 420). Por su parte Elizabeth Lowe ha observado también que en el centro de la escritura de Lispector se halla constantemente el silencio (1987: 35). Renata Wasserman ha notado cómo la inarticulación de Macabéa queda sin ser traducida o decodificada por la voz enunciativa de la novela (2007: 131). Señala sutilmente que la ausencia de explicación que pudiera introducir coherencia a la falta de coherencia en el silencio de Macabéa apunta precisamente a cierta insuficiencia de parte de la voz enunciativa que representa a la misma Lispector. Si bien coincidimos con estas lecturas que leen el silencio como la ausencia, imposibilidad o interrupción de significación simbólica, proponemos que tanto la risa como el rascamiento no reproducen en este caso el silencio de otras ficciones de Lispector.

Al contrario de lo que sucede en el caso del personaje de Macabéa⁷ la risa de Pequeña Flor no representa la falta de articulación o deficiencia de coherencia, sino un exceso simbólico. La risa no debe leerse como metáfora de silencio o como una metáfora sonora de la inteligibilidad negada. Es un exceso enigmático que

⁷Para profundizar en esta idea se sugiere un estudio publicado recientemente en "Lispector, the Time of the Veil," donde Cory Stockwell utiliza la figura conceptual y estética del velo para analizar la construcción de una temporalidad de resistencia. Stockwell concluye que esta temporalidad particular se construye en la novela a partir de la figura de Macabéa: "This is the space-time constructed by Macabéa, the tiny interval between present and future, between the veil and the nothingness that it both conceals and gives forth" (264).

sugiere un afuera de la inteligibilidad simbólica de Petre. Para Fitz el silencio de Lispector dirige la escritura a un entendimiento superior no solo de su lengua sino también del lenguaje en sí. Es precisamente en la incapacidad de comunicar del silencio que se expone el límite del lenguaje, concluye Fitz (1987: 435). Por otra parte, Nelson Vieira reconoce en la ficción de Lispector una concisión críptica. A pesar de que su dominio del portugués jamás se pondría en tela de juicio, es cierto que frecuentemente la sintaxis y léxico de su escritura causan un cierto distanciamiento entre escritura y lector (1995: 138). Son estas rarezas en su escritura que han consagrado a Lispector como heredera del “modernist literary tradition subversive of received literary and syntactic form” (Wasserman, 2007: 204). La risa de Pequeña Flor no corrige o resuelve el extrañamiento y ruptura que ocasionan ella misma, esta escena peculiar, la voz enunciativa y su misma escritura. Al contrario, preserva esa ruptura críptica, la que tampoco produciría una lección ya sea sobre la escritura de Lispector o del lenguaje en sí, como lo que propone ver Fitz en su análisis.⁸

Según la voz enunciativa, aquello que generaría la risa de Pequeña Flor sería precisamente el amor. Sin embargo, a diferencia del amor descrito en el contexto citadino, la experiencia de amor de Pequeña Flor no es una que distingue entre sujetos y cosas, ni establece una discriminación jerarquizante necesaria para la categorización precisa, absoluta. Esta experiencia que la voz enuncia-

⁸ En “A menor mulher do mundo” no se logra resolver la oscuridad cognitiva e intelectual que genera la risa de la pigmea. Es precisamente sobre esta opacidad que emerge el cuerpo sonoro del ruido que es la risa: ruido y cuerpo que se distancian del conocimiento descorporalizado, o acaso inmaterial, de Descartes. Y es la corporalidad de la risa que termina desvistiéndola del enigma o carga críptica que generalmente promueve un sistema metafísico. La risa, después de todo, no es un signo que sostenga un proyecto metafórico o alegórico. La risa encarna, en este caso, la escritura y su corporalidad.

tiva describe como amor solo reconoce profundidad en base a la ausencia de cualquier tipo de superficialidad: "no teniendo otros recursos, ella estaba reducida a la profundidad" (102). No hay forma de comprobar o afirmar que lo que padece Pequeña Flor es lo que típicamente se entiende como amor. Sin embargo, la confirmación o comprobación tampoco importa.

En la multiplicidad que constituye la lista de equivalencias, oscilan las diferentes formas o manifestaciones sensibles del amor. El italiano Emanuele Coccia teoriza en *Sensible Life* [La vita sensible] (2016) sobre una esfera particular de la existencia donde lo sensible se da a conocer. Para Coccia lo *sensible* se atribuye a los sujetos y objetos por igual, tanto a aquello que tiene la capacidad de sentir como aquello que se deja ser sentido. Coccia explica que se siente solo porque se es susceptible a la percepción de las formas y porque también estas son susceptibles a ser percibidas. Así se explica que lo perceptible no es necesariamente lo mismo que el objeto o sujeto detrás o junto a esa forma. En otras palabras, existe una separación entre forma y materia o sustancia. Esta separación, sin embargo, no reproduce la separación cartesiana entre saber y cuerpo, sujeto consciente y cuerpo. En su recorrido desde la filosofía aristotélica medieval hasta el presente, Coccia pasa por Descartes para recuperar una línea filosófica que había quedado desactivada en el discurso cartesiano de la epistemología racionalista (XI). A través de esta maniobra pareciera que Lispector nos ofrece un espacio escritural donde se reactiva tal línea filosófica.

4. El orden del sombrero / La ley del género: Dios

Luego de un primer plano sobre el rostro de Pequeña Flor insistiendo en su risa cálida, el encuadre de la narración vuelve hacia Petre que aún desenchajado por la mueca ininteligible y tratando de leer el comportamiento de su objeto de estudio, intenta una últi-

ma posibilidad de entrar en contacto a través de la gesticulación de una sonrisa que, imitando desesperadamente la acción de su interlocutor, pretende la aproximación. Fracasado el conato facial, el explorador se da por vencido y realiza un gesto que le permitirá volver en sí, reorganizar el mundo de lo conocido y tomar su lugar. Se trata de la reacomodación de su “capacete simbólico” (86). Este gesto, explica la voz enunciativa, lo faculta para retomar el control de la peripecia a través, precisamente, de la restitución del orden simbólico y la legibilidad; reordenar su sombrero le permite emplazar a la razón, a la racionalidad, para que normalice su percepción del mundo y su instalación en él; le devuelve el control sobre lo indomable. Ese poder se ejerce concretamente, nada más y nada menos, que a través del gesto escritural. Una vez acomodado el ‘sombrero simbólico’ Petre comienza a ‘anotar’, recupera la disciplina de su trabajo, de su labor como científico organizador cuyo lenguaje también recupera la hegemonía de su percepción del mundo y la condición de ‘verdad’ de esta.

Este llamado al orden no es inusual en la experiencia de ciertos protagonistas de la escritura lispectoriana. Ubicado en los últimos párrafos de varios de los cuentos y novelas de la autora, algunos de la serie que compone la misma colección de “Laxos de Familia” o en *La Pasión según G. H.*, por ejemplo, es posible distinguir este proceso de reorganización de un mundo que ha sido momentáneamente dislocado por una experiencia de interrupción. Así como Petre varios otros personajes de los cuentos en esta colección responden a este ‘llamado al orden’, el cual se interrumpe repetidamente por la desarticulación como experiencia sensible. Un ejemplo de ello ocurre en el cuento “Amor” en el que Ana, una ama de casa, es reintroducida a la estabilidad de su vida normal y rutinaria por su marido: “tomó la mano de la mujer llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día” (32).

El caso del explorador, que difiere del anterior en tanto es él mismo el que se 'llama al orden', reafirma el gesto escriturario de la enunciación y enunciado legibles. Petre vuelve 'en sí' y a sí mismo, escribiendo: "recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomenxou a anotar" (86). En este sentido es que comprendemos el gesto de Petre como uno que se proyecta hacia la función ordenadora que la misma voz enunciativa encarna en la escritura del texto como tal. Esa acción a la que se ve empujado el explorador es la misma a la que se enfrenta la escritura luego de haber ensayado diversas y excesivas formas de decir, de haberse revelado ante la posesión del lenguaje y haber 'probado' fórmulas de expresar su propia ininteligibilidad. Así como el explorador vuelve a la escritura para escapar de aquello que intenta sacarlo de su posición, asimismo la voz enunciativa toma las riendas y el control de la peripecia y comienza a contar lo que sucedió sin disgregaciones, excluyendo la polifonía, el ruido de la risa y de los diálogos directos. De hecho, tanto es así que esa voz enunciativa, frente a la inminencia de una nueva tentativa de interrupción ofrecida por la fallida respuesta del gesto de Petre, reacomoda la narración e interpreta (traduce) el silencio de la mujer y la opacidad de su mirada para poder seguir acaso narrando y exponer sin equívocos lo que acontece como una acción dentro de la peripecia. La voz enunciativa dice por ella en su discurso indirecto la respuesta que la mujer ofrece al explorador: "Pequena Flor respondeu-lhe que 'sim'. Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois —e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram—, pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir" (86).

La triple reiteración del "es bueno poseer" parecería bifurcar las vías de interpretación. Por un lado, se manifiesta como un ejercicio de insistencia que involucra la implantación de la legibilidad, de reinsertar la escritura contundentemente al orden simbólico y, por ello, una confirmación de la propia necesidad de la voz enun-

ciativa de re-organizarse, de ‘llamarse al orden’. Esa repetición nos parece una operación de re-estabilización del acto del decir, de la significación legible del saber y del discurso. Por otro lado, no es trivial que sea el amor cualificado o idéntico el que cerciore la legibilidad en peligro. Volver al amor, a ese tipo de amor que garantiza el fin de la amenaza de la desarticulación, es regresar a la legibilidad de la experiencia; es volver a la escritura que certifica la comunicabilidad, la inteligibilidad, la posibilidad de decir. Pensamos que esta imagen de la voz enunciativa hablándose y afirmándose a sí misma, persuadiéndose de volver a la estructuralidad de su discurso, es la imagen de la propia Lispector escritora resignándose a los designios de las reglas de una eficiencia expresiva. Sin embargo, esa resignación es efectivamente momentánea pues, como veremos, el intempestivo e inesperado desenlace del relato nos enfrenta al último tramo de la experimentación narrativa.

Marcel Petre teve varios momentos difíceis consigo mesmo. Mas pelo menos ocupou-se em tomar notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde:

—Pois olhe— declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão—, pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz (86).

Con los dos puntos que introducen la voz de una vieja desconocida, el texto se dirige hacia su fin de una manera tan abrupta como enigmática. Así se produce nuevamente la interrupción del orden que la voz enunciativa intenta establecer por última vez. Este signo de puntuación conecta dos partes del texto con una continuidad visiblemente interrumpida ya que la conexión entre la observación sobre las notas que no se llegan a tomar y la declara-

ción un tanto dogmática de la mujer no se relacionan ni temática ni estilísticamente.⁹

La afirmación *in media res* de una mujer desconocida se inserta en el texto como parte de una conversación que nunca llegamos a conocer en su origen y completitud. La voz de esta figura mayor, posiblemente ubicada en la urbe y representando el tropo de cierta sabiduría tan convencional como coloquial, se integra en el texto sin aviso alguno. ¿De qué se trata esta conversación que incita tal declaración de parte de la mujer? Así, encarnando la ambigüedad en la que se sitúa, emite una aseveración tan absoluta como desconcertante, pero a la vez familiar: "Dios sabe lo que hace". Expresadas con una austera brevedad estas palabras, que si bien concluyen el cuento no cierran el espacio dialógico, se identifican con los usos populares en la forma de un refrán que introduce una sentencia. Como tales los refranes o dichos tienen la particularidad de entrar y salir de espacios conversacionales indiscriminadamente. En este caso específico, el refrán que alude a la sabiduría de un ser supremo marca el fin de cualquier diálogo ya que su contenido se impone axiomáticamente.¹⁰

⁹ En este caso, los dos puntos representan una relación paradójica de continuidad y ruptura dado que el contenido de las dos oraciones conectadas expresa un salto temático que, en vez de aclarar lo antes dicho, genera una irreversible desorientación. Si generalmente los dos puntos introducen ideas que dilucidan o desarrollan el contenido anterior, aquí lo dicho por la mujer para nada continúa o extiende inteligiblemente el comentario sobre el valor esencial de lo que se inscribe mediante el ejercicio de apuntar, señalar, anotar. Es por ello que los dos puntos exhiben con precisión elocuente la constitución interrumpida del texto completo.

¹⁰ Hay que señalar que aún cuando este refrán agrega un contenido simbólico al hecho de 'cerrar' la narración puesto que implica una referencia a lo sagrado y al destino que este designa, el refrán como tal, mantiene su forma fragmentaria en la medida en que como fórmula 'del decir' de lo colectivo se utiliza indistintamente aquí y allá sin configurar nunca una totalidad semántica cerrada en sí misma. El refrán se usa como fragmento de significado, como sinécdoque, in-

En la afirmación que profiere la mujer Dios no solo actúa, sino que lo hace sabiendo por qué. En esta última declaración se sugiere que el saber divino es principalmente causal y consciente de sí mismo; es decir, que su acción presupone una razón que también actúa como la propia causa de la acción. Lo que 'hace' este sujeto divino es acaso menos fundamental que su saber de por qué. Es decir, su saber o consciencia es la causa de su acción, la cual responde a una causa que a su vez ocasiona su ser. En este sentido el refrán/sentencia contradice el ritmo dual de orden y disrupción que ha prevalecido en el cuento; un ritmo de vacilación repetida que principalmente socava la operación narrativa y la función epistemológica de la causalidad. Sin embargo, a pesar del carácter axiomático que introduce y de la función de cierre radical que incorpora al texto, la sentencia, en su forma fragmentaria, insiste en y actualiza nuevamente la configuración del texto como materialidad compuesta de contigüidades sensibles más que de continuidades simbólicas. De este modo podría decirse que la forma abrupta y fragmentaria en la que se introduce la voz de este último personaje y que responde a la ausencia de una continuidad referencial coherente, vuelve a encarnar la contigüidad de orden y disrupción que ha constituido en el texto en su totalidad.

Como lo indica el episodio abrupto de la mujer, el saber dogmático de Dios que todo lo abarca solo puede apelarse fragmentada e incompletamente. La respuesta de la vieja no demuestra nada en plenitud sino más bien solo logra apuntar, indexar una fracción de una conversación que llega a ser parte del espacio escritural del texto. Si bien el contenido de la observación ratifica el saber absoluto de Dios, su forma incompleta es la de una cita, una alusión, una intervención a medias que corporaliza una sinécdoque acaso

distintamente en diferentes situaciones dialógicas. Este hecho es relevante para nuestro argumento en tanto ejemplifica o exhibe, de nuevo, el carácter a la vez continuo y disruptivo de la escritura de Lispector.

fallida, la parte por el todo que no es sino la autoridad, la ley del género, en este caso, del género divino, para el cual saber y hecho, causa y efecto no llegan a separarse. Sujeto y predicado no pueden deslindarse en este refrán.

Según Derrida:

The question of genre –literary genre, but also gender, genus, and taxonomy more generally– brings with it the question of law, since it implies and institutionalizes classification, an enforceable principle of non-contamination and non-contradiction. But genre always potentially exceeds the boundaries that bring it into being for a member of a genre always signals its membership by an explicit or implicit mark [...] (1992: 221).

Derrida sugiere que, dentro de los límites del género, la incongruencia se erradica para que impere la clasificación, su orden lógico, al igual que la falta de la auto-contradicción. La última voz introducida en el texto nos ofrece un caso analógico al descrito por Derrida: el refrán de la vieja apunta al cierre abrupto del cuento de Lispector; sin embargo, simultáneamente, no pertenece plenamente a tal desenlace. Los refranes pertenecen a un género discursivo cuya autoridad radica en la comunidad y en no pertenecer exclusivamente al texto o espacio discursivo en que se los invoca. La alusión a la autoridad del saber categórico como expresión máxima del género es la última marca disruptiva que caracteriza la escritura de Lispector en "A menor mulher do mundo." En esta última escena se produce una disrupción interna que divide 'lo dicho' de cómo y dónde se dice. La circunstancia del hablante, su procedencia y contexto quedan escindidos tanto de la escena misma como del texto en general, resaltando así el carácter fragmentado o citado de lo dicho. De este modo el refrán se utiliza también como marca de exterioridad, de algo cuya procedencia y por ende

autoridad permanece fuera del texto. Así es que la escritura de Lispector configura un espacio que remite a la ley del género sin llegar nunca a pertenecerle, y tal dualidad de simultánea pertenencia y exclusión emerge como un aspecto constitutivo de su escritura. Es sobre esta dualidad que no se llega a resolver ni aclarar, que su escritura prevalece como un espacio al cual pertenecen tanto las convenciones del orden como las interrupciones de lo sensible.

Por último nos queda señalar que tanto la vieja como su afirmación resultan constituirse no tanto como un instante narrativo sino más bien como una cita escénica o, más precisamente, como una imagen,¹¹ la última de muchas otras que componen el texto: el encuentro entre Pequeña Flor y Marcel Petre; la imagen en que Petre desvía la mirada en el momento en que Pequeña Flor rasca su pubis; las varias imágenes que generan las escenas en la ciudad; la risa de Pequeña Flor al mismo instante que Petre ajusta su sombrero; o la imagen que captura los dos puntos. En su libro, Coccia nos recuerda que la imagen “is always something that is out of place” (32). Explica que la imagen apunta a la posibilidad de lo que denomina “extreme delocalization”: “that of being constantly out of place” (32). De este modo es que pensamos que se materializa la escritura de Lispector en este breve texto ficcional, en el que su propia escritura se encuentra constantemente des-localizada.

¹¹ En este caso adherimos a la definición del concepto de imagen que desarrolla Patrick Dove en “Metaphor and Image in Borges’s ‘El Zahir,’” donde señala que el término “is often associated with the most traditional of metaphysical distinctions: the image as the other of ‘truth,’ ‘original,’ or ‘depth,’ and thus as a name for what is deficient in *being*” (170; cursivas del original). Al analizar cómo la imagen se trabaja en la ficción de Borges, Dove complica la definición predominante de imagen para demostrar que ella no se opone a la verdad y profundidad epistemológica o existencial, sino que suspende la distinción u oposición entre verdad y apariencia, profundidad y superficie (170).

Bibliografía

- Alonso, Cláudia Pazos y Claire Williams (eds.), 2002, *Closer to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*, University of Oxford Press, Oxford.
- Antelo, Raúl, 2002, "Prólogo", en Clarice Lispector, *La araña*, Co-regidor, Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 1975, *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, Nueva York.
- _____, 1989, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Castillo Debra, 1992, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism*, Cornell UP, Ithaca/Londres.
- Cixous, Hélène, 1990, *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- _____, 1991, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Coccia, Emanuele, 2016, *Sensible Life: A Micro-ontology of the Image*, Fordahm UP, Nueva York.
- Cróquer Pedrón, Eleonora, 2013, "La interpelación ineludible de lo real, en el in-situ de su evidencia-Clarice Lispector / Diamela Eltit", *Argos*, vol. 30, núm. 58, pp. 43-86.
- Derrida, Jacques, 1992, "The Law of Genre", en *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.), Routledge, Londres.
- Dove, Patrick, 2008, "Metaphor and Image in Borges's 'El Zahir'", *The Romanic Review*, vol. 98, núms. 2-3, pp. 169-187.
- Fitz, Earl, 1987, "A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector" en *Contemporary Literature*, vol. 28, núm. 4, pp. 420-436.

_____, 2001, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, University of Texas Press, Texas [Edición Kindle].

Lispector, Clarice, 2012, *Cuentos reunidos*, Ediciones Siruela, Buenos Aires.

Lobo, Luiza, 1996, "Sonia Coutinho Revisits the City", en *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies (eds) Clarendon Press, Oxford.

Lowe, Elizabeth, 1979, "The Passion According to C.L.", *Interview Review*, núm. 24, p. 35.

Marting, Daine E., 1998, "Clarice Lispector's (Post)Modernity and the Adolescence of the Girl-Colt", *MLN*, vol. 2, núm. 113, pp. 433-444.

Mendes de Sousa, Carlos, 2002, "Mother, Body, Writing: The Origins and Identity of Literature in Clarice Lispector", en *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*, University of Oxford Press, Oxford.

Ramos, Julio, 1998, "Dispositivos del amor y la locura", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 20, pp. 111-125.

Stockwell, Cory, 2012, "Lispector, the Time of the Veil", *CR: The New Centennial Review*, vol. 12, núm. 3, invierno, pp. 245-268.

Vieira, Nelson, 1995, *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity*, UP of Florida, Gainesville.

Wasserman, Renata, 2007, *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*, Bucknell UP, Cranbury.

Lectura simbólica de ciertas adaptaciones del mito: de *Orfeu da Conceição* a *Orfeu Negro*

Symbolic reading of certain adaptations of the myth: from *Orfeu da Conceição* a *Orfeu Negro*

Arturo Morales Campos
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
arturo.morales@umich.mx

Rodrigo Pardo Fernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
rodrigopardof@gmail.com

Resumen: La adaptación, o el paso de un texto cifrado en un código a otro código diferente, suele entenderse como una especie de traducción sin más. No obstante, las circunstancias sociohistóricas en las que se da esa “traducción” son altamente determinantes; es decir, algunas de las condiciones sociales bajo las que emerge el nuevo texto “adaptado” pueden integrarse y darle un sentido un tanto diferente, ya sea transcribiendo o criticando dichas circunstancias.

El presente trabajo aborda el filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, con la finalidad de analizar determinados elementos textuales: signos, símbolos, mitos, etc., comunes en el contexto que emerge dicho texto. Estos elementos le imprimen una especificidad y, en adición, una serie de referencias ideológicas que, en gran medida, se opone a la percepción tradicional de la adaptación.

Palabras clave: Orfeo, mito, símbolo, código, película.

Abstract: It is common to understand adaptation as a simple translation. However, social-historic circumstances could be highly determining and significant within that “translation”. In other words, some social conditions in which the new text emerges can be integrated and give it a somewhat different meaning: either transcribing or criticizing these circumstances.

This paper deals with the film *Orfeu Negro* (1959), by Marcel Camus, with the objective of analyzing certain textual elements: signs, symbols, myths, etc., common in the context that this text emerges. These elements give it specificity and, in addition, a series of ideological references, that, to a large extent, oppose the traditional perception of the term ‘adaptation’.

Keywords: Orpheus, Myth, Symbol, Code, Film.

Recibido: 1 de julio de 2020

Aceptado: 5 de diciembre de 2020

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.559>

Preludio

Cuando se trata de elegir una película y no otra, de entre un Cabanico de películas surgidas a partir de una idea planteada en una obra literaria, se lleva a cabo una discriminación, un proceso de eliminación necesaria.

Teniendo en cuenta las características de su proceso de adaptación (ver Garcia, 1990), se optó por la película *Orfeu Negro*, ganadora de la Palma de Oro, en Cannes, en 1959. Se trata de

una historia que transcurre en América Latina, cuyos personajes pertenecen a un contexto sociocultural y económico que interesa especialmente destacar. Además, tiene la particularidad de ser una doble *traducción* (de un código a otro): del mito griego, planteado por Ovidio en *Las metamorfosis* y por Virgilio en sus *Geórgicas* (1967), a la pieza teatral *Orfeu da Conceição*,¹ de Vinicio de Moraes; posteriormente, la *adaptación* de la obra dramática al guion cinematográfico.

De la literatura y el cine

Panorámica

La reflexión sobre el cine desde la literatura se suele considerar como la aproximación desde un código a otro. Es común que se piense en lo literario que hay en el cine, de las influencias en uno u otro sentido (generalmente, valorándose la literatura por encima de la práctica cinematográfica) y, por supuesto, se indican las consabidas *adaptaciones*.

Cuando se habla de adaptación, hay opiniones diversas, no necesariamente excluyentes: en términos de Cros (1990: 5), se trata de una “ré-organisation du sens en fonction d’un nouveau système semiótico-idéologique”;² se puede hablar de “diálogos interartísticos,” a decir de Villanueva (1990: 189); en palabras de Peña Ardid (1992: 23), el paso de un código a otro supone: “una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la sig-

¹ La traducción sería “Orfeo de la Concepción”, que podría remitir a una población cercana a Río de Janeiro.

² Esto es, “reorganización del sentido y de la función a un nuevo sistema semiótico-ideológico”; en esta cita y en las siguientes del portugués y el inglés, la versión en español es nuestra.

nificación y el sentido de la obra de origen”; lo llama también “transposición fílmica” (27). La transposición “designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001: 16). Desde esta perspectiva, se trata de sistemas de comunicación que comparten en ocasiones intenciones y constructos, pero que al cabo se conforman en la diferencia, no en la identidad o la mutua (y manida) influencia (Mac Farlane, 1996).

Definiciones

Cuando abordamos el fenómeno del cine, en las distintas aproximaciones teóricas, tenemos una variedad extraordinaria de definiciones; se hacen referencias al espectáculo cinematográfico (Ingarden, 1979); de sistema fílmico, de modelo de representación, lenguaje, de medio de expresión, de sistema semiótico; además, como destaca Villanueva, “El cine [...] es fundamentalmente [...] un arte de carácter sintético o polifónico, pues integra en un sistema único series distintas de signos, cada una obediente a diferentes códigos” (1990: 187). En este sentido, nos interesa la pervivencia de ciertos códigos a partir de temas y mitos recurrentes en la obra de Camus y sus antecedentes.

Descenso a los infiernos: *Orfeu negro*, del mito teatral al cine

El mito

La historia de Orfeo, a decir de diversas fuentes, es una de las más interesantes de la mitología griega en muchos aspectos, “Habiéndose formado en torno a esta interesante figura no solamente un mito, sino una verdadera secta teológica encaminada a conseguir

una reforma tanto dogmática como moral de la religión popular griega” (Bergua, 1960: 337), referida, en este caso, a la creencia en un panteón diverso, cuyos misterios el orfismo tiende a revelar; se ha llegado incluso a sostener, bajo esta línea, que influyó en la conformación del cristianismo primitivo (en referencia a las posturas de algunos iniciadores de la iglesia cristiana, como Agustín, Lactancio y Clemente de Alejandría), lo que denota el grado de su importancia. Además, debe considerarse el simbolismo del mito de Orfeo en términos del pensamiento romántico del siglo XIX (Guthrie, 2003), con su consecuente proyección y asunción por parte del pensamiento burgués, cuya suerte de interpretación superficial y simplista llega a nuestros días (el amor, la fidelidad y, por supuesto, la belleza).

No puede soslayarse la importancia que ha tenido como motivo inspirador (esto es, referente anecdótico y simbólico) de composiciones musicales desde el siglo XVII³ hasta el día de hoy, debidas en gran medida a la exaltación de Orfeo como modelo de compositor e intérprete de música. Relata Vinicio de Moraes la génesis de su obra, cuando

Hace 16 años [se refiere a 1940], una cierta noche en casa del arquitecto Carlos León [...] después de leer en una vieja mitología el mito griego de Orfeo, daba yo inicio a los versos del primer acto, que terminé con la madrugada [...] Solo en Los Ángeles, 6 años después, conseguí encontrar el segundo y tercer actos, siendo que

³ *Euridice* (Rinuccini, 1600); *L'Orfeo* (Monteverdi, 1607), considerada además como la primera ópera; *Orfeo dolente* (Belli, 1616); *La morte di Orfeo* (Landi, 1619); *Orfeus und Euridice* (Schütz, 1638); *Orfeo* (Rossi, 1647); *Orfeo* (Lully, 1690); *Orfeo ed Euridice* (Gluck, 1762); *Orfeo ed Euridice* (Deller, 1763); *Orfeo ed Euridice* (Naumann, 1786); *L'anima del filosofo* (Haydn, 1791); *Orpheus* (Liszt, 1854); *Orphée aux Enfers* (Offenbach, 1858); *Orphée* (Duchase, 1913); *Orpheus und Eurydike* (Krenek, 1926); *Orpheus* (Stravinskij, 1947).

este último lo perdí, solo disponiéndome a rehacerlo en 1953 [...] (Moraes, 2003).

La “vieja mitología” a la que alude es *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes*, de Mario Meunier, cuya primera edición es de 1923. Se hace necesario resumir en pocas líneas el mito que sirve de referencia a Moraes (recordemos que hay distintas versiones, interpretaciones de los mitos clásicos), a fin de identificar los motivos que retoma (o, mejor dicho, trastoca), en primer lugar, para la escritura de su obra *Orfeu da Conceição* y, más adelante, para la creación del guion de *Orfeu Negro*, en términos de la transposición a otro código.

La versión definitiva, más completa del mito la relata Virgilio al final de sus *Geórgicas* (poema escrito entre los años 37-30 a.c.; cfr. Virgilio, 2003; en español, Pérez de Montalbán, 1991).⁴ Narra que Orfeo era hijo de Apolo,⁵ y de la musa de la música, Calíope, de ahí su maestría con el canto y la lira (regalo de Apolo, y a la que añade dos cuerdas, según la tradición). Enamorado de Eurídice (ninfa o dríade), se casa con ella. Al poco tiempo, Eurídice, paseando por las orillas de un río de la Tracia, es vista por Aristeo, quien prendado de ella la persigue; ella escapa al bosque, donde es mordida por una víbora y muere. Orfeo, inconsolable, desciende a los Infiernos en su búsqueda, logrando su propósito gracias a su canto, que conmueve a Hades y a Perséfone; el mismo Cancerbero,

⁴ Un mito similar se presenta en el sintoísmo japonés, en relación a la pareja divina de Izanagi (el que invita) e Izanami (la que invita); esta última muere al dar a luz al dios del fuego, y cuando su esposo baja por ella a los infiernos se ve condicionado, al igual que Orfeo, a poder rescatarla si no la mira hasta haber salido; Izanagi no cumple su promesa, y al contemplar a Izanami la ve como un cadáver comido por los gusanos, y la pierde.

⁵ Algunas versiones aducen que el padre de Orfeo fue Ciagros, dios-río hijo de Ares y rey de Tracia (región situada en los Balcanes).

guardián de la puerta del inframundo, lame sus pies al escucharlo. A Orfeo se le concede llevar consigo a Eurídice fuera de la región infernal, con la única condición de que no la mire hasta haber salido a la luz. Orfeo no resiste la tentación, a pesar de los ruegos de ella y justo antes de salir, torna la mirada, lo que la condena a volver a los Infiernos. Caronte no cede a la insistencia de Orfeo, y se niega a llevarlo de nuevo a la otra orilla de la laguna Estigia. Orfeo vuelve a Tracia, donde desprecia a las mujeres (en alguna versión, a las bacantes, seguidoras del dios Baco) y muere a manos de ellas. Su cabeza y su lira, arrojados a un río, llegan al fin a las orillas de Lesbos, dando origen, quizá, a la tradición lírica de la isla.

El drama

La obra *Orfeu da Conceição* se estrenó el 26 de septiembre de 1956. La primera característica que podríamos indicar de esta pieza, cualidad metateatral pero de gran relevancia, es que se trata de la segunda obra brasileña escrita específicamente para ser representada por actores negros. En la acotación inicial se lee: “Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos” (Moraes, 1998).⁶ Destacamos este punto porque más tarde, cuando se produce la película de Camus, se mantiene esta premisa, y la totalidad de los personajes que aparecen en el filme son negros (a este respecto, ver Rodrigues Fontes, 2007).

En la historia del teatro brasileño había algún precedente, como indica Candeias (2002): “El personaje negro en el teatro no era

⁶ “Todos los personajes de la tragedia deben ser normalmente representados por actores de la raza negra, no importando sin embargo que pueda ser, eventualmente, llevada a escena con actores blancos”.

novedad y hay muchos de ellos en las obras abolicionistas del siglo XIX, como ‘La madre’ y ‘El demonio familiar’ de José de Alencar”.⁷ Y más adelante, precisando la presencia de esta raza en las representaciones habituales de la primera mitad del siglo XX: “Textos con un personaje negro, en general en papel subalterno, siempre hubo, así como la mulata sensual casi obligatoria en el teatro de revista. Pero el mismo no acontece cuando se trata de papeles más dignos y mucho menos que abra oportunidad para todo un elenco” (Candeias, 2002). Solo más tarde, en 1965, se llevaron a escena algunas obras musicales en el teatro Arena de Sao Paulo, bajo la dirección de Augusto Boal, que tenía como premisa una suerte de “realismo”, como propuesta escénica alternativa a la moda imperante en Brasil. En este contexto:

Bajo el nombre de “Bossa-Arena”, se realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Entre estos destaca la serie Arena conta [...], cuya primera obra fue *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal y Guarnieri, con música de Edu Lobo.

La propuesta fundamental de Zumbi fue la de destruir las convenciones teatrales utilizadas, las que se habían ido transformando en obstáculos para su propio desarrollo (Chesney Lawrence, 1997: 18).

En este caso (posterior a la obra que nos ocupa, pero relevante, dado que se trata de los pocos casos en los cuales se plantea un montaje solo para negros, en un país como Brasil, donde la mitad de la población es negra),⁸ de nuevo tenemos la presencia de Vi-

⁷ José Martiniano de Alencar (1829-1877) dramaturgo y novelista de gran importancia; destaca su postura en contra de la discriminación (que llegaba a la esclavitud) que sufrían los negros y los guaraníes en Brasil.

⁸ La mayor parte de las obras no indican “solo para actores blancos”, pero en los hechos es una práctica habitual.

nicio de Moraes, quien escribe la letra de original para la música “Zumbé”, de Edu Lobo.

Por principio, no debería haber obras para una u otra raza, ni ningún otro tipo de discriminación; en la práctica, un Orfeo negro puede demostrar que, el problema que plantea, los sentimientos y las acciones descritas en el mito son aplicables a cualquier ser humano, en el contexto de la perspectiva sociocultural de la Grecia clásica, o bien en el ámbito del carnaval brasileño contemporáneo, en el cual, en lugar de contraponerse los espacios del mundo terrenal y los infiernos, se muestra la favela y la urbe como espacios ajenos. A este respecto, Moraes declara su intención en una breve nota periodística publicada una semana antes del estreno de *Orfeu da Conceição*, y aparecida más tarde como prefacio a la publicación de la obra en 1960:

Y una última palabra: esta pieza es un homenaje al negro brasileño, a quien, a fin de cuentas, se debe; y no solo por su contribución orgánica a la cultura de este país –mejor, por su apasionante estilo de vivir que me permitió, sin esfuerzo, en un simple relampaguear del pensamiento, sentir en el divino músico de la Tracia la naturaleza de uno de los divinos músicos del monte carioca (Moraes, 2003).

En cuanto a la historia que acompaña al montaje, tenemos la propia declaración del dramaturgo en relación a la preparación previa:

Es difícil prever el destino de una pieza de teatro, sobre todo cuando fue, como esta, ensayada en tres meses solo [...].

Tres meses realmente heroicos, en que un equipo de seis (el director Leo Jusi, el escenógrafo Oscar Niemeyer, el compositor Antonio Carlos Jobim, la figurinista Lila de Moraes [esposa de

Vinício], la coreógrafa Lina de Luca y el pintor Carlos Scliar) creó las condiciones para que un elenco de 45 figuras, con 10 actores principales, se presentara en escena (Moraes, 2003).

Desde una perspectiva crítica, no puede pasarse por alto que Orfeo, en tanto arquetipo masculino y músico (el personaje teatral, pero esta afirmación es igualmente válida para el caso de la película), es valorado por resultar atractivo a las mujeres; no suele vérselo interesado en los demás, aparte de Eurídice. La perspectiva corresponde con una visión machista, donde, de manera paradójica, pero que evidencia la complejidad de las relaciones humanas, la mujer se ve discriminada frente al hombre y sus valores de “posesión” de la mujer, con lo cual la pérdida postrera se acerca a la pérdida de un objeto de gran valor. Así, por una parte, se destaca el valor social y estético a la raza negra frente a una sociedad brasileña parcial y, por otro, se refrenda el *establishment*, las condiciones sociales, políticas, ideológicas centradas en el hombre (masculino), no en el ser humano.

Un modo de entender esta perspectiva en *Orfeu da...* es referir algunas de las escenas. Orfeo habla con su madre, Calíope, en esa estrecha relación de amor y sobreprotección que se plantea en la relación filial, tan cara a Yocasta. Cuando Orfeo explica su intención de casarse con Eurídice, la respuesta de Calíope es elocuente: “Pra que ir se amarrar, meu filho? Pensa um pouco. Você nasceu para ser livre, Orfeu! Orfeu prisioneiro” (Moraes, 1998).⁹ Por un lado, se hace explícito el afán de Calíope por no “perder” a su hijo y, por otro, la concepción del matrimonio como una prisión, dado que la relación amorosa, refrendada así entre una mujer y un hombre (Eurídice-Orfeo), conlleva que se coarte la “libertad” masculina. De ahí la insistencia: “Você quer

⁹ “Para qué amarrarse, hijo mío? Piensa un poco. ¿Has nacido para ser libre, Orfeo! Orfeo prisionero”.

a menina? Muito bem! Fica com ela, filho [...] –mas não casa pelo amor de sua mãe. Pra que casar?” (Moraes, 1998).¹⁰ En cuanto a la propuesta de la puesta en escena, *Orfeu da...* no pretende ser una obra realista, en la cual la favela sea “retratada” de manera fiel. *Favela* refiere a los cinturones de miseria (empobrecidos, violentos en todos sentidos) de las grandes ciudades, como Río y Sao Paulo, en Brasil. “Los protagonistas son la gente de color que vive en el Morro, barrio de barracas situado en una de las cumbres que rodean la hermosa bahía de Río. Como marco de fondo [...] aprovechó el fabuloso carnaval, con sus veinticuatro horas ininterrumpidas de samba, consiguiendo ... dotar su film con unos valores espectaculares de primer orden” (Palau, 1959: 6).

Tanto el carnaval, “un elemento de subversión social [...] La exacerbación de la sexualidad y otras pasiones humanas” (Arrieta Domínguez, 2014: 141, siguiendo a Bajtin, 2003), como contexto y motivo de la acción, como el sentido de espectáculo que se mencionan en este artículo serán tratados más adelante. Estos espacios marginales se encuentran en todas las metrópolis, incluso las europeas, como muestran las cintas *Brutti sporchi e cattivi* (1976), de Ettore Scola, situada en los arrabales de Roma, o *La haine* (1995) dirigida por Mathieu Kassovitz, la cual se aproxima a los suburbios de París. Sin embargo, tanto la obra de teatro original como la adaptación cinematográfica, en tanto propuestas ficcionales, eluden la puesta en escena de la miseria de las favelas; la aproximación, por tanto, muestra una realidad idealizada, tal y como plantea Bentes (2007).

Un ejemplo más que vale referir es *Cidade de Deus* (2002), película brasileña dirigida por Fernando Meirelles, la cual se suma justamente a la tradición iniciada por *Orfeu Negro* en el tratamiento

¹⁰ “¿Quieres a la niña? ¡Muy bien! Pues te quedas con ella, hijo [...] Pero no te cases, por el amor de tu madre. ¿Para qué casarse?”

de las barriadas y sus problemáticas, pero despojando de cualquier perspectiva metafórica (hablamos en términos generales) su visión de la pobreza, de la cultura periférica y popular.

Entre otros aspectos de carácter simbólico, en el texto teatral destaca la inclusión de la Dama negra, representación de la muerte. Asimismo, el desarrollo superficial del carácter de los personajes y, sobre todo, la práctica ausencia de conflicto dramático (hay más de literatura, es decir, de narración que de drama en el texto original)¹¹ conduce a que sea una obra con ciertas dificultades para ser representada, si no fuera por un factor adicional: la música, compuesta exprofeso para la obra, lo cual permite una relación de sincretismo, de identificación entre un código (el lenguaje, base del drama escrito) y otro código (la doble y estrecha relación entre la notación musical y el lenguaje, presente en la letra de las canciones).¹²

La pieza teatral de Moraes se acerca mucho (como la película), en el ámbito de la anécdota, al mito original (al menos a la versión que tomó el autor como referencia). Sin embargo, sus aportaciones (que en estricto sentido remiten a una traducción de un código a otro, a una *adaptación*, tal como se definió antes) sitúan el argumento en un ámbito, quizá, más cotidiano, cercano a emociones humanas como el amor (Orfeo-Eurídice), el deseo y el odio (Aris-teo), el despecho (Mira), lo que refrenda y actualiza los planteamientos del mito griego, si consideramos que el panteón helénico, la mitología que relata en primera instancia Ovidio en *Las metamorfosis*, describe a diosas y dioses que actúan, piensan, gozan y

¹¹ En el drama *pasan* cosas, una acción (dramática) se enlaza con otra, y así hasta el final; en la narración *se cuentan* cosas (acciones, escenarios, caracteres).

¹² En términos de difusión de la cultura brasileña, tanto la obra de teatro y más destacadamente la película de Camus, dieron a conocer otros ámbitos el *bossa-nova* y a dos de sus más importantes representantes, Antonio Carlos Jobim y Luiz Bonfá.

sufren bajo parámetros plenamente humanos. Además, la propia postura de apropiación de la obra a un contexto distinto conlleva una postura ideológica particular, que confronta la tradición occidental grecolatina con el sincretismo de las poblaciones de origen negro en América, cuyo origen remite a la práctica de la esclavitud.

En este caso, *Orfeu da...* traslada el mito a una ucronía, a un ámbito imposible donde todos los personajes son negros, Calíope una mujer aferrada a su hijo, Apolo es descrito como un padre que prefiere mantenerse distante, Aristeo como un instrumento de la muerte (la Dama negra) y de Mira, la mujer desechada, y las bacantes, azuzadas por Mira, son instrumentos a su vez de su venganza. La obra cierra con un epílogo, formulado por el coro, que remite los valores masculinos que encarna Orfeo y, al tiempo, a la traición de que fue objeto, además de la especie de inmortalidad del canto, de la voz órfica en el mundo: “Juntaram-se a Mulher, a Morte a Lua para matar Orfeu, com tanta sorte que mataram Orfeu, a alma da rua, Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte. Porém as três não sabem de uma coisa: para matar Orfeu não basta a Morte. Tudo morre que nasce e que viveu só não morre no mundo a voz de Orfeu”.¹³

De este modo, los personajes se construyen de manera arquetípica, siendo representaciones, símbolos de modelos en muchos sentidos maniqueos. Parece claro que no se pretende presentar personajes de carácter realista, sino símbolos de aspectos concretos de lo humano, situado en situaciones modelo, de acuerdo con el mito clásico: por ello la conservación del coro y el corifeo, para mantener el carácter teatral, de representación en un escenario de la obra.

¹³ “CORO: Se juntaron la Mujer, la Muerte y la Luna para matar Orfeo, con tanta suerte que lo mataron; a Orfeo, el alma de la calle; a Orfeo, el generoso; Orfeo, el fuerte. Sin embargo, las tres no saben una cosa: para matar a Orfeo no basta la Muerte. Muere todo lo que nace y vive, pero no muere en el mundo la voz de Orfeo”.

La película

El *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus¹⁴ es una “película no canónica basada en un clásico histórico”, utilizando la terminología propuesta por Domingo Sánchez-Mesa.

Desde la presentación del filme, es reconocible la adscripción al mito: aparece un primer plano de un relieve clásico (esto es, de la antigüedad griega) de Orfeo y Eurídice, y sobre ellos aparece, con caracteres que remiten a la tipografía romana, el título de la película; de fondo, la pieza “A Felicidade”, interpretada por el mismo Vinício de Moraes a la guitarra con la voz de Agostinho dos Santos.

Inmediatamente, con la imagen rompiéndose en pedazos, se da la transición a la batucada¹⁵ (la irrupción del mundo negro, festivo, empobrecido de la favela que, el día antes del carnaval, se da de manera violenta, pero íntimamente ligada al mito de Orfeo): resuena la samba, la música alegre, estridente del carnaval y de un grupo de negros bailando y tocando diversos instrumentos. *Samba* es un término portugués proveniente de la palabra bantú de África occidental *semba*, que significa “invocación del espíritu de los antepasados”. De este modo, la samba, el baile, se acerca al vudú en tanto ritual (pagano, festivo) de trascendencia, de suerte de posesión y abandono a la música; estos aspectos remiten claramente al don de la música de Orfeo de conmover a quien la escucha: en el sentido mítico, la música es vía para acceder al otro mundo, como lo muestra el descenso de Orfeo a los infiernos.

¹⁴ No podemos olvidar *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, considerada por algunos críticos como Frances Lynn y gino Wimmer (Kobal, 1994: 286, 312) como una de las mejores 10 películas de la historia.

¹⁵ Castellanización del término que define la danza, con fondo de tambor, interpretada por los negros brasileños (llevados, en su origen, como esclavos desde África por los portugueses entre los siglos XVI y XIX). El *batuque* recuerda los golpes repetidos en el tambor.

En relación a aspectos que parecieran metatextuales, como el reparto negro y el hecho de que no se tratara de actores profesionales, la exaltación de la samba en la película es de gran importancia. Hasta la década de 1930, la samba estuvo proscrita por el Estado brasileño, dado que la consideraba una expresión peligrosa de la cultura negra, de origen esclavo. Sin embargo, la samba fue ganando terreno en torno al carnaval, pero yendo más allá, y acabó legitimándose con la constitución de las escuelas, que hasta la fecha compiten por diversos premios. Como fondo en el encuadre inicial (y en muchas de las tomas posteriores), se aprecia la bahía de Río de Janeiro:

Beautifully photographed and edited, with a lot of the action on the cliffs, Rio is always an ethereal tableaux in the background, its beauty tempered by our visual anxiety of the precipice, the lurking vertigo, as if these frolicking sambistas are always just two or three wrong steps from disaster... like our involuntary falls into the chasms within our dreams (Russell, 2002).¹⁶

El primer crédito de *Orfeu Negro* corresponde al guión, de Jaques Viot, y el segundo reconoce: “extraído da peça [teatral] de / VINÍCIUS DE MORAES / ‘Orfeu da Conceição’”; sigue “Adaptação cinematográfica / de / JAQUES VIOT / MARCEL CAMUS”, y la constatación de una sorpresa: “Diálogos em português de / VINÍCIUS DE MORAES / inspirados na versão francesa de / JAQUES VIOT e MARCEL CAMUS”. Decimos sorpresa porque, más allá de la primera

¹⁶ “Maravillosamente fotografiado y corregido, con muchas escenas situadas sobre las rocas, Río [de Janeiro] está siempre presente en los cuadros etéreos del fondo, su belleza templada por nuestra ansiedad visual del precipicio, el vértigo que está al acecho, como si quienes los personajes que bailan samba estuvieran siempre solo a dos o tres pasos en falso del desastre... como nuestras caídas involuntarias en los abismos dentro de los sueños” (la traducción es mía).

transición del mito de Orfeo a la obra teatral de Moraes, tras la *adaptación* de Viot y Camus al código cinematográfico, hay una nueva traducción, que además se reconoce “inspirada” en, esto es, no referida a una traducción literal de una lengua a otra. Se trata entonces de un toma y daca, de un ir venir entre interpretaciones del mito, de su reformulación moderna en el ámbito brasileño y, por supuesto, la perspectiva que de este mundo tienen un director y un guionista europeos.

Quizá, en estricto sentido, la perspectiva que sale ganando (esto es, la que termina prevaleciendo o incidiendo mayormente sobre las otras) es la de Moraes, quien participa en aspectos tan importantes para la película como los diálogos, la interpretación musical (recordemos que las letras son suyas) y el hecho, distintivo del filme desde el título, de tratarse de una recreación de un mito en el espacio sociocultural y racial negro.

A modo de colofón, la película termina con una escena que refrenda, por una parte, uno de los pasajes simbólicos del filme: la creencia de que la música (Orfeo y su suerte de continuador, Chico, el niño que lo imita tocando la guitarra) hace salir el Sol cada mañana; por supuesto, estrechamente ligada a esta creencia, la fiesta, el baile de los niños como una celebración de vida, del mismo modo que en el mito clásico se relata que la cabeza de Orfeo y su lira siguen resonando, inspirando a los músicos. La apertura progresiva de la toma, abarcando al fondo la ciudad, Río de Janeiro (de nueva cuenta, la favela queda en un segundo plano), y más adelante la bahía, el horizonte marino, remite al futuro, y también a la leyenda que cuenta que los restos de Orfeo fueron llevados por la corriente, por el mar, hasta la orilla de la isla de Lesbos.

The brilliance of *Black Orpheus* is contained in both the visceral and the intellectual, as its narrative appeals to both instinct and reason. The fatalism of the lovers is a recognition of the cyclical

movement of Time, just like Benedito's belief that the sunrise over Rio is evoked by Orpheus' love song. Mythology? Sooner or later all events become symbolism (Russell, 2002).¹⁷

Tras la escena que hemos referido, con la cual termina el filme, hay un fundido muy breve a la imagen del inicio, el relieve donde aparecen Eurídice y Orfeo. Este final reitera el origen de la anécdota, refrenda la deuda con el mito; sin embargo, debe quedar claro que se trata no solo de historias distintas, sino de discursos diversos, sistemas de signos (la literatura, el cine) que pueden coincidir, pero se constituyen de diferente modo.

El nuevo Orfeo: al cine lo que es del cine

De manera especialmente significativa, en otro paso del mito por el teatro hacia el cine, a partir del *Orpheus Descending*, de Tennessee Williams (1957), Sydney Lumet filma *The Fugitive Kind* en 1959, el mismo año en que se produce *Orfeu Negro*. La obra de Williams estaba basada en la ya referida *Battle of Angels*; si bien se trata solo de coincidencias, es curioso que tanto la creación de las obras de Williams y Moraes como su posterior adaptación y traducción al cine coincidan en fechas, partiendo de un referente común. En la relación entre la obra dramática y la película puede plantearse, entre otras, de la siguiente manera:

¹⁷ "El esplendor de Orfeo Negro está contenido tanto en lo visceral como en lo intelectual, así como su narrativa apela tanto al instinto como a la razón. El fatalismo de los amantes es un reconocimiento del movimiento cíclico del Tiempo, idéntica a la creencia de Benedito de que la salida del Sol sobre Río es evocada por la canción de amor de Orfeo. ¿Mitología? Tarde o temprano todos los acontecimientos se inclinan hacia el simbolismo" (la traducción es mía).

De todos los orígenes posibles, quizá sea el teatro el que mejor se adapta a las habilidades cinematográficas. Y es por una razón. El cine adapta del teatro una forma de expresión más que un relato, mientras que adapta de la novela un relato más que una forma de expresión. [...] Tiene el cine razones para compartir un paisaje visual con el teatro [...] Cine y teatro comparten concepciones de la puesta en escena. [...] la dialéctica cine/teatro es más estrecha de lo que parece (Hernández Les, 2005: 130-131).

Esta afirmación, por una parte, clarifica las relaciones cine/teatro (la dialéctica de su quehacer, de sus diferencias), pero al tiempo simplifica, esquematiza una red compleja y aún no del todo clara. El cine, por razones históricas, es posterior a la literatura, cuya tradición *facilitó* (por decirlo de alguna manera) el modo en que el cine *cuenta historias*: hablamos de dos sistemas predominantemente narrativos.

El cine confluye en la intención con el teatro y, también, con ciertas reservas, en la parafernalia necesaria para llevarlo a cabo; en otras palabras, no basta ya con el escritor, sujeto individual, sino que hace falta un aparato que permita la realización del *espectáculo*. Sostiene Palau (1959: 6): “Camús [*sic*], en su película [...] ha rendido tributo al cine espectáculo, a un cine que tiende a convertir el film en una fiesta para los ojos”; este sentido lo alejaría de su falsa identidad con el discurso literario, predominantemente narrativo.

Pero perdemos de vista algo que, si bien es un criterio flexible, no un dogma, sirve muy bien de referencia: el teatro recurre a la imagen, al movimiento (hablamos de acción dramática), pero se basa en el diálogo, esto es, la palabra.¹⁸

¹⁸ La discusión en este sentido es más amplia de lo que podemos ahora exponer; baste decir que, desde nuestra perspectiva, el teatro se basa en personajes que interactúan y dialogan (entre ellos, consigo mismos), lo demás es accesorio

El cine, por su parte, si bien recurre al diálogo, se basa estrictamente en la imagen para contar su historia; por ejemplo, se ha señalado que el uso de la voz en *off* para contar al público datos de la historia va en demérito de lo cinematográfico (es un recurso fácil, manido). Uno de los aspectos en que es más sencillo seguir el proceso de trasposición, además de la anécdota, es el de los personajes.

En el caso del *Orfeu Negro*, los protagonistas principales conservan los nombres mitológicos: Orfeo, Eurídice, Hermes. Lo que destaca en el relato cinematográfico es la inclusión de dos personajes ayudantes (en términos de la propuesta de Propp, referida al cuento maravilloso): Benedito y Chico, quienes de muchos modos auxilian a Orfeo a lo largo de la película. Son mensajeros, guardianes, guías en distintos momentos. Pero quizá el papel más importante de estos niños sea (a partir del deseo, de la imaginación de Benedito, además de la habilidad musical de Chico) el continuar la música de Orfeo, el sentido mítico de su música que hace, en sentido figurado, que el Sol salga cada mañana sobre Río.

El filme conserva cierto sentido teatral en aspectos puntuales, como el sentido trágico de predestinación que pende como la espada de Damocles sobre Eurídice, sin explicación, sin aparente razón de ser; también en algunos de sus diálogos, como el que sostiene Orfeo con su guía al submundo, a la ceremonia vudú, en apariencia un hombre que hace la limpieza interminable de una oficina burocrática, escena que no puede dejar de remitirnos a *El proceso* (Orson Wells, 1962) o a *Brazil* (Terry Gilliam, 1985).

Pero el filme conserva un sentido alegórico sin duda cinematográfico, en tanto condiciona la manera de interpretarlo centrando la atención en símbolos: la Muerte, mirando la multitud; la multitud enardecida, partícipe y motor de la fiesta, que es otra forma

(accidental, diría Aristóteles). Otras formas teatrales, espectaculares, como la pantomima o el circo, no podrían ser consideradas así teatro.

de narración; Eurídice que es llevada de un lado para otro por los bailarines, y, por supuesto, destaca el paso de la historia fílmica al mito griego, del realismo que muestra la pobreza y el entusiasmo del pueblo brasileño frente a la referencia, interdiscursiva, del recuento del mito que relata el funcionario del juzgado a Orfeo.

Para ilustrar esta transición cine/relato mítico, dentro de una suerte de apariencia de realidad (al menos, de verosimilitud en el discurso), vale la siguiente nota, fragmento de un artículo publicado en España en octubre de 1959, tras el estreno de *Orfeu Negro* en Cannes:

Orfeo, sin abandonar su disfraz, sale a recorrer Río en busca de Eurídice, que ha desaparecido. Que haya quien, disfrazado, recorra las calles de la ciudad, es cosa que todo el mundo acepta, puesto que el carnaval apenas si ha terminado. Y, no obstante, gracias a esta circunstancia Camús [*sic*] ha podido envolver a su personaje dentro de un halo poético que le confiere la significación [mítica] que ha querido otorgarle (Palau, 1959: 22).

Hay otros claros ejemplos de recursos cinematográficos en *Orfeu Negro* que la distinguen, le otorgan validez por sí misma: la persecución de Eurídice por la Muerte, corriendo por el descampado, de noche, en torno a la favela; el contraste entre la fiesta del carnaval (con escenas de los carros adornados, la multitud bailando) y Eurídice desesperada, alejada de Orfeo, a quien vemos acudiendo al jurado para recibir el premio a la mejor escuela de samba, a la mejor representación: *Babilonia* (no perdamos de vista el sentido pagano, religioso, de la referencia). El paso de una imagen a otra, el movimiento de la cámara en *close-ups* al rostro de los protagonistas intercalados en *travelings* y los cambios del audio (del respirar agitado del personaje al ruido del gentío, de los gritos de auxilio a la euforia de samba) son propiamente cinematográficos. Un comen-

tario adicional (en términos históricos, ver Fléchet, 2009), sobre la recepción de la película, aparecido en una revista especializada española:

la “Palma de Oro”, puede decirse que fue concedida por aclamación del público el mismo día de su proyección. [...] Indiscutiblemente, la mejor película del Festival, por lo que es de justicia reconocer el acierto del Jurado al concederle la “Palma de Oro”. Una libre adaptación del mito de Orfeo, enmarcado en el alucinante Carnaval de Río, en un guion poético e inteligente (Ortega Frisón, 1959: 31, 37).

Por último, siempre subyacente, tenemos otra vuelta de tuerca, que remite al carácter abierto, ecléctico, comprensivo del cine: además del mito de Orfeo, de la pieza teatral de Moraes, el carnaval aparece como un elemento más para la conformación del relato fílmico. El carnaval brasileño se constituye como una narrativa específica, con personajes y acciones claramente definidas: la Reina de Noche (Mira), la Reina de Día (Eurídice), el Sol (Orfeo).

A manera de conclusiones

Podemos decir que nuestra interpretación ha planteado una relación de intermedialidad y redes de significados en la interpretación y la escritura del mito de Orfeo en el filme de Camus y los textos que le precedieron.

El cine juega así con su papel todopoderoso (como evidencia el productor televisivo en *The Truman Show*, Weir, 1998) y centra la historia no en el mito, sino en el carnaval, tal como lo entiende Bajtin: como una fiesta que es la vida misma y en la que “se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan a los individuos y se establece un contacto familiar real” (2003: 152). La fiesta es celebra-

ción, alegría y caos, transgresión social y simbólica; esencialmente, una subversión que contrasta con la imposibilidad de que el deseo de Orfeo de regresar a Eurídice de la muerte sea posible.

Cada personaje vive desde y hacia el carnaval, gira en torno a su celebración: desde Serafina –la prima de Eurídice, que ha gastado todo su dinero en el vestido que usará esa noche– hasta el propio Orfeo –que utiliza su salario para desempeñar su guitarra, esencial para la fiesta–. El carnaval es la fuerza motora de la película, lleva a los personajes a situaciones límite, propias del simbolismo que se ha señalado y de la propuesta ideológica de recrear un mito en un universo que es, a un tiempo, cercano y distante de la tradición a la que refiere.

Bibliografía

- Arrieta Domínguez, Daniel, 2014, “Palimpsesto y carnavalización: ‘El Orfeu Negro’ de Marcel Camus”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 1, núm. 34, pp. 131-142.
- Bajtín, Mijail, 2003, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- Bentes, I., 2007, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *Alceu* 8, núm. 15, pp. 242-255.
- Bergua, Juan B., 1960, *Mitología universal*, t. 1, Ediciones Ibéricas, Ávila.
- Candeias, Maria Lúcia, 2002, “Análise crítica do texto *Orfeu da Conceição*”, artículo especial para la *website* “Clube do Tom”. Disponible en: www.jobim.com.br/colab/orfeu/analise_critica.html

- Chesney Lawrence, Luis, 1997, *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Cuadernos de Posgrado 21, Caracas. Disponible en: www.luischesney.150m.com/OBRASLCHL/04%20LIBRO%20BOAL.pdf
- Cros, Edmond, 1990, *De l'engendrement des forms*, Centre d'études et recherches sociocritiques-Université Paul Valéry, Montpellier.
- Fléchet, A., 2009, "Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008)", *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 32, núm. 36, pp. 43-62.
- Garcia, Alain, 1990, *L'adaptation du roman au film*, Diffusion, París.
- Gran diccionario español-portugués portugués-español*, 2001, Espasa-Calpe, Madrid.
- Guthrie, W. K. C., 2003, *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el "movimiento órfico"*, Siruela, Madrid.
- Hernández Les, Juan A., 2005, *Cine y literatura. Una metáfora visual*, Ediciones JC, Madrid.
- Ingarden, Roman, 1979, *L'oeuvre d'art littéraire*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Kobal, John (ed.), 1994, *Las 100 mejores películas*, Ediciones del Prado, Madrid.
- Mac Farlane, Brian, 1996, *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford.
- Meunier, Mario, 1923, *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes*, Aguilar, Madrid.
- Moraes, Vinicius de, 1960, *Orfeu da Conceição-tragédia carioca*, Livraria São José, Rio de Janeiro.

- _____, 1998, “Orfeu da Conceição”, en *Poesia completa e prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro. Disponible en: www.viniciusdemoraes.com.br/poesia/sec_poesia_view.php?busca=&acao=listar&id=665&id_tipo=4&back_page=1
- _____, 2003, “A propósito de *Orfeu da Conceição*”, prefacio de *Orfeu da Conceição - tragédia carioca*, Livraria São José, Rio de Janeiro. Disponible en: www.jobim.com.br/publics/orfeu/prefacio_vin.html
- Ortega Frisón, Orencio, 1959, “Cannes: XIIème. Festival International du Film”, *Revista Internacional del Cine*, 3ª época, núm. 34, junio, pp. 28-42.
- Palau, José, 1959, “El ‘Orfeo negro’ de Marcel Camus”, *Cine Mundo*, año VIII, núm. 398, 31 de octubre, pp. 8-22.
- Peña Ardid, Carmen, 1992, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid.
- Pérez de Montalbán, Juan, 1991, *Orfeo en lengua castellana*, edición facsimilar, Ara Iovis, Madrid.
- Rodrigues Fontes, E. 2007, “Corpo negro e cultura brasileira em cinco filmes nacionais: uma leitura de *Cidade de Deus*, *Orfeu Negro*, *Orfeu*, *Madame Satã* e *Ônibus 174*”, *Opsis*, vol. 8, núm. 7, pp. 125-138.
- Russell, Lawrence, 2002, “Voodoo Samba: Marcel Camu’s *Black Orpheus*”, *Film Court*. Disponible en: www.culturecourt.com/F/Latin/BlackOrpheus.htm
- Villanueva, Darío, 1990, “Novela y cine, signos de narración”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 186-209.
- Virgilio, Plubio, 1967, “Geórgicas”, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, pp. 93-170.
- Wolf, Sergio, 2001, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Lanús, Argentina.

Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Global Capitalism and Petrofiction in Fernanda Melchor's *Hurricane Season*

Francesco Di Bernardo
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
francesco.dibernardo@outlook.com

Resumen: El presente artículo discute la novela de Fernanda Melchor *Temporada de huracanes* (2017) analizando, a través de las teorías de Silvia Federici y Rita Laura Segato, el valor simbólico de algunos personajes catalizadores de la crítica social del modelo socioeconómico extractivo y neoliberal. Asimismo, el artículo evidencia el papel de la extracción de los recursos energéticos en la disgregación del tejido social que la novela describe y discute las analogías entre la novela de Melchor y la *petroficción*. La discusión está enmarcada en el contexto de recientes contribuciones sobre narconarrativas, subrayando las diferencias entre estas y las descripciones de la violencia en la novela de Fernanda Melchor.

Palabras claves: Melchor, literatura mexicana, petroficción, realismo, Veracruz.

Abstract: The present article discusses Fernanda Melchor's novel *Hurricane Season* (2017) analyzing through the theories of Silvia Federici and Rita Laura Segato the symbolic value of some characters which work as catalysts for social criticism of the extractive and neoliberal socio-eco-

conomic model. Likewise, the article shows the role of the extraction of energy resources in causing the disaggregation of the social fabric that the novel describes and discusses the analogies between Melchor's novel and the "petroficción". The discussion is framed in the context of recent contributions on narconarratives, highlighting the differences between these and the descriptions of violence in Fernanda Melchor's novel.

Keywords: Melchor, Mexican Literature, Petrofiction, Realism, Veracruz.

Recibido: 10 de mayo de 2020

Aceptado: 5 de enero de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.548>

La narrativa de Fernanda Melchor, nacida en 1982 en Veracruz, está inevitablemente vinculada a la historia reciente del estado del Golfo de México. Su escritura expresa un compromiso con el contar la sociedad veracruzana en sus diferentes matices, incluso los más sórdidos y oscuros: pobreza, negligencia social y la inseguridad. Fernanda Melchor inicia a escribir como periodista, actividad por la cual recibe varios premios, tales como el *Primer Certamen de Ensayo sobre Linchamiento*, organizado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) en 2002, y el *Premio Estatal de Periodismo*, en 2009. El libro de crónicas *Aquí no es Miami* (2013) es quizás el ápice de su escritura de no ficción. En 2008, publica una obra de literatura infantil, *Mi Veracruz*, mientras que su primera novela *Falsa liebre* se publica en 2013. Esta novela se centra en personajes que pueblan los márgenes de una sociedad abandonada por las instituciones políticas y económicas. Alejandro Badillo alaba la novela por una prosa que evoca a Cormac McCarthy y escribe que la novela es "una contestación que rescata el poder de la ficción y su capacidad para retratar el mundo actual" (2014). Sin embargo,

Falsa liebre no obtiene el éxito de la siguiente y más reciente novela, *Temporada de huracanes* (2017), que ha sido traducida en varios idiomas y ampliamente elogiada por la crítica. Al respecto, Antonio Ortuño escribe de la novela: “[p] or fin gran narrativa, ambiciosa, rotunda, con todos los matices y todas las letras”, mientras que Edmundo Paz Soldán llama la atención sobre la forma narrativa, que evoca *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez por el uso de párrafos largos y casi ininterrumpidos a lo largo de la novela. El escritor boliviano agrega: “Melchor despliega una prosa que convierte la oralidad en poesía, en la que las malas palabras, el deseo de nombrar lo obscuro y lo escatológico, se revelan en toda su explosiva belleza” (2017).

Temporada de huracanes comienza con la crónica del hallazgo de un cadáver en un río. El cadáver hinchado y en descomposición de la Bruja, el personaje alrededor del cual se construye la trama de la novela, emerge del agua amarillenta y espumosa de un canal y es avistado por un grupo de cinco adolescentes que se habían aventurado por el barroso curso de agua atraídos por la presencia de lo que desde lejos parecía un objeto misterioso e inidentificable (Melchor, 2017: 1-2). En una primera lectura, la novela “[parece] responder a un catálogo obvio, una especie de programa para la novela [mexicana] actual [...] el machismo salvaje, la narcocultura [...], el fracaso educativo, el alcoholismo, y desde luego el trópico, los huracanes y el carnaval” (Wolfson, 2017). Efectivamente, la novela se caracteriza por la presencia de policías corruptos y otros arquetipos del género de la narconovela, como las pandillas que causan estragos en el tejido social y los políticos coludidos con los cárteles. Sin embargo, la narcoiconografía, una representación de un mundo “dominado por los actos inhumanos de los malhechores [...] que luchan entre sí hasta la muerte” (Zavala, 2014: 345), es solo una característica marginal de la novela. La principal preocupación de la novela es, en cambio, las condiciones

sociales que se producen en el área geográfica en la que los eventos tienen lugar y en donde se mueven los protagonistas. Este enfoque aleja la novela de los tropos de narconarrativas, que explican la narcoviolencia como resultado de la corrupción generalizada de funcionarios públicos y políticos. Estas narrativas, tanto en el ámbito literario como periodístico, limitan la comprensión del fenómeno de las emergencias de la violencia relacionada con las drogas, “merma[n] nuestra comprensión de las transformaciones históricas de los discursos oficiales de la violencia y [...] despolitiza[n] las dificultades más urgentes sobre desigualdad social” (Zavala, 2016: 194). *Temporada de huracanes* subvierte el *topos* de la narconovela, ya que no se basa en dicotomías sociedad civil contra estado corrupto y cárteles. Además, mientras que la narconovela se centra en el estilo de vida y los hechos de los sicarios y los jefes de los grupos criminales, así como en la “ecología de las relaciones entre las personas que habían sostenido, durante décadas, las esferas más bajas [...] de los ciclos comerciales informales” (Herlinghaus, 2013: 59), la novela de Melchor arroja una luz sobre lo que le sucede a las víctimas de lo que Segato llama “segundo estado” (la combinación de poderes corporativos, estatales y criminales) (2010: 70). De hecho, las historias de las víctimas, personajes como Norma, Bruja, e incluso Luismi, siempre están en el centro de la narración de la novela, mientras los que podrían considerarse personajes arquetípicos de la narconovela quedan relegados a los márgenes narrativos. Al desviar la atención de los narcotraficantes, los políticos corruptos y los agentes de policía y llamando la atención sobre los espacios de precariedad en el que prolifera la violencia, *Temporada de huracanes* politiza el discurso alrededor de la violencia. Al centrarse en las víctimas y en los efectos sociales de la negligencia, las desigualdades y la explotación, la novela de Melchor adquiere un poder de subversión del discurso narconarrativo aún más evidente ya que normalmente las víctimas tienden a permanecer sin

nombre, no reconocidas y relegadas en una bruma de olvido –una realidad, sin embargo, evocada en la novela, ya que “nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba aquella pobre endemoniada [Bruja]” (Melchor, 2017: 33)– mientras que los perpetradores tienen prominencia en los medios, en la cultura popular, así como en la cinematografía y la literatura representaciones dominadas por lo narcoimaginario. En otras palabras, *Temporada de huracanes*:

[pulveriza] la posibilidad de las grandes explicaciones unívocas, aquellas que, desde el gobierno o los partidos políticos hasta la mayoría de las columnas periodísticas, suelen malabarear un concepto o un término mágicos con que dar cuenta cabal de la descomposición social del país, sin conocer la historia particular de las regiones, los factores añejos y los apenas incorporados, los usos particulares (Wolfson, 2017).

La protagonista de la novela es, por lo tanto, precisamente la “historia particular” de La Matosa, una ciudad ficticia quizás identificable con los distritos petroquímicos del estado de Veracruz. La dinámica socioeconómica específica y las relaciones de poder producidas por las fuerzas del capitalismo global, así como la violencia inherente de la actividad extractiva y su logística en Veracruz son el foco de *Temporada de huracanes*. En este estado, la masiva presencia la industria extractiva produce una configuración de las relaciones de poder arraigadas en la transformación del territorio y de la vida de sus habitantes. Tierras tropicales, anteriormente empleadas para actividades agrícolas, han sufrido deforestación y han sido reemplazadas por una infraestructura imponente caracterizada por la presencia de quemadores que liberan gas a la atmósfera, conductos de petróleo que derraman contaminantes en el sistema de agua y una compleja disposición de válvulas y tuberías que generan contaminación acústica. La transición de la agricultura tropical a

la industria extractiva también ha significado la transformación de los campesinos en mano de obra asalariada y la transferencia forzada de población (Checa-Artasu, 2014: 7-10). Además, en 2013, el Congreso aprobó cambios a la constitución para permitir la apertura de la industria de hidrocarburos del país a empresas transnacionales privadas con la intención de atraer inversiones extranjeras para aprovechar los recursos energéticos del país (Paley, 2014: 8). La parte sur del Estado, debido a su relevancia geoestratégica (ubicada en el istmo de Tehuantepec que conecta el Atlántico con el Pacífico) fue declarada Zona Económica Especial (ZEE). Estos últimos brindan espacios de libertad de movimiento para el capital transnacional: a las corporaciones se les otorgan facilidades fiscales, aduaneras, logísticas y garantías para acceder a activos estratégicos comunales y a la fuerza laboral local, mal pagada (Avila y Avila Romero, 2018: 149-151). Las premisas de la imposición de ZEE se basan en lógicas coloniales según las cuales los espacios indígenas y campesinos son calificados como subdesarrollados, espacios vacíos en juego. En este sentido, dado que la realidad social de Veracruz se ve tan inevitablemente afectada por la industria de extracción, la perspectiva de la novela sobre la realidad social está inevitablemente informada por el papel de ese modelo económico en la reconfiguración del tejido social de Veracruz. *Temporada de huracanes*, por ende, recupera características temáticas de la *petroficción*, concepto acuñado por Amitav Ghosh en su ensayo-reseña *Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel* de 1992 de la novela de Abdelrahman Munif, *Cities of Salt* (1984), que trata de “la transición de una formación social tradicional a una forma de vida colonial-capitalista” (Riddle, 2018: 57; la traducción es mía). El petróleo, en cuanto “producto básico, una sustancia de la que depende el mundo”, ha tenido un impacto tan enorme en la vida humana, que es “una parte consciente de nuestros imaginarios sociales” (Szeman, 2012: 3; la traducción es mía). Como parte del imaginario social, aunque

la novela no mencione directamente la estructura socioeconómica e industrial, los efectos del modelo socioeconómico dominante en Veracruz y de la industria extractiva forman de lo que Jameson denomina el “inconsciente político” de la novela. Según la teoría de Jameson, la literatura, en cuanto acto simbólico social, es influenciada por la totalidad histórica y los síntomas de una precisa condición sociohistórica se revelan a nivel del inconsciente (1981: 1-88). Asimismo, la ausencia de los recursos naturales como mercancía en la ficción literaria en general es una práctica que refleja la eliminación de la materialidad de la extracción del discurso público. Bajo las lógicas del capitalismo tardío, la extracción de recursos y las relaciones sociales que produce en los espacios donde se despliega se perciben como acciones ineludibles de elementos naturales, mientras que la actividad extractiva del modelo económico parece “estar impulsada por fuerzas internas invisibles en su autosostenibilidad” (Riddle, 2018: 57-58; la traducción es mía). En la novela, la crítica de la “naturalización” de las prácticas extractivas del capitalismo hace uso de la evocación al poder destructivo de los huracanes como metáfora del impacto de la explotación de los recursos naturales en las sociedades latinoamericanas y su ambiente en *Cien años de soledad* (1967), cuando se cuenta que Macondo será arrasado por “un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico” (843). En la novela de Melchor, símilmente, se cuenta que:

[...] las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balacera y choques de autos y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (Melchor, 2017: 217).

La evocación del realismo mágico garciamarqueziano y el uso de la simbología de la fuerza destructiva de los vientos y de una naturaleza impregnada por amenazas aparentemente sobrenaturales sirve para delinear el espacio de la novela. Asimismo, la interpretación sobrenatural de la fuerza de los huracanes evoca la “trilogía bananera” de Miguel Asturias, en la cual “the use of an irrealist, liminal event”, como el huracán sirve a la comunidad local para “rearrange [...] the conditions of the possible” (Deckard, 2016: 37), tratar de explicarse los trastornos sociales que el capitalismo global desata en su territorio. La Matosa, por ende, es descrito como lo que Yi Fu Tuan llama en su homónimo libro “paisaje de miedo”, un lugar donde se expresan “las infinitas manifestaciones de las fuerzas del caos” (2013, 6; la traducción es mía). La Matosa, como Macondo, representa un espacio mítico de la depredación de las fuerzas extractivas del capitalismo:

La Matosa, represents the type of peripheral community that would have played a secondary role in Mexico’s oil-fueled development projects. It grows by creating a buoyant but precarious parallel market of brothels and bars that quickly falls victim to neoliberal austerity policies, economic crisis, and the rise of the drug trade (Sánchez Prado, 2020).

En el caso de la novela de Melchor, tal como en *Cien años de soledad*, en el cual el pavoroso remolino representaba el pillaje de América Latina por prácticas neoimperialistas del capitalismo, la fuerza del caos son precisamente las prácticas extractivas del capitalismo global. *Temporada de huracanes*, como petronovela, saca a la superficie (en el espacio de La Matosa) y evidencia las consecuencias de un modelo socioeconómico de acumulación por desposesión (Harvey, 2004: 64) impuesto a las comunidades del estado mexicano de Veracruz. La Matosa/Veracruz es una “comu-

nidad desimaginada”, una comunidad sacrificada por fines de desarrollo capitalistas y por el modelo de extracción (Nixon, 2013: 150; la traducción es mía). La novela proporciona una crítica de las formas de violencia que Rob Nixon llama *slow-violence* (2013: 2), una forma de violencia que no se manifiesta solo de manera evidente, sino que se desenvuelve con el tiempo a través de una lenta pero inexorable depredación socio-económica y ambiental, a través de mecanismos tales como privatizaciones, reducciones de derechos laborales, explotación laboral y ambiental, contaminación, recortes de presupuesto para servicios sociales, etc., que traen como consecuencia la fragmentación del tejido social. Esta forma de violencia, que se manifiesta a través de la falta de intervención social, afecta la comunidad depredada que es, por último, “physically unsettled and imaginatively removed” (Nixon, 2013: 150-151) o como se alude en la novela, arrasada por un huracán.

En la novela, los efectos del modelo extractivo y neoliberal, como totalidad sociopolítica subyacente, son reflejados en las descripciones de la disgregación social y a través de la historia de sus personajes, como Bruja, Norma y Luismi, personajes fundamentales para la crítica que la novela propone del dominio territorializado del capital transnacional y sus prácticas de cercamiento y privatización de las tierras comunales por fines de extracción.

Bruja, una mujer pobre, marginada, transgénero, personifica la condición de víctima de los procesos de desintegración social; una figura que testifica cómo la combinación del proceso de dismantelamiento de “regímenes comunitarios” va de mano con “la demonización de miembros de las comunidades afectadas” (Federici, 2018: 15). Sin embargo, la figura de la bruja no remite exclusivamente a una idea de victimización, ya que las brujas representan “la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas” (Federici, 2004: 233) a través del poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre

la reproducción y su capacidad de curar. La Bruja de *Temporada de huracanes* –que siendo una mujer transgénero desafía también las normas patriarcales y el machismo resultante de la militarización del lugar– ofrece una resistencia a la fragmentación del tejido social determinado por la imposición del individualismo salvaje del capitalismo ya que, por ejemplo, suele ofrecer soporte, comida y techo a las mujeres explotadas en prácticas de prostitución.

El cuerpo de la Bruja, que emerge de las aguas sucias del “canal de riego del Ingenio” (Melchor, 2017: 32), denuncia la condición de abandono que afecta a los espacios de precariedad como La Matosa/Veracruz evocando de manera paralela la emersión del petróleo del subsuelo. Del mismo modo, la referencia a un río contaminado y “oleoso” recuerda los derrames de petróleo que han afectado los cursos de agua, una manifestación de la violencia lenta que afecta a sujetos tales como la Bruja, considerados desechables y expulsados de sus territorios a través de mecanismo de “cercamiento” moderno, forma de territorialización del capital. La palabra “cercamiento” refiere a las primeras formas de privatización de las tierras comunales en la Europa del siglo xv, que causaron la expulsión de campesinos pobres y la pérdida de sus formas de sustento:

En Europa, a fines del siglo xv, coincidiendo con la expansión colonial, comenzó la privatización de la tierra que se implementó de distintas formas: expulsión de inquilinos, aumento de las rentas e incremento de los impuestos por parte del Estado, lo que produjo el endeudamiento y la venta de tierras (Federici, 2004: 99).

Según Federici, los arquetipos negativos asociados a las figuras de las brujas/curanderas, que servirán también para justificar la caza de brujas, acompañan el fenómeno de expropiación de las tierras. La caza de brujas fue un fenómeno predominantemente rural y, como tendencia, afectó regiones en las que la tierra había

estado o estaba siendo cercada. Los fenómenos de demonización de la bruja y de la caza, sin embargo, no fueron limitados a Europa, sino que:

[l]a caza de brujas y las acusaciones de adoración al Demonio fueron llevadas a América para quebrar la resistencia de las poblaciones locales [...]. El destino común de las brujas europeas y de los súbditos coloniales está mejor demostrado por el creciente intercambio, a lo largo del siglo XVIII, entre la ideología de la brujería y la ideología racista que se desarrolló sobre el suelo de la Conquista (Federici, 2004: 273).

También en las colonias americanas, las mujeres eran más vulnerables a ser acusadas de brujería. Se podría pensar, por ejemplo, en la leyenda nacida en tierra veracruzana, la *Mulata de Córdoba*, que relata las formas de racismo a las cuales fueron sujetas las mujeres afrodescendientes durante la colonia y que se expresaron en procedimientos judiciales por acusaciones de brujería (Prado, 2013). En el contexto del mundo globalizado de hoy, Federici explica que, en América Latina, como en algunos países africanos, el renovado “surgimiento” de brujas:

ha acompañado la pérdida de posición social de las mujeres provocada por la expansión del capitalismo y la intensificación de la lucha por los recursos que, en los últimos años, se ha venido agravando por la imposición de la agenda neoliberal [...] Si aplicamos, sin embargo, las lecciones del pasado al presente, nos damos cuenta de que la reaparición de la caza de brujas en tantas partes del mundo durante las décadas de 1980 y 1990 constituye un síntoma claro de un nuevo proceso de “acumulación primitiva”, lo que significa que la privatización de la tierra y de otros recursos comunales, el masivo empobrecimiento, el saqueo y el fomento

de la divisiones de comunidades que antes estaban cohesionadas han vuelto a formar parte de la agenda mundial (2004: 312-314).

Las brujas, en realidad, son mujeres pobres, a menudo de edad mayor, que han sido expulsadas de sus tierras y que, en un contexto de rígida división de roles de género, tienen que recurrir a algunas formas de trabajo informal para sobrevivir, ya que la fragmentación de sus comunidades las ha dejado sin soporte (Federici, 2018: 16-18). Debido a la ruptura de su rol de género, estas mujeres se vuelven socialmente aisladas y víctimas de prejuicios por parte de los demás habitantes (Federici, 2018: 24-33). En *Temporada de huracanes* se encuentran referencias al asunto de estos prejuicios. Por ejemplo, Bruja es objeto de rumores por parte de algunos de los pobladores, particularmente hombres, de La Matosa, que insinúan que en su casa se organizan rituales orgiásticos y se practican maleficios. Inclusive su identidad y nacimiento es objeto constante de voces incontroladas, como las que aseguran que en realidad ella no fue parida por su madre (Bruja vieja) sino que esta la robó de otras personas. Uno de los comentarios que se escucha con más frecuencia en el Sorajuana, bar en el cual se reúnen los hombres del pueblo es que: “la Vieja nomás estaba loca y (que) a la Chica seguramente se la había robado de alguna ranchería” (Melchor, 2017: 21). Asimismo, se insinúa que Bruja vieja había matado a su esposo para robarle el tesoro que subsecuentemente habría escondido en la casa. Sin embargo, ella “juraba que no era cierto, que no había ningún tesoro, que ella vivía de la renta de las tierras que quedaban, unas parcelas repartidas alrededor de la casa en donde el sindicato del ingenio sembraba caña” (Melchor, 2017: 32), terrenos que probablemente son objeto de interés de corporaciones ya que “witchcraft accusations are more frequent in areas designated for commercial projects or where land privatization processes are underway [...] and when the accused have some land that can be

confiscated” (Federici, 2018: 50). Los crímenes que se atribuyen a las brujas son el resultado de la pobreza o simplemente estereotipos con los cuales se suele criminalizar a las mujeres pobres como Bruja vieja para expulsarlas de sus tierras. Ella, en realidad, a pesar de los rumores sobre su supuesto tesoro, “vivía [...] en un cuchitril [...] pura pinche basura” (Melchor, 2017: 32). Al igual que la historia del tesoro, las acusaciones de brujería en contra de individuos vulnerables y aislados socialmente como las Brujas se explican con la búsqueda de un chivo expiatorio responsable de utilizar poderes ocultos para acumular la riqueza que la comunidad ha visto desaparecer del territorio (Federici, 2004: 317), recursos que en realidad han sido trasladados hacia los centros de poderes económicos transnacionales. En este contexto socioeconómico, “brutalizing women is functional to the ‘new enclosures’. It paves the way for the land grabs, privatizations, and wars that for years have been devastating entire regions” (Federici, 2018: 50). En efecto, contrariamente a lo que se creía en el pueblo, la Bruja no había sido robada de otra familia, sino que su madre se había quedado embarazada después de haber sido víctima de violencia sexual por parte de un grupo de criminales llegado de otro pueblo, como es relatado por un narrador que presencia la conversación de un grupo de hombres en un bar que: “empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa, una que había matado a su marido y que se las daba de muy bruja [...] que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos” (Melchor, 2017: 21). Como notoriamente ha argumentado la teórica argentina Rita Segato, la violación funciona como un acto alegórico del poder soberano que marca el cuerpo de la mujer para manifestar la conquista de un territorio. De acuerdo con esta interpretación, la violación de la Bruja vieja representa un “ritual sacrificial, violento y macabro” (Segato, 2013: 26) que constata la dominación y anexión de un

territorio para el capitalismo transnacional. Como afirma Federici, comentando la teoría de Rita Laura Segato, el objetivo de la violencia contra las mujeres es:

to terrorize, to send a message, first to women and then, through them, to entire populations that no mercy should be expected. By clearing large territories of their inhabitants, by forcing people to leave their homes, their fields, their ancestral lands, violence against women is a crucial part of the operations of the mining and petroleum companies that today are displacing scores of villages in [...] Latin America (2018: 50).

Junto a este proceso de territorialización del capital, que ha tenido un impacto particularmente negativo en la vida campesina e indígena (Avila y Avila Romero, 2018: 140), estados ricos en petróleo como Veracruz han sido militarizados como parte de la guerra contra las drogas que ha aumentado el nivel de violencia y dado lugar a altos niveles de desplazamiento forzado. Zonas ricas en recursos naturales como Veracruz se han vuelto epicentro de la expansión de grupos criminales cuya presencia beneficia a corporaciones transnacionales que operan en un contexto en el cual empresas locales son desplazadas por la inseguridad causada por la acción delictiva de dichos grupos. Asimismo, la corrupción en las corporaciones policiacas produce una ambivalencia en la respuesta que oscila entre enfrentamiento y colaboración con los carteles que complica ulteriormente el escenario (Asoni, 2019: 16-19). Por estas razones, en los últimos años, Veracruz ha sido testigo de un dramático deterioro de las condiciones de vida de su gente y un aumento de las tasas de inseguridad y pobreza. Una combinación de poderes corporativos y criminales ha hecho de Veracruz un espacio emblemático de la depredación del capitalismo global, un espacio de precariedad donde los individuos y las comunidades

vulnerables y desprotegidos se vuelven desechables. La novela referencia este escenario en las secciones finales cuando se cuenta del enfrentamiento entre el grupo liderado por el jefe de policía de La Matosa y los grupos criminales Raza Nueva y Grupo Sombra por el famoso tesoro que supuestamente la Bruja escondía en su casa:

Dicen que [...] lo que pasó fue que finalmente Rigorito y sus hombres sí encontraron el famoso tesoro escondido en la habitación de la Vieja [...]. Dicen que en algún momento [...] la codicia volvió loco a Rigorito y decidió matar a sus hombres antes de tener que compartir el botín con ellos. [...] Aunque también dicen que no [...] que era más seguro que los hombres de Rigorito [...] lo mataron a él primero; que lo que seguramente pasó fue que los policías se toparon con la avanzada de la Raza Nueva, que venía desde el norte barriendo la cochambre que dejó el Grupo Sombra en las estaciones petroleras, y que fueron ellos los que se chingaron a los policías y seguramente también al propio comandante, cuyo cadáver ya no tarda en aparecer en el sitio de alguna balacera, tal vez descuartizado también y con huellas de tortura y cartulinas con mensaje dirigidos al Cuco Barrabás y demás gente del Grupo Sombra (Melchor, 2017: 216).

El pasaje refleja la complejidad del escenario de guerra veracruzano con grupos criminales, paramilitares y fuerza del capital que se dividen el territorio progresivamente desplazando a las comunidades locales. Por lo tanto, el famoso tesoro de la Bruja aparece como representación metafórica del objeto de disputa: las tierras y el subsuelo veracruzano.

Las secciones de la novela dedicada a los acontecimientos relacionados a los personajes de Luismi y Norma, dos jóvenes de La Matosa, también ofrecen imágenes vívidas de la disgregación social que el sistema neoliberal ha producido en Veracruz. Estas

secciones de la novela, elogiadas por el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán como las más intensa y brillantes (2017), llaman la atención sobre los espacios de marginalidad donde fácilmente las personas pueden ser víctimas y victimarias al mismo tiempo.

Norma es una adolescente que abandona su casa para escapar de su padrastro Pepe, quien la violó en varias ocasiones. Después de fugarse, llega a La Matosa y, perdida y sola, conoce a Luismi, quien la acoge en su casa. Una vez que se descubre que Norma está embarazada, la llevan a la casa de la Bruja, donde la mujer realiza un aborto rudimentario¹ que causa la muerte de la joven. Debido a que Norma aún no ha alcanzado la edad legal de consentimiento, Luismi es falsamente acusado de estupro contra a una persona menor de edad (a pesar de que el embarazo de Norma es el resultado de la violencia sexual cometida por Pepe) y perseguido por el corrupto cuerpo de policía de La Matosa. En fuga de la ley y del policía Rigorito, Luismi entra en contacto con el inframundo local y se involucra en hechos ilegales, como la organización del asalto a la casa de la Bruja (en la que también participa su padrastro, El Munra). Luismi representa la víctima no solo de un sistema judicial corrupto sino también de un sistema socioeconómico que en espacios de precariedad tal como La Matosa, lo insta a perderse en el bajo mundo criminal, ya que las únicas oportunidades son trabajar por un poderoso “Partido” político que paga “doscientos varos por días [...] más comestibles a granel que entregaban cada semana” (Melchor, 2017: 73) o la prostitución. Es en este último contexto que conoce a un ingeniero que le promete una “dichosa chamba de la Compañía [...] en los campos petroleros de Palogachó, una chamba de técnico [...] con todas las prestaciones” (Melchor, 2017: 75). Sin embargo, “aquello no pasaría nunca, porque hacía años ya que la Compañía no contrataba a nadie que no fuera

¹ Cabe señalar que en el estado de Veracruz el aborto está prohibido.

pariente directo o recomendado de los líderes sindicales” (Melchor, 2017: 75).

En los párrafos mencionados, la novela aborda el tema la dependencia de algunas áreas del estado de Veracruz de la industria extractiva y de la falta de inversión social para la población local depauperada por el modelo neoliberal. Es en este contexto social que Luismi pierde el control de su vida y cuando el jefe de policía Rigorito y sus hombres detienen y torturan a Brando, uno de los hombres que habían participado en el asalto y asesinato de la Bruja, este último afirma que “el que la mató fue Luismi; la culpa de todo fue de Luismi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello” (Melchor, 2017: 158). Sin embargo, el tesoro de la Bruja no es el móvil del asesinato. Lo que mueve a Luismi es la necesidad de validar su virilidad frente a la pandilla, ya que sus amigos lo acosan por tener una relación sexual con un ingeniero de la Compañía petrolera que opera en el área. Lo que desencadena la furia de Luismi no es, como Brando cree y le cuenta a Rigorito, el hecho de que Bruja podría tener dinero escondido, sino que “la Bruja se había dado cuenta de que el Luismi estaba bien clavado con ese ruco, que no paraba nunca de hablar de él y de lo chingón que era y de la chamba que según iba a conseguirle en la Compañía Petrolera” (Melchor, 2017: 187). Si bien Luismi es realmente responsable del horrendo e insensible crimen, por otro lado, su crimen también es el resultado de “la creciente militarización de la vida cotidiana, con su consiguiente glorificación de modelos agresivos y misóginos de masculinidad” (Federici, 2018: 56) que se ha impuesto con la creciente militarización de la región:

the proliferation of armed men and the development of a new sexual division of labor, whereby most jobs open to men (as private domestic guards, commercial security guards, prison guards, members of gangs and mafias, and soldiers in regular or private

armies) require violence, plays a central role in forging increasingly toxic masculinities (Federici, 2018: 56).

El crimen cometido por Luismi es, entonces, “una cuestión de afirmar una dominación existente” (Segato, 2010: 79), un acto ritual de validación de su control viril subyugando un cuerpo femenino. A través de los cuerpos de las Brujas y de Norma, subyugados por poderes oscuros, la novela sitúa el tema del cuerpo femenino explotado en el contexto del afianzamiento del capitalismo global neoliberal en un espacio emblemático de depredación del capitalismo post-TLCAN en México. Es por esta razón que la muerte de la Bruja, así como la verdad sobre la muerte de Norma, son casos que no solo nadie realmente busca resolver, sino que, a la autoridad, representada en la novela por el comandante Rigorito, “le valía tres toneladas de verga, y lo único que el culero quería saber era dónde estaba el oro” (Melchor, 2017: 157), palabras que evidencian el descuido social arraigado al sistema neoliberal. Como Mesha Maren escribe en su reseña de la novela, comparándola con *Blood Meridian* de Cormac McCarthy, *Temporada de huracanes* “illuminates the current state of post-NAFTA globalization that leaves ordinary small-town communities just as vulnerable to modern day scalp-hunters and bloodthirsty capitalists in all their various forms” (2020). Lo que la novela evidencia, por lo tanto, son las formas en las cuales el capitalismo global, los cazadores de escalpo o de tesoro, en este caso, arrasan las pequeñas comunidades de la provincia mexicana.

Bibliografía

- Asoni, Ettore, 2019, “Drug Wars and the Neoliberalization of the Space in Latin America”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Mafia e storiografia. Premesse culturali e prospettive attuali*, núm. 39, pp. 1-25.
- Avila Agustín y Avila Romero, León Enrique, 2017, “Las nuevas Zonas Económicas Especiales en México: despojo agrario y resistencia campesina”, *Revista Nera*, vol. 20, núm. 40. pp. 138-162.
- Badillo, Alejandro, 2014, “La violencia de los sentidos”, *Crítica*. Disponible en: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/falsa-liebre-de-fernanda-melchor-por-alejandro-badillo>.
- Checa-Artasu, Martin, 2014, “Geografía, poder y petróleo en México. Algunos ejemplos”, *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, año XVIII, vol. 51, núm. 495, pp. 1-15.
- Deckard, Sharae. 2016, “The Political Ecology of Storms in Caribbean Literature”, en Chris Campbell y Michael Niblett (comps.), *The Caribbean Aesthetics, World-Ecology, Politics*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 25-45.
- Federici, Silvia, 2004, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madrid.
- _____, 2018, *Witches, Witch-Hunting and Women*, PM Press, Oakland.
- García Márquez, Gabriel, 1967, *Cien años de soledad*, Alfaguara, Ciudad de México. [Versión EPUB].
- Ghosh, Amitav, 1992, “Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel”, *The New Republic*, pp. 29-33.

- Harvey, David, 2004, “The ‘New’ Imperialism: Accumulation by Dispossession”, *The Socialist Register*, núm. 40.
- Herlinghaus, Hermann, 2013, *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*, Bloomsbury, Londres.
- Jameson, Frédéric, 1981, *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Methuen, Londres.
- Maren, Mesha, 2020, “‘Hurricane Season’ Is Like ‘2666’ Meets Hieronymus Bosch”, *Southern Review of Books*. Disponible en: <https://southernreviewofbooks.com/2020/04/15/hurricane-season-fernanda-melchor-review/>.
- Melchor, Fernanda, 2008, *Mi Veracruz*, Ayuntamiento de Veracruz, Veracruz.
- _____, 2013, *Aquí no es Miami*, Literatura Random House, Ciudad de México.
- _____, 2013, *Falsa liebre*, Almandía, Ciudad de México.
- _____, 2017, *Temporada de huracanes*, Literatura Random House, Ciudad de México.
- Nixon, Robert, 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge.
- Ortuño, Antonio, 2017, “Por fin”, *Letras Libres*. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/por-fin>.
- Paley, Dawn, 2014, *Drug War Capitalism*, AK Press, Oakland.
- Paz Soldán, Edmundo, 2017, “Fernanda Melchor: intensidad y horror”, *Latercera*. Disponible en: <http://www.latercera.com/voces/fernanda-melchor-intensidad-horror/>.
- Prado, Luis, 2013, “Las raíces negras de Veracruz”, *El País*. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/07/25/eps/1374766765_208709.html.
- Riddle, Amy, 2018, “Petrofiction and Political Economy in the Age of Late Fossil Capital”, *Mediations*, vol.2, núm. 31, pp.

- 55-74. Disponible en: www.mediationsjournal.org/articles/petrofiction.
- Sánchez-Prado, Ignacio, 2020, “Fernanda Melchor’s Hurricane Season: A Literary Triumph on the Failures of Mexican Modernization”, *Words Without Borders*. Disponible en: <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/fernanda-melchors-hurricane-season-a-literary-triumph-ignacio-m-sanchez-pra>.
- Segato, Rita Laura, 2010, “Territory, Sovereignty, and Crimes of the Second State”, en *Terrorizing Women: Feminicide in the Américas*, Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (coords.), Duke University Press, Durham, pp. 70-92.
- _____, 2013, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Szeman, Imre, 2012, “Petrofictions”, *American Book Review*, p. 3.
- Tuan, Yi-Fu, 2013, *Landscape of Fear*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Wolfson, Gabriel, 2017, “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”, *Crítica*. Disponible en: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-gabriel-wolfson>.
- Zavala, Oswaldo, 2014, “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, *Comparative Literature*, vol. 3, núm. 66, pp. 340-360.
- _____, 2016, “Crónicas despolitizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México”, en *En camas separadas: Historia y literatura en el México del siglo XXI*, David Miklos (coord.), Tusquets, Ciudad de México, pp. 193-224.

Primeros pasos hacia Japón: nexos intertextuales entre *Salón de belleza* y *La casa de las bellas durmientes*

First steps towards Japan: intertextual links between *Salón de belleza* and *The House of the Sleeping Beauties*¹

David Issai Saldaña Moncada
Universidad Nacional Autónoma de México, México
saldana.david@crim.unam.mx

Resumen: Este trabajo aborda las relaciones entre *La casa de las bellas durmientes* (*Nemureru bijo*, 1961) del escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1968), y *Salón de belleza* (1994), del escritor méxico-peruano Mario Bellatin (1960). En un primer momento se plantean algunos rasgos de la recepción de la literatura japonesa en México y Perú, para definir el contexto en el que Bellatin comienza a desarrollar su interés por Japón. En seguida se analiza el vínculo entre ambas obras, perceptible en varios niveles: desde la posibilidad de una relación intertextual estructural, mediante un epígrafe; el desplazamiento hacia el uso compartido de una voz narrativa y el manejo del espacio como un lugar de transgresión;

¹ Este artículo es resultado de una investigación desarrollada en el Programa de becas posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Campus Cuernavaca, Programa de estudios de lo imaginario, con la asesoría del Dr. Óscar Figueroa Castro.

hasta formular paralelismos temáticos que apuntan a lecturas trascendentales. Al tener en cuenta los comentarios del propio autor sobre su relación con la literatura de Kawabata, es posible reforzar el puente entre las obras, pues tocan tanto lo estilístico como lo temático, y se erigen en un primer acercamiento a la literatura japonesa. Con base en esto, es posible observar cómo la voluntad de apertura de los textos de Bellatin hacia otras tradiciones literarias invita a repensar las interacciones entre la literatura japonesa y su propia estética, lo cual dará paso a un vínculo que ya no depende de la intermediación discursiva del orientalismo europeo sino de una lectura *vis à vis* entre literaturas.

Palabras clave: Bellatin, Kawabata, intertextualidad, espacio, transgresión.

Abstract: This work addresses the relationship between *The House of the Sleeping Beauties* (*Nemureru bijo*, 1961) by Japanese writer Yasunari Kawabata (1899-1968) and *Salón de belleza* (1994) by Mexican-Peruvian writer Mario Bellatin (1960). At first, some features of the reception of Japanese literature in Mexico and Peru are considered, to define the context in which Bellatin begins to develop his interest in Japan. Then the link between both works is analyzed, perceptible on several levels: from the possibility of a structural intertextual relationship, through an epigraph; it moves towards the shared use of a narrative voice and the handling of space as a place of transgression; to formulating thematic parallels that point to transcendental readings. By taking into account the author's own comments on his relationship with Kawabata's literature, it is possible to reinforce the bridge between the works, since they address on both the stylistic and the thematic, and stand as a first approach to Japanese literature. Based on this, it is possible to observe how the desire to open Bellatin's texts to other literary traditions invites us to rethink the interactions between Japanese literature and its own aesthetics, which will give way to a link that no longer depends on the

discursive intermediation of European Orientalism but on a reading vis
à vis between literatures.

Keywords: Bellatin, Kawabata, Intertextuality, Space, Transgression.

Recibido: 9 de octubre de 2020

Aceptado: 5 de febrero de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v1i4i29.574>

Introducción

Desde hace poco más de una década, el escritor méxico-peruano Mario Bellatin (1960) se ha ganado la reputación de un autor cuya literatura se liga con la cultura japonesa. Si bien es cierto que buena parte de su obra se refiere a figuras y textos literarios de dicha cultura, estos vínculos no siempre son transparentes ni tan manifiestos como en sus novelas más recientes.² Prueba de ello es la relación, pocas veces mencionada entre *Salón de belleza* (1994), una de sus primeras obras, y *La casa de las bellas durmientes* (*Nemureru bijo*, 1961), del nobel japonés Yasunari Kawabata (1899-1968).

El vínculo entre estas dos obras puede caracterizarse en un primer momento como intertextual, en un sentido estructural (Genette, 1989b: 11-12), si se lee de forma aislada una frase del per-

² Una de las primeras entrevistas concedidas por Bellatin a estudiosos de su obra es la publicada por Emily Hind, en 2004. A partir de entonces se perfila su interés declarado por las referencias a Japón. Por otro lado, los críticos más relevantes sobre el problema de la representación ficcional japonesa comienzan a escribir casi una década más tarde, concentrándose en *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) (López-Calvo, 2013; Carlsen, 2015).

sonaje principal de la novela de Kawabata y que aparece como epígrafe que abre *Salón de belleza* (2005: 25). Esta declaración de influencia no solo es una marca inicial del interés por la literatura japonesa sino una guía para interpretar el texto de Bellatin en relación con una serie de confluencias y elementos transfigurados a partir de *La casa de las bellas durmientes*. Este guiño es una primera vía para ahondar en el nexo entre las novelas, sobre todo si se tienen en cuenta los comentarios del propio autor sobre su relación con la literatura del escritor japonés, pues demuestra un interés tanto en lo estilístico como en lo temático.

Este trabajo tiene por objeto abordar la conexión de dichas novelas, primero, a partir de un mapeo de la recepción temprana de la literatura japonesa en el autor. Tras este contexto, se analizan las coincidencias de los narradores-personajes principales y el manejo del espacio como un lugar de transgresión en ambas novelas, para mostrar cómo la voluntad de apertura de los textos de Bellatin hacia otras tradiciones literarias supone el reconocimiento de temas compartidos (muerte, enfermedad, decadencia y erotismo), a la vez que constituye una pauta en la exploración de técnicas narrativas –referencialidad socavada, indeterminación espacial–.

Así, forma y contenido expresan un modo de leer que va más allá de la simple alusión a la literatura japonesa, para situarse en un proceso de escritura dirigido a desdibujar los límites de concepciones estáticas, tanto culturales como literarias. El análisis de la relación textual apunta entonces a la construcción de un vínculo literario que necesariamente cuestiona la lógica del orientalismo (Said, 2008) y, por lo tanto, la intermediación de la visión europea sobre Asia y sus culturas. Los vínculos intertextuales ponen de relieve una visión propia sobre el *otro* a partir de la lectura, la cual funge como medio para reconocer qué es lo que caracteriza la estética japonesa.

Apuntes sobre la recepción de la literatura japonesa en México y Perú

Al pensar en la relación con textos de culturas asiáticas –siempre colocadas en el terreno de lo “distante” e “inaccesible”– desde la noción de orientalismo, planteada por Edward Said como una construcción del *otro* constituida por dimensiones políticas y económicas envueltas en un discurso histórico de dominio (2008: 19-20), el binomio Occidente-Oriente siempre se expresará como un panorama intrincado y mediado por el discurso europeo, en fuerte tensión con lo que arroja la experiencia del contacto propio. Este fenómeno adquiere matices variados al hablar de los vínculos de América Latina –periferia de Occidente– y Japón –el país más al este del “Extremo Oriente”–, pues poseen rasgos propios que desafían la lógica de la fórmula Europa-Oriente, e incluso la “orientación” este-oeste.

Esta reflexión, planteada por Hernán Taboada de forma general al hablar de orientalismo periférico (1998: 287), expone una serie de aspectos identitarios que, en este caso, ayudan a “complejizar” el discurso sobre lo japonés y lo latinoamericano y, por extensión, afectan tanto la recepción de la literatura nipona en México y otros países hispanohablantes, como la aparición de textos literarios que articulan elementos de dicha cultura.

En ese sentido, vale decir que el lugar de enunciación codifica de inmediato una forma de interpretar al *otro* desde las propias condiciones culturales, que determinan el proceso de recepción de traducciones, estudios académicos, antologías y literatura. Considerando esto, es posible aventurar una hipótesis de la recepción de la literatura japonesa en la segunda mitad del siglo xx en América Latina: tras la guerra mundial, Japón no fue visto como un país “inferior”, muy a pesar de los añejos discursos raciales dirigidos a

los migrantes asiáticos;³ al contrario, se estableció una dinámica diferente a la del japonismo decimonónico, cuyos referentes literarios fueron José Juan Tablada, en México, y José María Eguren, en Perú, pues la información comenzó a fluir con mayor celeridad y paulatinamente se tuvo conocimiento de la literatura japonesa más allá de las formas poéticas, como el difundido haikú.

Las diferencias contextuales entre el fin de siglo XIX y la segunda mitad del XX permiten establecer contrastes entre experiencias del *otro* desde el ámbito social –con la migración y la integración de aspectos culturales en una sociedad receptora– y los fenómenos literarios, en los que los canales de interpretación de la otra cultura se rigen por postulados artísticos de épocas, contraste de poéticas, formas narrativas, etc. En este campo se ha formulado recientemente un punto de vista distinto respecto de las relaciones de poder que definen el conocimiento de Oriente, en las que el valor de la reflexión propia, distanciada de la hegemonía discursiva europea, genera nuevas categorías de análisis que ponen en entredicho la diferencia vertical y jerárquica al destacar el lugar de enunciación:

The contemporary research on Orientalism seeks not merely to establish a new epistemological position. Its overarching aim is rather to provide a material survey of the cultural and intellectual

³ Laura J. Torres-Rodríguez señala que las primeras manifestaciones de una diferencia racial, centrada en las culturas asiáticas, se pueden ubicar desde el siglo XIX en varios países hispanohablantes: “Basta con recordar que los Estados decimonónicos interpretaron la inmigración asiática como un acceso a mano de obra de bajo costo –como “motores de sangre”– para la construcción de infraestructura modernizadora de los nuevos Estados liberales. Algunos de estos Estados, como Chile, llevaron a cabo sus propios proyectos imperiales en el Pacífico, como atestiguan las prácticas coloniales chilenas en la Isla de Pascua” (2019: 24).

relationships between the occidental culture of the South and the “Orient”, or rather those regions within the Global South associated with the “Orient”, beyond the powerful traditional Orientalism discourse fixed upon the bipolar vertical North-South axis mentioned (Klengel/Ortiz Wallner, 2016: 15).

En ese sentido, la labor de inmersión literaria en la segunda mitad del siglo xx a cargo de los mexicanos Octavio Paz (1957) y Sergio Mondragón (1988), así como por el argentino *nikkei* Kazuya Sakai (1968) entre otros, replantea la recepción de la cultura japonesa más allá de los ejes del orientalismo europeo: entre el esfuerzo por difundirla y combatir la inercia de la visión exotista de lo “oriental” –heredada principalmente de la academia francesa a finales del siglo xix–, la recepción en América Latina está signada por el distanciamiento paulatino de la perspectiva europea, aún presente a través de las traducciones castellanas al español que suplieron la ausencia de una escuela de traductores latinoamericanos, traduciendo casi siempre del inglés o del francés.⁴

Este fenómeno de tintes eurocentristas se observa justamente en *La casa de las bellas durmientes*. Es muy probable que la versión que Bellatin tuviera a la mano fuera la publicada por Luis de Caralt

⁴Esta aseveración se sostiene a expensas del arduo trabajo de traducción de los autores citados. Cabe mencionar que incluso la labor de estos escritores latinoamericanos siempre contó con el apoyo de profesores japoneses, pero nunca redituó en un grupo consistente y duradero. La literatura japonesa es traducida por japoneses o *nikkei* como Kazuya Sakai, Atsuko Tanabe, o el caso de Eikichi Hayashiya; los últimos auxiliaron a Paz y a Mondragón al traducir poesía. En el ámbito narrativo, y a partir de la década de los setenta, destaca la difusión de la obra de Kenzaburo Ōe, que llegó al público hispanohablante gracias a traductores como Shigeko Suzuki y Elena Vilageliu, Fernando Novoa y Óscar Montes, de quienes no pude obtener más información, salvo que este último fue profesor de El Colegio de México, traductor y crítico de literatura japonesa (Quartucci, 1984: 1-3).

Editor en 1978 y traducida al español por Pilar Giralt. Si bien en esta traducción hay un esfuerzo por sostener una visión estética sobre el arte en japonés, en la que destaca la predilección por lo visual, no deja de ser resultado de un doble filtro y un esfuerzo de difusión.

Las circunstancias mencionadas son centrales para pensar en la relación que se puede establecer entre la obra de Bellatin y la de Kawabata. Ya antes de la publicación de *Salón de belleza*, Bellatin había tenido sus primeros acercamientos con esta cultura:

Cuando tenía veinte o veintidós años empecé a interesarme en la literatura japonesa. Esto fue totalmente independiente de la presencia japonesa en el Perú. No encontraba ningún lazo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Iba mucho a comer al Centro Japonés, donde había comida pero no había cursos de la literatura japonesa... Mi obsesión era ir a buscar la literatura japonesa en librerías. En el Club del Libro de la universidad, repartíamos las obras de literatura japonesa (Riger Tsurumi, 2012: 226).

De acuerdo con esta entrevista, es en la década de los ochenta en Perú cuando Bellatin entra en contacto con esta tradición literaria. En esos años destaca la labor de traducción del poeta peruano Javier Sologuren, quien en la nota preliminar a su antología de literatura japonesa mencionaba el problema de la traducción y, por lo tanto, de la difusión de dicha tradición literaria en América Latina (él mismo presenta su trabajo como un punto de partida necesario para impulsar una mejora de la situación) (Sologuren, 1993: 13). Bellatin ha mencionado que su interés en la literatura japonesa no era particular, pero sí se mostraba atraído por algunos rasgos identificables de la estética nipona:

Trato de escribir mis libros sin ningún lugar, espacio, o tiempo específico. Fue un punto culminante en mis lecturas japonesas... En esa época me interesaba el lenguaje de lo no dicho. Hay una intención muy evidente de lo no dicho en mis libros: la belleza del silencio. *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* contienen en sí mismos la belleza, la esencia independiente de lo escrito, independiente del tiempo en que fueron escritos, de la tradición a la que pertenecían (Riger Tsurumi, 2012: 228).

Como mencioné, al hablar de las referencias a Japón, los críticos de la obra de Mario Bellatin suelen enfocarse justamente en novelas posteriores a *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no Murakami*), de 2000. Bellatin presentó este texto como un intento de traducción de un original supuestamente en japonés, pues está acompañado de un aparato crítico que añade “información cultural relevante” para describir una cultura ajena a la latinoamericana y ambiguamente cercana a la japonesa.⁵ Este recurso de “fingimiento” o, mejor dicho, de construcción de lo ficcional sobre convenciones escriturales “serias” y sociohistóricas, constituye un salto cualitativo en la gama de recursos de los que dispondrá Bellatin para erigir textos difíciles de situar e interpretar. No obstante, en tanto las técnicas narrativas no surgen espontáneamente, es posible rastrear manifestaciones previas en ejercicios estilísticos caracterizados por la incorporación de elementos de otras literaturas en la estética propia.

⁵ Los estudios de López Calvo (2013) y Arrieta Domínguez (2017) se refieren, desde distintos puntos de vista, a la construcción de un “espacio japonés” cimentado en un juego de referentes reales y ficticios que derivan en lecturas “orientalizantes” (en el sentido de exóticas y poco respetuosas de la cultura asiática) o más lúdicas, según se interprete lo ficcional como mentira o cómo resignificación de estereotipos sobre lo japonés.

La mención de las dos obras que siguen a *Salón de belleza* no es coincidencia. Bellatin leyó mucho de Japón y pudo definir sus intereses y concretarlos en obras enfocadas en “complejizar” la relación intertextual, sin limitarse a citas y alusiones. Como veremos, estas bases se encuentran ya en *Salón de belleza* al desarrollar temas en común con Kawabata y en el tratamiento particular del espacio mediante la voz narrativa.

Voces en decadencia y aislamiento

¿Es posible hablar de un grado de travestismo como el tipo de relación intertextual entre *Salón de belleza* y *La casa de las bellas durmientes*, a partir de la presencia de una voz en primera persona, además de la configuración “cerrada” del espacio que constriñe a los narradores? Dicha categoría de análisis, explorada por Gerard Genette, se desprende de una tipología basada en juicios de valor:

El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su “acción”, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro “estilo”, en el sentido clásico del término, próximo a lo que nosotros llamamos, desde *Le Degrè zéro*, una “escritura” puesto que se trata aquí de un estilo de género (Genette, 1989b: 75).

La definición de Genette implica modificaciones textuales cuyo resultado es producir un género con base en una visión esquemática, en la cual los cambios se jerarquizan situando lo cómico y lo burlesco como “inferiores” frente a un texto “noble” o serio. La categoría formulada por Genette está limitada a su objeto de estudio (las formas de intertextualidad en la literatura francesa) y, por lo tanto, acudir a ella para caracterizar la relación entre las novelas de

Bellatin y Kawabata implica negar la escala de valores emitida por Genette, pues *Salón de belleza* no se ciñe a la mera transformación humorística de un tema serio.

En realidad, no hay una inversión en el tono de las acciones o de los narradores. El nexo entre ambas obras se manifiesta en varios niveles, con una exploración temática coincidente, es decir que, en términos de Genette, se conservaría su “disposición”.⁶ En un primer nivel, plenamente paratextual, la presencia de *La casa de las bellas durmientes* en *Salón de Belleza* se inaugura con un epígrafe que dicta: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Bellatin, 2005: 25), frase que corresponde al viejo Eguchi, personaje principal y narrador de la obra japonesa (Kawabata, 1981: 78).

Citar, en palabras de Genette, entraña una transformación al descontextualizar la frase y recontextualizarla (Genette 1989b: 18, 35); Bellatin retoma esta frase como epígrafe para enfatizar lo inhumano de los últimos momentos de la vida: la atrofia del cuerpo al borde de la muerte por una enfermedad, como acontece con el personaje principal de *Salón de belleza*, lo cual se liga con la sosegada decadencia de los cuerpos bellos o desgastados de *La casa...*, que lindan con la muerte debido al sueño o la vejez (Betancor, 2008: s/p). El epígrafe marca una serie de coincidencias, como ya lo señalaba Lionel Cherri:

⁶ Este término es más claro en “El discurso del relato”: “el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo [se liga] con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (Genette, 1989a: 91). En ese sentido, lo que se copia es la exploración paulatina de un espacio concreto, en el que la vida y la muerte confluyen con breves atisbos eróticos en *Salón de belleza*, que emulan la exploración de la belleza por medio del erotismo en el texto de Kawabata.

Al marcar en los textos una experiencia en común, la signatura [epígrafe] deja leer una hipótesis: la idea de que estos textos fueron pensados en esa época o a partir de una misma experiencia [...]. Lo que llama la atención a Bellatin no es la formulación romántica –un lugar que pone en vacancia cualquier regla–, sino la excepción misma que instaaura una regla suprema: éste es el lugar donde no hay límites (Cherri *apud.* Jaimes, 2020).

La poética de Bellatin y su contraparte japonesa confluyen en un espacio de transgresiones, y la clave para construirlo y recorrerlo está en la voz narrativa. En *Salón de belleza*, la voz en primera persona configura una historia fragmentaria y en aparente desorden, pues desde las primeras páginas el narrador cuenta al lector o para sí –en retrospectiva y de manera salteada– cómo su antiguo salón de belleza se convirtió en el Moridero, un lugar al que llegan mayoritariamente homosexuales contagiados por una enfermedad fatal y sin nombre; como podemos leer justo al inicio de la novela:

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. *Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo*, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (Bellatin, 2005: 27; las cursivas son mías).

En comparación, la novela de Kawabata expone las cinco visitas de Eguchi, un anciano común, a una casa en la que se ofrece a varones seniles la posibilidad de pasar una noche al lado de hermosas jóvenes narcotizadas, con una sola restricción: no establecer con ellas contacto sexual ortodoxo. Esta supuesta regla es, en realidad, el centro neurálgico de las reflexiones de Eguchi, que guían las breves acciones, pues se debate entre contravenir la regla –por con-

siderarla una afrenta a la hombría perdida de los ancianos— o respetarla, dada la condición vulnerable de las chicas, sobre todo por el asombro que le genera el descubrimiento de la virginidad de las jóvenes. La contextualización *in medias res* del inicio de la novela de Bellatin es semejante a la forma en la que empieza *La casa de las bellas durmientes*:

No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la muchacha dormida ni intentar nada parecido. *Había esta habitación, de unos cuatro metros cuadrados, y la habitación contigua, pero al parecer no había más habitaciones en el piso superior*; y como la planta baja resultaba demasiado reducida para alojar huéspedes, el lugar apenas podía llamarse una posada. *Probablemente porque su secreto no lo permitía, el portal no ostentaba ningún letrero. Todo era silencio* (Kawabata, 1981: 13; las cursivas son mías).

Sin saberlo, en ambos textos, el lector se encuentra inmerso ya en un espacio que constriñe las acciones más relevantes. El resumen de la historia de los textos pone de relieve las contraposiciones señaladas entre vida y enfermedad, erotismo y vejez, con la muerte como telón de fondo. El discurso, por otro lado, señala un segundo aspecto: la descripción detallada del espacio en el que aparecen lugares cerrados. El narrador de *Salón de belleza* cuenta un par de visitas a un baño público regentado por japoneses (única mención directa en el texto a dicha cultura), con una atmósfera sofocante, similar a la del propio Moridero: ambos son lugares cerrados, análogos a las peceras o acuarios que paulatinamente cobrarán relevancia como fondo o decorado de las escenas:

Pero lo que sí no me parece ningún tipo de diversión es la cantidad cada vez mayor de personas que vienen a morir al salón de

belleza. Ya no son solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen dónde irse a morir. Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. Ahora sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en su interior (Bellatin, 2005: 28).

Esta es una de las primeras menciones del cambio que ha sufrido el salón. El paso de un espacio abocado a embellecer a las clientas que lo frecuentaban, a uno repleto de muerte, es paralelo a la inserción de nuevas especies de peces, que en ocasiones proliferan, pero pronto disminuyen conforme llegan más y más enfermos, hasta que solo quedan los “Gupis Reales”, los más resistentes, capaces de vivir sin muchas atenciones.

Este es el símbolo central de la resistencia frente a la muerte en *Salón de belleza*: un contraste entre el acuario y el Moridero como lugares artificiales, adaptados para la supervivencia de peces y enfermos que no se encuentran en su “medio natural”. La relación planteada entre los peces y el esplendor del salón lleva al lector, en una de las posibles concreciones de lectura, a equiparar simbólicamente la vida del salón con la presencia de estos animales; el propio narrador compara sus recuerdos vitales y eróticos en los baños públicos japoneses con la inmersión en una pecera:

En esos momentos, siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. Revivía el agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno, así como las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas. Experimentaba también el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes cuando buscan comerse a los más pequeños. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígido de las transparentes paredes

de los acuarios, se convertían en una realidad que se abría en toda su plenitud (Bellatin, 2005: 30).

Así es como la descripción del entorno, a pesar del desorden fragmentario, se enlaza con el detalle descriptivo que enriquece los múltiples sentidos del texto, y abre la posibilidad de establecer una lectura profunda a partir de una trama fría y sin sentimentalismos (recordemos que, aunque se alude a amigos y conocidos moribundos, no se detallan sus relaciones con el narrador: permanecen ocultas). De manera análoga, la descripción inicial del espacio en *La casa...* crea un paralelismo entre el entorno y los cuerpos de las bellas durmientes:

Una vez solo, Eguchi contempló la habitación, *desnuda y sin artugios*. Su mirada se posó en la puerta de la habitación contigua. Era de cedro, de un metro de anchura. Parecía haber sido añadida después de la construcción de la casa. También la pared, si se examinaba bien, parecía un antiguo tabique corredizo, ahora *tapado* para formar la *cámara secreta de las bellas durmientes*. El color era igual que el de las otras paredes, pero parecía más reciente (Kawabata, 1981: 15-16; las cursivas son mías).

Este espacio, al igual que el salón de belleza, ha sido adaptado para albergar algo *fuera de lugar* en su interior: una experiencia transgresora, a la que se ofrecen las muchachas como si fuese un empleo cualquiera, y a la que se acercan los ancianos con la esperanza de recobrar la vida que se les escapa. Parece que el “negocio” lleva poco tiempo, y las visitas diferidas de Eguchi dejan ver que la permanencia de este espacio, al margen de las reglas sociales, tendrá una larga vida.

Si bien ambos textos cuentan con su propio aliento y proyecto escritural, tanto la elección de una voz narrativa como la construc-

ción del espacio conforman una relación sólida entre la estética de Kawabata y la de Bellatin. Estas coincidencias dan cuenta de las transformaciones principales entre los textos que, lejos de acudir a un criterio de valoraciones en su dinámica de travestismo textual, se enfocan precisamente en algo *fuera de lugar*, en una transgresión que invita a pensar en una comparación temática y no solo estructural.

Un puente con Japón: el homenaje a la decadencia del cuerpo humano

En un artículo de 2015 titulado “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez”, Bellatin testimonia el origen de *Salón de belleza*, de manera sospechosa. Un lector atento puede abandonar pronto la intención de leer esas líneas con ánimo detectivesco, pues el autor parece dispuesto a indicar, sin más, las fuentes secretas de la obra. Tal intención es anómala: como ya lo mencionara Diana Palaversich, la literatura de Bellatin constituye “un infinito juego libre cuyo significado, como diría Derrida, está siempre siendo desplazado” (Palaversich en Bellatin, 2005: 16), por lo tanto, la declaración de veracidad del autor, su intención de mostrar el origen del texto es problemática:

Es difícil para mí crear algo que no sea ficción. Ahora es el caso. Pretender narrar los motivos que me llevaron a escribir “Salón de Belleza” —que es lo que de alguna manera intento hacer ahora— no es algo que se encuentre dentro de los límites en los que suelo enmarcar mis textos. Narrar mis encuentros con el filósofo travesti estoy seguro de que carece de la más elemental tensión narrativa (Bellatin, 2015: párr. 14).

Además de la precaución al delimitar escritura y literatura, con la ficción como contorno entre la “verdad” y el “artificio”, pone en guardia al lector sobre la existencia del travesti y desplaza la atención sobre los sucesos que lo llevaron a escribir la novela. Independientemente del estatuto de verdad sobre la complicidad con un filósofo travesti como origen de *Salón de belleza*, es interesante la presencia de la obra de Kawabata, ahora no con un comentario en general sobre el autor, sino centrado en *La casa de las bellas durmientes*:

La novela –en realidad una suerte de tratado sobre los tristes lazos que existen entre la juventud y la vejez– transcurre durante cinco noches. El narrador no necesita más que una discreta casa en los suburbios y un discurso monocorde expresado en primera persona para construir una metáfora de la existencia. A través de las impresiones de un cliente que está en el punto previo a la vejez se abren al infinito inmensas y misteriosas preguntas. Similares quizá a los cuestionamientos que se presentan en el libro “Salón de belleza”: las posibles relaciones entre la belleza y la muerte (Bellatin, 2015: párr. 20).

Recordemos que Bellatin destaca que en Kawabata “sus fragmentos siempre abiertos son a la vez herméticos”, con lo cual se refería justo al espacio trazado aquí como un rincón apartado del mundo. El estilo “monocorde” se enlaza con el uso de la primera persona y sus gestos de intimidad-distanciamiento de los cuerpos que lo acompañan. Desde esta lectura, el autor declara también su propia poética, no como una guía que encierra el sentido último de *Salón de belleza* en claves indescifrables del texto, sino concibiéndolo como espacio supuestamente cerrado, pero que permite al lector crear sus propias entradas y salidas, sin prescripciones hacia él. Es más, esta posibilidad, está envuelta en la misma dinámica

de lectura de ficciones: “es decir, lo que he contado acerca de mi experiencia con el filósofo travesti, con los peces que coloqué al lado de mi máquina de escribir o con la relectura de ‘La casa de las Bellas Durmientes’ pertenecía a una suerte de espacio falso de mi existencia. Contaba también con la vida de verdad, que era como la denominaba en ese entonces” (Bellatin, 2015: párr. 26).

Así pues, el autor reconoce que ha seguido de cerca las reflexiones planteadas por el texto de Kawabata y admite que hay algo “irreal” en todo lo que cuenta en la entrevista. La información aportada es, en realidad, una reproducción de circunstancias que son potencialmente ficcionales y se repiten en textos abiertamente metaficcionales como *Underwood portátil*: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro salón de belleza. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada” (Bellatin, 2005: 501).

Con este comentario, la novela adquiere un carácter autorreflexivo: se refiere a sí misma al poner en primer plano la pecera del Moridero, pues es una forma de ver todo ese mundo atrapado en una textualidad dirigida al sufrimiento. Igual que los peces, el narrador de *Salón de belleza* y los contagiados de la extraña enfermedad viven sus últimos días en un entorno tan artificial como el cuarto de las bellezas dormidas. En *La casa...*, Eguchi es plenamente consciente de este artificio, de ahí que no se nos narran simple y llanamente sus juegos perversos con las mujeres, sino que se enfatizan las reflexiones producidas por la artificialidad de una situación que permite a viejos decrepitos encontrarse desnudos frente a jóvenes bellas.

A partir de la creación y no de la repetición, *Salón de belleza* se presenta como un homenaje a problemáticas coincidentes con el texto de Kawabata y, en ambas, la continuidad de temas es plenamente estética como conjunto y no solo a nivel estilístico:

comparten la intención de explorar la belleza frente a la decadencia del cuerpo y el placer frente al límite de la muerte (Betancor, 2014: 187). Esto es más claro al contrastar las condiciones de los personajes principales. En *Salón de belleza*, el narrador experimenta, como el viejo Eguchi, la decadencia del cuerpo debido a que se contagió de la enfermedad sin nombre:

A veces me preocupa quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza. Hasta ahora he sentido sólo ciertos atisbos, sobre todo los signos externos, tales como la pérdida de peso y el ánimo decaído. Nada interno se me ha desarrollado. Hace unos momentos me referí al asunto del hedor y de la costumbre porque mi nariz no siente ya casi los olores. Por eso conservo con agua y con dos o tres raquíuticos peces uno de los acuarios. Aunque no reciba los cuidados de antes, me da la idea de que aún se mantiene algo fresco en el salón (Bellatin, 2005: 32).

Aquí no sólo destaca la condición de enfermedad inicial, que seguirá manifestándose cada vez con mayor gravedad en otros fragmentos, sino también uno de los elementos primordiales de *La casa de las bellas durmientes*: el olor. En este caso, el olor a muerte es combatido con algo de vida, tan primordial como el aroma fresco de los peces; de manera análoga y sugerente, puede leerse en la novela de Kawabata el siguiente pasaje respecto a la relación entre un olor primordial con la vida o la muerte:

Percibió el olor de un niño de pecho en el olor de la muchacha. Era el olor a leche de un lactante, y más fuerte que el de la muchacha. Era imposible que la chica hubiera tenido un hijo, que sus pechos estuviera hinchados, que los pezones rezumaran leche. Contempló de nuevo su frente y sus mejillas, y la línea infantil de la mandíbula y el cuello. Aunque ya estaba seguro, levantó ligera-

mente la colcha que cubría el hombro. El pecho no era un pecho que hubiese amamantado [...]. De hecho, se trataba de un olor de mujer, y sin embargo, era muy cierto que el viejo Eguchi había olido a lactante hacía un momento ¿Habría pasado un espectro? (Kawabata, 1981: 21).

Con su aroma penetrante, tan intenso como el del mar que producen los peces, la leche materna alude también a un líquido vital que evoca en Eguchi una serie de remembranzas eróticas. Este pasaje aparece en el primer capítulo de la novela y se extenderá como una atmósfera, siempre sofocante, pues se relacionará con el olor de los cuerpos de las bellas durmientes, pero también con la evocación sutil de otra realidad, como menciona Orlando Betancor: “Estas vírgenes doncellas, que duermen en este misterioso harén, representarían la encarnación de antiguas deidades budistas a las que los ancianos piden clemencia por sus pecados, pues algunos de estos habrían de prosperar por medios ilícitos” (2014: s/p).

Tanto en *Salón de belleza* como en *La casa...*, ambos narradores padecen la atmósfera decadente: el mundo en el que están aísla a los enfermos y viejos, así que estos transgreden (o trascienden) la moral social en el plano erótico, que a su vez se liga con lo vital. En el caso de Kawabata, esto detona alusiones a entidades espectrales que refuerzan el vínculo con la dimensión religiosa de su cultura;⁷ en el de Bellatin, el desarraigo social contrasta con la resistencia de los cuerpos lacerados, cuya mínima belleza detona lo poético (autorreflexivo) de la escritura (Bellatin, 2005: 508).

⁷ Es relativamente sencillo rastrear en la tradición del folclor japonés el motivo del aroma que precede al encuentro con entidades sobrenaturales (Cfr. Anesaki Masaharu, “Capítulo III. Hadas, seres celestiales, hombres de la montaña”, 2015; también el cuento “Fish are Turned into the Lotus Sutra” en *Japanese Tales from Times Past. Stories of Fantasy and Folklore from the Konjaku Monogatari Shu*, 2015).

Un último rasgo de continuidad temática entre ambos textos es la relación impersonal de los protagonistas con los cuerpos moribundos que los acompañan. Así como el narrador de *Salón de belleza* convive con cuerpos agonizantes, en *La casa...*, la pulsión erótica no se concentra únicamente en el contraste entre el cuerpo viejo de Eguchi y la hermosura de las chicas, sino en su inaccesibilidad desde el sueño profundo que semeja la muerte, misma que representa una certeza cada vez mayor para el viejo. Para tratar de sobrepasar ese límite, Eguchi insiste en obtener algo humano de ellas:

¿Abandonaría a los ancianos a la tristeza, la fealdad, la indiferencia de la vejez, se sentirían llenos de las bendiciones de una vida joven? Para un viejo en los umbrales de la muerte no podía haber un momento de mayor olvido que cuando estaba envuelto en la piel de una muchacha joven [...]. Rebosaba una sensualidad que hacía posible que su cuerpo conversara en silencio; pero probablemente porque él no estaba acostumbrado del todo al secreto de la casa, el deseo de oír su voz aunque fuera en pequeños fragmentos mientras dormía seguía persistiendo en Eguchi. Se preguntó qué podía decir, dónde podía tocar, para obtener una respuesta (Kawabata, 1981: 48-49).

Para Eguchi la relación con las jóvenes oscila entre la cosificación y la necesidad de establecer una relación humana —lo cual recuerda lo “inhumano” del epígrafe elegido por Bellatin. Lo bello funciona como un hilo conductor que, en la obra de Kawabata, se liga con una idea de lo trascendente como irrupción breve de otra realidad: “Kawabata finds in this emptiness with its spiritual or Buddhist foundation of ‘nothingness’ of his own works —a point that critics speaking of nihilism in its Western sense should remember” (Petersen, 1979: 127). Como menciona Gwen Petersen,

el vacío y la belleza efímera se asumen como ejes desde los cuales se interpretan las manifestaciones del arte japonés tradicional, y a Kawabata se le considera un “esteta tradicional”. Bellatin conecta con esta visión y comenta en *Underwood portátil*: “Creo oportuno señalar que el libro *salón de belleza* responde a un proyecto donde las obras son sencillamente manifestaciones de un sistema, y los temas tratados sirven sólo de pretexto para señalar realidades supuestamente más importantes que las nombradas” (Bellatin, 2005: 510).

Esas realidades se vislumbran también en el tipo de contacto que se establece con los otros cuerpos, llevados al lindero de la muerte. En *Salón de belleza* solo existe un breve episodio de interacción humana con uno de los enfermos que llegan al Moridero:

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno [...]. Como una deferencia especial, le coloqué un acuario lleno de peces en su mesa de noche. Me emocionó constatar que aquel muchacho no fue ajeno a mis preocupaciones. De alguna forma me demostró también su cariño. Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo deshecho. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que curiosamente había aún lugar para el placer (Bellatin, 2005: 33).

No obstante, pronto se abandona este lazo. La disciplina y distanciamiento que el narrador sostiene como requisito indispensable para regentar el salón es, quizás, una actitud necesaria para sobrevivir a tanta muerte y, en sus recovecos, el erotismo surge como paradoja de ese límite vital. Si en *La casa de las bellas durmientes* el viejo Eguchi piensa siempre en saber quiénes son las

chicas y de dónde vienen, esto no es sino una necesidad compulsiva dirigida a superar su más profunda realidad, aquella que niega constantemente: que sí es senil, y está más cerca de la muerte de lo que piensa.

Así es como el miserable sufrimiento del ser humano frente a la muerte y las pulsiones eróticas conecta los dos textos más allá de los rasgos estilísticos japoneses con los que se ha asociado la escritura de Bellatin y que el propio autor se empeñará en “confirmar” fuera del texto. En ese sentido, la declaración abierta de aspectos centrales de la estética japonesa –encarnada en la obra de Kawabata– como vínculos con su quehacer literario generan preguntas y variaciones sin adjetivos valorativos:

Hay mucho para admirar en la literatura de Kawabata: un arte diabólico de la construcción, un humor exhausto –especialmente en ese homenaje a la miniatura que es *Historias en la palma de la mano*–, un tratamiento de la lengua elegante y anoréxico, dado por igual en las distintas modalidades que utilizaba para escribir. Pero hay una destreza más fina, más invisible, que es quizá lo que la ate profunda, estéticamente, al arte japonés: es su talento para el contorno. No hay artista del fragmento –Yasunari Kawabata lo es siempre, aunque lo enmascare en textos en apariencia lineales como *El sonido de la montaña*– que no sea un maniático del encuadre y el delineado. Kawabata no es una excepción. *Sus fragmentos siempre abiertos son a la vez formas herméticas, ensimismadas, en virtud de ese orillado de calígrafo con el que nuestro autor los circunscribe*. Una vez más la literatura tiembla: ¿y si escribir fuera solo la modesta antesala de una pasión pictórica? (Bellatin, 2008: párr. 6).

El estilo del japonés es conceptualizado por el autor mexicano como una poética visual: ofrece al lector escenas o pinceladas de

estas en fragmentos cumbre y en el constante detalle de narraciones aparentemente largas y unitarias. No obstante, como cabría esperar, esta nota es un juego más en la constante reescritura de Bellatin, quien elaboró el texto mediante una mezcla de varios fragmentos de sus críticos para hacerlos hablar sobre Kawabata, pero bajo la firma de Bellatin.⁸

¿Es el diálogo de Bellatin con Kawabata lo que permite que la crítica diga “casi” lo mismo sobre Kawabata? En parte es así. La supuesta afinidad por lo visual en *Salón de belleza* se manifiesta en pasajes muy parecidos a los citados de Kawabata, pero es gracias a la continuidad temática, sobre la que se formula una exploración alternativa de la vida y el erotismo en contraposición con la muerte y la vejez. No es que necesariamente se reconozca una “influencia” clara, sino que los temas varían gracias a transformaciones propias de la perspectiva de Bellatin, con una trama en general y personajes distintos.

Justamente, la intención de mezclar en entrevistas un supuesto origen biográfico de la novela –a partir de la situación vital del autor– con un personaje y situaciones cercanas a *La casa...*, convierte las declaraciones y otras escrituras en gestos intermedios: el interior del texto confronta lo exterior y atenúa la fuerza de un origen “verdadero”, pues lleva la interpretación de lo biográfico a lo creativo, y de estos al plano intertextual, donde las búsquedas propias diluyen las marcas de la influencia japonesa. De ahí que el criterio intertextual, desde el epígrafe, sea una vía de entrada a la comparación entre las novelas de Kawabata y Bellatin, porque de lo biográfico solo quedan huellas externas (entrevistas y lecturas) que son irreconocibles al interior de la obra, debido a la distancia

⁸ La nota con la explicación del proceso de reescritura como desafío a la crítica está disponible en: <http://linkillo.blogspot.com/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html> .

que establecen las alusiones trascendentales, ancladas en experiencias radicales del cuerpo.

Así, la interpretación del lector de *Salón de belleza* queda expuesta a una larga cadena de referencias y transformaciones que entablan un diálogo consistente pero difuminado con la novela de Kawabata. Un diálogo que, como decíamos antes, no será sino un primer escaqueo cuyo impulso dará forma a una de las producciones literarias más íntimamente ligadas a la literatura japonesa en América Latina, y a la vez –debido a su propia naturaleza autorreflexiva y polisémica– paradójicamente distanciada de ella.

Conclusiones

Los vínculos entre los textos analizados motivan a repensar la presencia de referencias a culturas orientales en la literatura de Mario Bellatin. Si bien algunos teóricos han abordado el tema, privilegiando el aspecto más posmoderno de su obra –desde la apertura interpretativa y un uso “exótico” de la cultura ajena– me parece que también es posible optar por la lectura de dichos elementos considerándolos como parte de un entramado que, si bien no aporta un sentido final, sí nos permite reinterpretar la relación entre tradiciones literarias, prácticas discursivas y, sobre todo, el concepto mismo de ficción frente a las cargas semánticas dominantes de cada cultura en cuestión.

Los nexos entre *Salón de belleza* y *La casa de las bellas durmientes* “problematizan” aspectos estilísticos asociados con formas posmodernas y con la tradición literaria de Japón, pero también representan planteamientos ficcionales surgidos de las inquietudes de Bellatin, como la creación de un espacio de acción –a veces reconocible como latinoamericano, japonés por sus detalles– que manifiesta una intención estética por destacar lo humano, lo frágil y bello acentuado por la muerte o el dolor. Dicha temática, tratada

desde la cosificación y cierta superficialidad en ambos textos, otorga al lector una visión compleja de asuntos que suelen articularse desde la solemnidad en nuestra tradición literaria, o de los cuales se espera una “carnavalización” como contrapunto único.

La literatura de Bellatin fascina tanto como la japonesa porque propone una perspectiva distinta mediante una cierta distancia que el lector latinoamericano obtiene de los textos japoneses de manera casi natural, debido a las diferencias culturales, pero que en Bellatin proviene de una posición ambigua, “fuera de su lugar” de enunciación, al invocar al otro en clave literaria: continuamente busca que su arte descentre al receptor, pretende alterar sus paradigmas y suscitar algo en él con ese efecto “meta” que muchos críticos han señalado ya:⁹ descentra lo ya descentrado (una tradición literaria ajena), al transformar, como sostenía Kawabata, cualquier inhumanidad en humana y cualquier espacio en un vacío cuyo potencial se insinúa en las reflexiones de los narradores, abiertas a la interpretación del lector.

Referencias

- Arrieta Domínguez, Daniel, 2017, “Mrs. Murakami’s Garden: an Intertextual ‘Japanese’ Fictional World by Mario Bellatín”, *The Ritsumeikan Business Review*, vol. 5, núm. 45, pp. 27-40.
- Anesaki, Masaharu, 2015, *Mitología japonesa. Leyendas, mitos y folclor antiguo*, Amazonia [Versión Kindle].
- Bellatin, Mario, 2005, *Salón de belleza* en *Obra reunida*, Diana Palaversich (pról.), Alfaguara, México.

⁹Cfr. Palaversich en Bellatin (2005: 14), y Schmukler (2013: 7), con motivo de las novelas que siguen a *Salón de belleza*.

- Bellatin, Mario, 2008, “Kawabata: el abrazo del abismo”, *La nación*, Buenos Aires, 12 de abril. Disponible en: <http://www.la-nacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>
- Bellatin, Mario, 2015, “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez”. *El dominical. Suplemento cultural de El comercio*. Lima, 7 de junio. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/kawabata-escritora-filosofista-travesti-pez-385128>
- Betancor Martel, Orlando, 2008, “El sueño eterno en *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata”, *Espéculo*, 39. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/seterno.html>
- Betancor Martel, Orlando, 2014, “Yasunari Kawabata. El poderoso influjo de la belleza” en *La narrativa japonesa: del “Genji Monogatari” al manga*, Cátedra, Madrid.
- Carlsen, George A., 2015, “Evoking Japan in Mario Bellatin’s Cosmopolitan Novels, *El jardín de la señora Murakami* and *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*”, *Confluencia*, vol. 1, núm. 31, pp. 67-77.
- Genette, Gerard, 1989a, *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- _____, 1989b, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Hind, Emily, 2004, “Entrevista con Mario Bellatin”, *Confluencia*, vol. 1, núm. 20, pp. 197-204.
- Jaimes, Héctor (ed.), 2020, *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, University of North Carolina Press, Carolina del Norte [Versión Kindle].
- Japanese Tales from Times Past. Stories of Fantasy and Folklore from the Konjaku Monogatari Shu*, 2015, Tuttle Publishing [Versión Kindle].
- Kawabata, Yasunari, 1981, *La casa de las bellas durmientes*, Pilar Giralt (trad.), Caralt, Barcelona.

- Klengel, Sussane y Alexandra Ortiz Wallner (eds.), 2016, *Sur/ South. Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- López-Calvo, Ignacio, 2013, “The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin’s Orientalised Japan”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, núm. 32, pp. 339-353.
- Mondragón, Sergio y Atsuko Tanabe, 1988, *Un rebaño bajo el sol: poesía japonesa moderna*, UAM, México.
- Paz, Octavio y Hayashiya Eikichi (trads.), 1957, *Sendas de Oku*, UNAM, México.
- Petersen, Gwen Boardman, 1979, *The Moon in the Water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, The University Press of Hawaii, Honolulu.
- Quartucci, Guillermo, 1984, “Oscar Montes (1942-1983)”, *Estudios de Asia y Africa*, vol. 1, núm. 19, pp. 1-3.
- Riger Tsurumi, Rebecca, 2012, *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*, Purdue University Press, West Lafayette.
- Said, Edward W., 2008, *Orientalismo*, Random House Mondadori, Barcelona, 510.
- Sakai, Kazuya, 1968, *Japón: hacia una nueva literatura*, El Colegio de México, México.
- Sologuren, Javier, 1993, *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Schmukler, Enrique, 2013, “Simulacro, identidad y ficción de autor en dos textos ‘japoneses’ de Mario Bellatin”, *Hispanica*, vol. 42, núm. 125, pp. 3-10.
- Taboada, Hernán, 1998, “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos”, *Estudios de Asia y África*, vol. 2, núm. 33, Colegio de México, pp. 285-305.

Torres-Rodríguez, Laura J., 2019, *Orientaciones transpacíficas: la modernidad mexicana y el espectro de Asia*, University of North Carolina Press, Carolina del Norte.

“Que nadie duerma” de Juan José Millás: la construcción de un personaje femenino

“Que nadie duerma” by Juan José Millás: The construction of a female character

Carmen Fragero Guerra
Universidad de Córdoba, España
sc2frguc@uco.es

Resumen: En este artículo analizamos el modo en el que Juan José Millás (1946) construye a la protagonista de su novela *Que nadie duerma* (2018). Para esto, 1) explicamos en qué consiste el estado mental de la limerencia y por qué Lucía es una protagonista limerente. 2) Igualmente ligamos la construcción de la protagonista por parte del autor a la teoría de la hiperculturalidad del filósofo surcoreano Byung-Chul Han (1959). 3) Además, desde una perspectiva más literaria, consideramos el modo narrativo de *Que nadie duerma*.

Concluimos que esta narración muestra la evasión de una mujer – abrumada por las turbulencias socioeconómicas del siglo XXI– en un universo imaginario y antirreal. Pero esta obra literaria es, sobre todo, un objeto estético en el que se descubren complejas conexiones internas entre el modo narrativo, el vocabulario, la trama y el significado.

Palabras clave: literatura contemporánea, novela, personaje femenino, Juan José Millás, *Que nadie duerma*.

Abstract: In this article we analyse how Juan José Millás (1946) builds the female protagonist of his novel *Que nadie duerma* (2018). We explain 1) the meaning of limerence, and why Lucía is a limerent protagon-

onist. 2) We also link the author's construction of the protagonist to the theory of hyperculturality formulated by the South Korean philosopher Byung-Chul Han (1959). 3) In addition, we consider the narrative mode of *Que nadie duerma*.

We conclude that this narrative shows the evasion of a woman – overwhelmed by the socioeconomic turbulences of the 21st century– in an imaginary and antirealistic universe. But this literary work is, above all, an aesthetic object, because complex internal connections are discovered among its narrative mode, vocabulary, plot and meaning.

Keywords: Modern literature, novel, female character, Juan José Millás, *Que nadie duerma*.

Recibido: 31 de enero de 2021

Aceptado: 24 de agosto de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.605>

Introducción

Analizamos *Que nadie duerma* (2018) de Juan José Millás con el objetivo de contribuir a aislar las claves de la novela contemporánea española; pues solo desde la profundización en obras particulares se logrará, en un futuro, una visión de conjunto del género novelístico escrito en español, favorecida, además, por la perspectiva temporal.

Según Toni Dorca, Millás pertenece a un grupo de escritores –entre los que se encuentran José María Merino, Marina Mayoral, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías– ya asentados en el campo literario en la década de los ochenta, y que han convivido con otros más veteranos –como Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité, Juan Benet o

Juan Goytisolo—, “convivencia” que desembocó en una “situación de libertad y heterogeneidad” en el panorama de la narrativa hispánica (Dorca, 1997: 309).

Alicia Montejo, afinando más, considera que la narrativa española de los últimos 30 años se caracteriza por el “individualismo” y la “desmitificación de sistemas culturales y morales precedentes”, así como por la importancia concedida a la historia novelesca frente al experimentalismo anterior; todo lo cual implica una “remodelación del canon” (Montejo, 2010: s. p.). Asimismo, añade que frecuentemente los personajes encarnan a seres que buscan su entidad personal. La estructura de la trama de estas novelas es lineal y se desarrolla en un espacio urbano; características que observamos en *Que nadie duerma* de Millás. Igualmente, Montejo señala a otros novelistas contemporáneos a Millás —como Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Javier Marías y Javier Cercas, entre otros—, que suelen compartir estos rasgos (Montejo, 2010: s. p.).

Las tres primeras obras de Millás, *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del abogado* (1977) y *El jardín vacío* (1981), son consideradas por Luigi Contadini “novelas de transición” porque su cronología coincide con la transición política (muerte de Franco, elecciones e intento de golpe de estado el 23 de febrero de 1981) (Contadini, 2013: 32). Estas se caracterizan por “el extravío de las identidades, la imposibilidad de reconocerse en lo que ha ocurrido, la dificultad de comunicar y la presencia de espacios angostos y de vacíos ahogantes”, aspectos que repercuten en el modo narratológico y en la consideración del tiempo (Contadini, 2013: 34).

A las obras anteriores las siguen *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1984), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *Trilogía de la soledad* (1996) —que contiene *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990), Premio Nadal, y *Volver a casa* (1990)—, *El orden alfabético* (1998) y *No mires debajo de la cama* (1999).

En el siglo XXI, Millás continúa escribiendo *Dos mujeres en Praga* (2002) –Premio Primavera–, *La ciudad* (2005), *Laura y Julio* (2006), *El mundo* (2007) –su autobiografía, Premio Planeta y Premio Nacional de Narrativa–, *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), *La mujer loca* (2014), *Desde la sombra* (2016), *Mi verdadera historia* (2017) y su reciente novela, *Que nadie duerma* (2018).

Concretamente, en *Que nadie duerma* se aprecia, entre otros aspectos, cierta influencia de los personajes de Edgar Allan Poe, porque Lucía, su protagonista, al igual que los del cuentista bostoniano, comienza siendo un personaje normal, pero su personalidad obsesiva aumentará hasta derivar en una locura total. Asimismo, la transformación de Lucía en un pájaro –y su modo de narración ambivalente– recuerda a la de la *Metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1915) de Franz Kafka. También, en la presentación del mundo imaginario y delirante como un continuo de la realidad –que se muestra en las fabulaciones de la protagonista de *Que nadie duerma*–, se puede ver una influencia de Martín Gaité, conocida y admirada por Millás.

En este trabajo, nos centramos en la protagonista femenina (Lucía) de *Que nadie duerma* y sus problemas (provocados por crisis social); para ello tomamos de la psicología un modelo para analizar a este personaje, con lo que conferimos al objeto literario –*Que nadie duerma*–, una visión multidisciplinar.

Igualmente, al considerar a la protagonista de esta novela una expresión o muestra de un mundo hipercultural, transferimos la teoría social sobre la hiperculturalidad del filósofo surcoreano Byung-Chul Han (Seul, 1959) al campo literario. Y, de este modo, hacemos realidad la afirmación de Culler, según la cual “las obras que se consideran teoría *producen* efectos más allá de su ámbito original” (2014: 13).

La complejidad del carácter de la protagonista, Lucía, no se entiende sin exponer antes el concepto de limerencia y las causas que

lo provocan. Con esto nos interesa resaltar la utilización por parte de Millás de modelos de conducta previamente estudiados por la psicología y psiquiatría.

Al interrelacionar la limerencia de la protagonista con la hiperculturalidad de la sociedad actual pretendo establecer puentes de comunicación entre lo individual y lo social. De este modo, trato de explicar el proceso mental que determina el comportamiento la protagonista.

A continuación, en primer lugar, 1) explicaré qué es la limerencia y por qué la protagonista de esta novela, Lucía, se puede considerar un sujeto limerente; asimismo, 2) analizaré a esta protagonista bajo la luz de la teoría de la hiperculturalidad, formulada por el filósofo Byung-Chul Han. Más adelante, ya desde una perspectiva estrictamente literaria, 3) estudiaré el modo narrativo del texto literario y cómo este se ajusta a su tema.

1. ¿Qué es la limerencia?

El término de limerencia (*limerence* en inglés) fue acuñado por la psicóloga estadounidense Dorothy Tennov (1928–2007), quien en *Love and limerence: The experience of being in love* (1979) enumera las características básicas que experimenta el sujeto limerente (SL) o enamorado, algunas de las cuales expongo a continuación: pensamientos intrusivos sobre la persona deseada u objeto limerente (OL); deseos de ser correspondido, y cambios positivos de humor si este cree que el OL reacciona favorablemente a sus insinuaciones, entre otros aspectos (Traducción/adaptación personal de Tennov, 1979: 23-24).¹

¹Otras de las características básicas que experimenta el sujeto limerente o enamorado son: incapacidad para tener otro OL mientras el sujeto limerente posea ya uno; alivio pasajero de la pasión no correspondida mediante imaginaciones, en las que el OL actúa recíprocamente; miedo a ser rechazado y, a veces, sen-

Su campo de estudio ha sido continuado por diferentes autores. Si Tennov no consideraba la limerencia una situación mental patológica (sino una fase inicial del amor apasionado, previo al de las parejas estables), algunos de sus seguidores, como Wakín y Vo, la han relacionado con trastornos psicológicos añadidos, caracterizados por la obsesión compulsiva, sobre todo en su fase más aguda (Wakín/Vo, 2008: 2).²

1. 1. *Lucía sujeto limerente*

Lucía, la protagonista de la trama de *Que nadie duerma*, se encuentra en el Madrid afectado por la crisis económica (comenzada en España en el año 2007). Vive sola en un apartamento, sin trabajo y sin perspectiva de encontrar otra ocupación de informática, que es campo profesional, y tiene que dedicarse a ser taxista. Un día se enamora locamente de su vecino (Braulio Botas, actor de teatro) porque oía, a través de la rejilla de ventilación de su cuarto de baño, el aria “Nessun dorma” (de la ópera *Turandot* de Giacomo

timiento de vergüenza ante el OL; intensificación del deseo amoroso en situaciones adversas; sensibilidad para interpretar los actos del OL como favorables; dolor físico –en la parte central del pecho– cuando existe incertidumbre sobre la situación amorosa; extremada alegría o “a feeling of walking in the air” cuando el SL vislumbra cierta correspondencia; olvido de otras preocupaciones ante la intensidad del sentimiento amoroso y, finalmente, capacidad para enfatizar las cualidades positivas del OL y no fijarse en las negativas, que las justifica (Traducción/adaptación personal de Tennov, 1979: 23-24).

² Según Carlin Flora, al sufrir pensamientos reiterados e intrusivos, el sujeto limerente pierde su capacidad de concentración, y puede dedicar hasta el 95% de su tiempo a pensar en la persona deseada (2017: 85). Algunos expertos consideran que la limerencia debe tratarse psiquiátricamente, aunque otros difieren, arguyendo que ser adicto a una persona no es una enfermedad sino el resultado de ejercitar la capacidad de amar desmesuradamente (Earp/Wudarczyk/Foddy, 2017: 85).

Puccini), mientras que él la escuchaba. A partir de un breve encuentro con su vecino, Lucía queda fascinada y, progresivamente, asistimos a una transformación de su personalidad (2018, 29-31).

Experimenta las sensaciones que presenta el estado de limerencia, enumeradas más arriba; la protagonista Lucía se convierte en sujeto limerente (SL). Piensa continuamente en Braulio Botas –que pasa a objeto limerente (OL)–, y todas sus acciones van encaminadas hacia despertar su agrado en un futuro encuentro; cuida su taxi (46), intenta ser más culta y vestirse de un modo más atractivo (49).³

Una de las razones de su enamoramiento es el aspecto de pájaro de Braulio, semejante al que ella creía tener, heredado de su madre (30). En esta etapa –que coincide formalmente con la primera parte de la novela– Lucía elucubra sobre Braulio e, incluso, ha comprado una licencia de taxi con la esperanza de recogerlo en alguno de sus trayectos. Pero su obsesión gradualmente se incrementa; se peina como la princesa Turandot para estar bella cuando encuentre a su amado y, asiduamente, oye y canta en su taxi, el aria del acto final de *Turandot*, “Nessun dorma”. Fantasea con los posibles encuentros con Braulio, y su fabulación le lleva a imaginar que las calles de Madrid son las de Pekín. Por esto, cuando un cliente, Ricardo (periodista de temas de económicos) la invita a almorzar, responde: “Tendría que ser un restaurante chino (...), hoy me he levantado con la idea de que trabajaba en Pekín” (109).

También se maquilla con polvos de arroz al modo de las mujeres chinas e, incluso, se tatúa “bordeando la falda del monte de Venus” el título del aria “Nessun dorma” para sorprender a Braulio en el futuro encuentro (63). Lucía así pretende mejorar su aspecto pen-

³ Incurre, pues, como señala Richard D. Chessick, en la fase inicial de este estado mental, caracterizada porque el S.L disfruta de: “More joy in life, and an enhanced sense of being alive” (1992: 360).

sando en Braulio:⁴ “Siempre se vestía contando con la posibilidad de que ese día se encontrara con Braulio, Braulio Botas, por lo que también llevaba un conjunto de ropa interior bastante especial, de color calabaza, transparente y sutil como una membrana” (59).

La protagonista se aliena en un mundo fantástico, Pekín, por donde conduce imaginando que es la princesa Turandot. Esta creatividad (junto con la que derrocha en mejorar su aspecto físico) se puede achacar al estado de limerencia, pues, según Richard D. Chessick, existe una transferencia del potencial creativo de la imaginación amorosa hacia otras esferas de la vida —“transference of creativity” (1992: 360)—; es decir, las personas que sufren este tipo de enamoramiento transfieren a otros campos la creatividad, ya ejercitada en sus imaginaciones sobre el objeto limerente o deseado (1992: 364-365). Además, su pensamiento divergente produce unos comportamientos fuera de la norma. Así, Lucía no solo es original en su atuendo (2018, 59), sino en el modo franco y directo con que trata a sus clientes; le describe ingeniosamente a un ciego la calle y sus transeúntes (75-76); riñe a un marido que ridiculizaba el físico de su mujer en el taxi (99); hace el amor con los clientes solamente por aliviar las penas de estos —bien con un joven, que estaba triste después de una noche de fiesta en las que sus expectativas se truncaron, o con un hombre, que le confesó llorando que tenía cáncer (53-72)—.

Según Chessick, el enamorado en situaciones adversas debe utilizar sus fuerzas creativas para solucionar las tensiones internas, producidas por el ataque a su narcisismo y la pérdida del objeto limerente. Así el sujeto limerente puede llegar a soluciones cons-

⁴ Según Albert Wakin y Duyen B. Vo, en estos primeros momentos de enamoramiento los sujetos limerentes “make constant attempts to present self (e.g., in physical appearance, behavior and attitude) most favorably to LO” (2008: 5).

tructivas o destructivas (1992: 370).⁵ La protagonista, Lucía, elegirá las segundas. Quizá, la destrucción total es la única respuesta posible a la posterior traición de Braulio, Berta y Ricardo que puede saciar su sed de venganza.

1. 1. 1. Causas de la limerencia de la protagonista

Según Lynn Willmott y Evie Bentley, los sujetos limerentes consideran su estado como una oportunidad para afrontar experiencias negativas de su vida pasada, comenzando así un camino hacia el conocimiento de sí mismos o hacia su autenticidad (2015: 29).⁶ Pueden ser distintas las causas que provocaron la limerencia: depresión, muerte de un ser querido, cansancio de la pareja del momento, entre otras. Como los mismos limerentes (encuestados por Willmott y Bentley) apuntan, la limerencia está desencadenada por “storm situation” (Willmott/Bentley, 2015: 29).

En el caso de la protagonista, Lucía, la situación turbulenta o “storm situation” que provoca su limerencia está apuntalada en acontecimientos vividos en su infancia, contratiempos recientes, y su soledad; factores que trataremos a continuación.

⁵ Según Richard D. Chessick, “falling in love represents a creative effort to find a solution for unbearable narcissistic and libidinal tensions, often in an emergency situation of object loss or narcissistic wounding. Depending on the nature of this effort, the falling in love can be a constructive, helpful, and forward-moving event, or it can lead to destruction and tragedy” (1992: 370).

⁶ Es decir, según Lynn Willmott y Evie Bentley “they appeared to begin a process of insight and potential self-growth” (2015: 29).

1.1.1.1. *Acontecimientos vividos en su infancia*

El carácter *a)* obsesivo de la protagonista y *b)* ciertos problemas de apego en su infancia provocan su disposición hacia un estado de limerencia.

a) Desde las primeras líneas del texto encontramos a una protagonista obsesionada por su físico, que lo cree similar al de las aves. Esta obsesión aumentará en el desarrollo de la trama, y también se ramificará hacia el modo compulsivo de amar a Braulio.⁷ La fuerza temática (o el impulso) que el personaje principal infunde a la acción viene dada por su estado de limerencia extrema, que adquiere verosimilitud gracias a la narración focalizada por la protagonista: "Al verse en el espejo, Lucía dijo: Esa gorda soy yo. [...] Más que gorda, era una falsa delgada. Se lo había dicho su madre cuando era una cría [...] — [...] eres una falsa delgada, como la mayoría de las aves zancudas" (2018: 9).

Lucía está ligada al mundo de las aves desde que le regalaron un pájaro (Calaf) el día de su undécimo cumpleaños. Ese mismo día un mirlo gigante desencadenó casualmente la muerte de su madre —al chocar con su sien, mientras esta estaba en el jardín (16-17)—. Además, no solo sus muslos se parecían a las delgadas patas de las aves, sino que poseía una nariz aguileña como estas, características que compartía con su madre.

b) Pero, la limerencia también puede estar asociada a problemas de apego en el seno familiar durante la infancia, según Willmott y Bentley (2015: 21).⁸ Así, la ansiedad que Lucía sufrió en su infan-

⁷ Según Carlin Flora, "those whose love is unrequited, remain in limerence [...] it is a combination of obsessive compulsive disorder and addition (to another person)" (2017: 85).

⁸ "Limerence may also be associated with attachment disorders [...] with the potential role of early caregiver attachments highlighted regarding some positive, but mostly negative experiences" (Willmott/ Bentley, 2015: 21)

cia por la muerte de su madre se reproduciría en su modo de amar obsesivo. Por esta razón siente especial ternura hacia Braulio, al que imagina solo en este mundo porque había perdido a su madre al igual que ella (2018: 64).

1.1.1.2. Contratiempo reciente: pérdida de su trabajo

La crisis económica, sufrida en España al final de la primera década del dos mil, generó numerosas calamidades; entre ellas, el afloramiento de problemas mentales en aquellas personas que perdieron su empleo. Algunas de estas, ordenadas por la rutina de su trabajo, aparentaban una normalidad psíquica. Pero la nueva situación las llevó al desequilibrio total o a buscar mundos ficticios que sustituyeran su desolada realidad como, por ejemplo, hizo (en la trama de *Que nadie duerma*) el taxista que recoge a Lucía, que “también [era] un informático que al quebrar su empresa no había logrado recolocarse en el sector” (11), y del que Lucía tomó la idea de comprar un taxi, y de alternar imaginariamente las ciudades por las que conducía: “[Él] cada día [...] [imaginaba] que [...] [trabajaba] en una ciudad distinta. En Nueva York, en Delhi, en México” (11).

Por estar sin trabajo, Lucía pierde su autoestima, lo que aumenta su sensibilidad –“lloraba como una idiota al oír la opera de Turandot de Puccini” (20)–, con lo que se convierte en un sujeto que necesita amor, aunque este sea imaginado. En el siguiente párrafo que transcribimos (del final del capítulo primero) se dibujan las claves –la muerte de su compañera, recuerdo de su madre, obsesión por las aves y la pérdida de empleo por culpa de la corrupción– que perfilarán el carácter de Lucía y determinarán su acción posterior:

Justo en el momento en el que el ataúd descendía hacia la tumba, un pájaro grande aleteó sobre las cabezas de los deudos y Lucía cayó

en la cuenta de que al día siguiente cumpliría los años que tenía su madre cuando murió. Recibiría como regalo inverso la noticia de que su empresa cerraba víctima de una quiebra fraudulenta provocada por su dueño, que resultó ser un delincuente (20).

1.1.1.3. La soledad

La protagonista Lucía, además de estar sola porque carece de parientes, vive en una casa donde habitan turistas o personas de paso (con esto se dibuja el panorama de las grandes ciudades del siglo XXI en un ambiente neoliberal) (21). Cuando se encuentra con sus antiguos compañeros de trabajo, estos se mofan y extrañan de su aspecto chinesco. Asimismo, con los otros taxistas “socializar [era un] asunto que de momento no le interesaba” (47). Lucía disfruta de su soledad porque así puede dar rienda suelta a “su imaginación fantástica” (23). E, incluso, antes de haber conocido a Braulio Botas ya “hacía viajes de quinientos o seiscientos kilómetros por el mero placer de pasar seis o siete horas a solas consigo misma, dándole vueltas a esto o a lo otro” (22). Imaginaciones, pues, intrusivas y recurrentes que aumentarán progresivamente hasta conducirla al desastre (el considerarse un ave y asesinar por venganza).

También este sentimiento de soledad le predispone a estar deseosa de amar y ser correspondida, con lo que incurre en un estado propicio a la limerencia:⁹ “Se moría literalmente de amor, no sabía de amor a quién, en todo caso a alguien de otra dimensión, como si la música auténtica perteneciera a una instancia diferente de la realidad en la que ella vivía y se colocara en la suya a través de los tabiques que separaban esas dimensiones” (2018: 28).

⁹ Así, según Richard D. Chessik: “Before limerence begins a person may be in a state of readiness and heightened susceptibility to it, caused by [...] Psychological factors such as preceding loneliness, discontent, and alienation” (1992: 352).

En su primer encuentro, Braulio aparece ya con características de pájaro, semejantes a las de ella (y a su madre):

La puerta se abrió un poco y una cabeza de hombre pájaro se asomó a través de la rendija resultante. Su expresión era neutra, ni de fastidio ni de alegría. De unos cuarenta y cinco años, alto y delgado, tenía la nariz en forma de pico de águila y el pelo, blanco exageradamente desordenado, como si se lo mesara sin pausa (30).

La comparación de su físico con el de las aves continuará cuando lo vea por segunda vez: “Los ojos de ambos se encontraron durante una eternidad fugaz y enseguida aquel rostro de pájaro se volvió de nuevo hacia su interlocutor sin dar muestras de haberla conocido” (65-66).

Aunque Lucía se siente sola, la intimidad producida en el interior de su taxi la mueve a confiar su vida e historia de amor a una clienta, Berta, que con el tiempo simulará ser su amiga. Esta mantenía relación con el mundo del teatro (conocía a Braulio Botas), por lo que escucha entusiasmada los episodios de la vida de la taxista (la muerte de su madre, su fantástica transformación en la princesa Turandot y la esperanza de encontrar a Braulio). Pero, Berta se aprovecha y utiliza su historia para que un amigo suyo, autor y director teatral (Santiago Cáceres, que se dio falsamente a conocer a Lucía como un periodista llamado Ricardo), la transforme en el argumento de una obra de teatro, cuyo actor principal será el mismo Braulio (191).

2. Lucía, personaje hipercultural

El filósofo Byung-Chul Han explica su teoría sobre la hiperculturalidad a lo largo de su libro homónimo –y más concretamente en el apartado “Hipertexto e hipercultura” (2018a: 19-28)–. La

hiperculturalidad parte del concepto de hipertexto acuñado por Ted H. Nelson (*apud.* Han, 2018a: 19) pero la teoría de Han va más allá, pues, para él, la cultura actual (hipercultura) no es solo un universo de ideas entretejidas, sino que además:

a) No posee un fin determinado: “Ninguna historia, teología o teleología, la deja aparecer [a la cultura] como una unidad con sentido y homogénea” (Hans, 2018a: 21).

b) No está ligada a un lugar físico ni a lazos biológicos: “Los límites o fronteras, cuya forma está determinada por una autenticidad u originalidad cultural, se disuelven. [...] Se abre paso hacia una hiperculturalidad” (Han, 2018a: 21). Asimismo, “La cultura es desnaturalizada y liberada tanto de la ‘sangre’ como del ‘suelo’, es decir, de los códigos biológicos y de la tierra (*terran*) [...] Si el lugar constituye la facticidad de una cultura, la hiperculturización significa entonces su desfactifización” (Hans, 2018a: 22; comillas y cursivas en el original).

Surge, pues, “la hipercultura sin centro, sin Dios y sin lugar” (Han, 2018a: 23).

c) Se densifica, debido a la globalización impuesta por las nuevas tecnologías. Así, culturas de distintos lugares y periodos de tiempo se yuxtaponen. Es decir, los “contenidos culturales”, aunque sean distintos, “se amontonan” y “se superponen y atraviesan” (Han, 2018a: 22).

A continuación, mostraré cómo la protagonista Lucía participa de las características expuestas más arriba, que son propias de la sociedad hipercultural (las refiero con las mismas letras que he usado anteriormente).

a) Lucía algunas veces conduce sin ningún fin concreto, sin sentido; incluso la elección del mapa por la que se tiene que guiarse —el de Madrid o Pekín— es caprichosa (96). También arbitrariamente dedica más tiempo a algunos clientes que a otros.

b) Es una protagonista liberada de los lazos de la “sangre” y “del suelo” (Han, 2018a: 22). Lucía carece de familia y vive en un edificio en el que no conoce a nadie; y hasta su piso no guarda ninguna relación con el que compartió con su padre; su único “suelo” podría ser la “burbuja” de su taxi (Millas, 2018: 37).

c) Vive o imagina distintos escenarios (Pekín o Madrid) y épocas (el Madrid actual y el Pekín remoto), y los yuxtapone y aproxima en el tiempo –hasta el colmo de identificarse con la princesa china, Turandot–. Este modo de actuar es propio del ambiente hipercultural donde las culturas que se yuxtaponen pueden ser lejanas en el tiempo e, incluso, en el espacio (Han, 2018a: 22). Además ¿qué más superposición de culturas que la legendaria princesa Turandot (en el texto Lucía) se tatúe en su sexo “*Nessun dorma*”? (Millas, 2018: 83).

Las nuevas tecnologías evidentemente están presentes en la trama; Lucía teme que el móvil de su antiguo jefe delate su recorrido en su taxi el día que lo abandonó borracho en un descampado, donde luego murió (88); igualmente utiliza la red para obtener o buscar información, unas veces banal y otras relevante –como aquella sobre una mujer pájaro, que nació en el pasado siglo (78)–.

Pero estos detalles solo muestran una protagonista que vive en una sociedad en la que, según Han, “la comunicación digital [...] interconecta y al mismo tiempo [...] aísla” (2018b: 119). Lucía, en efecto, está aislada en su mundo. Por eso al enamorarse busca en “una cercanía vecinal”, alguien que la escuche (2018b: 119). Ella necesita romper las ataduras del neoliberalismo donde está mal visto “la sociabilidad de su sufrimiento” (2018b: 120); no soporta, pues, privatizar o individualizar sus angustias y, por eso, comparte su historia de amor con Berta. Pero no encuentra en esta un “oyente hospitalario”, sino una traidora (2018b: 119), que se beneficia de ella, la utiliza y explota; por esto, como también sugiere Han, Berta no experimenta a Lucía “como enigma o como misterio”

(2018b: 109); por el contrario, su pretendida amiga provoca una situación en la que "el otro [Lucía en este caso] queda sometido por completo a la teleología del provecho, del cálculo económico y de la valoración" (2018b: 109), como reza la ideología neoliberal.

Aunque Lucía esté atrapada en este mundo hipercultural, tampoco posee para liberarse lo que representa su contrario (amor a Dios, al lugar de origen, o un fin en su trayectoria vital). Ya solo le queda un mundo denso de nódulos superpuestos que crecen descontroladamente; Lucía no cree en un Dios que haga justicia, solo creen ella misma, lo que le inducirá a 'tomarse la justicia por su mano'.

Podemos concluir que la hiperculturalidad que afecta al mundo actual también configura la personalidad de Lucía. Y la pregunta que el mismo Han se hace ante este modo de expansión cultural –"¿Seguirán teniendo razón aquellas 'voces ancestrales' que profetizan una desgracia [ante la hiperculturalidad]?" (Han, 2018b: 23)– puede responderse por medio del atroz desenlace de la trama de *Que nadie duerma*; Lucía se venga matando a Braulio, Roberta y Ricardo y, luego, se suicida tirándose por una ventana.

En la trama de esta novela el ambiente hipercultural descreído, desenraizado y desteleologizado produce una protagonista que, evidentemente, participa de estas características de su época. Pero Lucía se resiste a aceptar esta realidad. Busca, como se anhela una tabla de salvación, una oyente hospitalaria (Berta), un amante (Braulio) y un mundo (la legendaria China) que la rediman de un presente (en el que se encuentra sin empleo y familia). Pero, al sentirse traicionada por los amigos en los que confió, se venga contra ese mundo hipercultural y desubicado; reafirma sus orígenes biológicos y entidad híbrida de ave y mujer, a la vez que otorga un fin concreto, real y atroz a "su historia" personal: la venganza. Lucía presenta así resistencia al proceso de hiperculturación porque se

siente defraudada; ha sido engañada por su jefe, por su hipotético amante y por su única amiga.

El filósofo surcoreano señala que algunas personas desarrollan “el trauma de la pérdida” frente a la creciente hiperculturalidad. Y como respuesta a esta confusión tienden a la “reteologización, remitologización y renacionalización de la cultura” (Han, 2018b: 23). Por lo que respecta a Lucía, ella enfocará “su historia” hacia un fin (la venganza) y reactivará su entidad de águila (ligada a sus orígenes) y de mujer. La crueldad de una y los encantos sexuales de otra le ayudaran a consumir su venganza:

Dicho esto, [Lucía] dio un bocado tremendo en su vientre [el de Braulio] y comenzó a eviscerarlo con la habilidad con la que un buitre vaciaría el cuerpo de un ciervo. [Braulio] Botas gemía entre el placer y el horror mientras su erección crecía. Cuando la boca de la mujer llegó al hígado gracias a la eficacia del pico del águila, se corrió con el gemido de un moribundo, alcanzando su semen la altura del techo (Millás, 2018: 211).

Esa posibilidad es la única que Lucía vislumbra. Las alternativas de resistencia, a las que alude Han, no le sirven (Han, 2018b: 23); la reteologización, porque no cree en Dios; la remitologización, porque la historia de Turandot fue la causa de su ridículo; y tampoco la renacionalización, porque no tiene ningún sentimiento patrio. Pero sí le queda su identidad. Su identidad híbrida de mujer y pájaro, que habita su cuerpo y proviene de sus orígenes (de su madre). Su desafío al ambiente hipercultural es total: mata por venganza y luego se suicida.

[Lucía] Se arrojó al vacío en medio de la tormenta. Cuando apenas había volado dos metros, el cuerpo de la mujer se desprendió del cuerpo del águila, cayendo con violencia por los efectos de

la gravedad, mientras el ave, liberada de aquel lastre, se elevaba gloriosamente hacia el lugar del que procedían los rayos (Millás, 2018: 212).

3. Hacia un análisis literario. El modo narrativo

Desde una perspectiva exclusivamente literaria consideramos, a continuación, a *Que nadie duerma* un texto literario y objeto estético, lo que se manifiesta por sus conexiones internas entre el sentido y la forma.

Según Culler, la naturaleza de los textos literarios radica en ser objetos estéticos que “se los organiza para que todas sus partes cooperen para lograr un fin” (2014: 45). Entre las “partes” del texto literario que cooperan a ese fin estético se encuentran: la relación “ficcional” con el mundo (2014: 43), la intertextualidad, la autorreflexión o metaliteratura y el modo narrativo de la obra (2014: 46-47).

Aunque en estas páginas trataremos solo el modo narrativo de *Que nadie duerma*, también daremos unas pinceladas sobre su intertextualidad y autorreflexión, que se podrían desarrollar en futuras investigaciones.

Respecto a la intertextualidad, como ya hemos anunciado, es patente la influencia de *La metamorfosis* de Kafka (1915) en *Que nadie duerma*, pues no solo aparece en ciertos puntos de la trama (Gregorio Samsa se transforma en un gran insecto y Lucía, en pájaro), sino en su modo narrativo, ya que la novela del praguense presenta ciertas focalizaciones de Gregorio Samsa –“se sintió”, “lo notó”, “vio” (Kafka, 2018: 34)–, y otras ambiguas, que se pueden adjudicar tanto al narrador como al protagonista –“¿tendría [...] que ponerse a trabajar la madre?” (Kafka, 2018: 49)–; focalizaciones parecidas a las de Lucía en *Que nadie duerma*. Asimismo, son

notables las similitudes de las descripciones de los torpes movimientos de los dos metamorfoseados en ambas novelas.

Respecto a la autorreflexión o metaliteratura dispersa en *Que nadie duerma*, se podrían considerar en otros estudios: primero, la idea del autor respecto a la confrontación de lo “real” con lo “irreal” en la composición de una obra literaria –que aparece en el texto por medio sentencias de Braulio (Millás, 2018: 209 y 210)–; segundo, la recreación del género dramático dentro del subgénero de la novela –patente en el episodio en el que Lucía acude al estreno de la obra teatral, *Lo que sé de mí*, en la que se describe su vida (Millás, 2018: 183-191)–.

Centrándonos en un análisis narratológico tradicional (o de corte estructuralista) de *Que nadie duerma*, se observa un modo de narración en tercera persona; pero ese narrador, exterior al relato y omnisciente, la mayoría de las veces, focaliza los acontecimientos por medio de la protagonista (Lucía), con lo que produce una superposición de focalizaciones o “punto[s] desde el que se contemplan los elementos” en el relato (Garrido Domínguez, 2007: 139): la externa del narrador y también la interna de la protagonista. En estos casos es difícil distinguir quién de los dos “filtra los acontecimientos” (Garrido Domínguez, 2007: 139), pues existe ambivalencia o, según Mike Bal, “focalización ambigua entre dos niveles” (2009: 119); es decir, en estas ocasiones no se puede distinguir claramente entre el focalizador interno (protagonista) o el externo (narrador). Este recurso permite una omnisciencia del narrador más natural y verosímil que la de la novela decimonónica tradicional, pues aquí es la misma Lucía la que selecciona los acontecimientos y narra su propia intimidad. Analizamos a continuación estos modos narrativos en *Que nadie duerma*.

3. 1. Narración ambigua

Ya en el grupo oracional inicial de la narración –“al verse en el espejo, Lucía dijo: Esa gorda soy yo” (Millás, 2018: 9)– se aprecia un cambio de nivel por el que el narrador le cede el punto de vista o focalización a Lucía (introducido por “al verse”). O sea, el narrador en tercera persona maneja el relato y cuando desea cambiar de nivel (para dejar de ser él quien observa), elige “bisagras” o “señales de acoplamiento” (Bal, 2009: 19) –como “verse”– para indicarnos que es Lucía el focalizador. Como el cambio es frecuente, en algunos casos no está claro quién contempla los hechos, con lo que el narrador y el personaje se superponen; así, a continuación del texto citado, encontramos: “La niña se había ido a la cama intentando descifrar aquella contradicción. ¿Por qué parecía delgada si era gorda?” (Millás, 2018: 9). Pregunta, que podría ser adjudicada tanto al narrador como a la misma Lucía (después de examinado su cuerpo), es decir, nos encontramos con un caso de narración ambigua.

3. 2. Focalización de la protagonista (*de su metamorfosis*)

Pero lo más sugerente para el lector es apreciar que la apariencia de pájaro de Lucía se aumenta a medida que ella se da cuenta que “había caído [...] en una trampa de personas cultas de la que ahora no sabía cómo escapar” (Millás, 2018: 169). En el momento en que ella descubre que Ricardo, Berta y Braulio habían recreado la historia de su vida en el teatro, Lucía se siente herida y, en ese mismo instante, se transforma totalmente en un pájaro (que llevará a cabo la atroz venganza). Ella focaliza su metamorfosis ya en su taxi de camino a su casa: “Mientras que esperaba que se pusiera verde, *sintió* en su cuerpo las primeras transformaciones físicas, pues le *pareció* que sus piernas, bajo los pantalones vaqueros, habían mutado en las patas de un ave” (166; las cursivas son mías). –El narrador cede la focalización a Lucía con los verbos “sintió y “le

pareció”. Estas “señales de acoplamiento” (Bal, 2009: 119) indican aquí el cambio de nivel del narrador externo a una focalización interna (Bal, 2009: 118)–. Igualmente, la protagonista continúa focalizándose como un ave cuando llega a su casa: “[Lucía] Fue a verse en el espejo, donde *sus ojos contemplaron* un cuerpo de mujer, pese a que la percepción interna era de un ave. Tenía un pico curvo, muy duro, capaz de desgarrar la pared del vientre de un hombre y sacarle las entrañas. *Se vio* haciéndolo sobre el cuerpo de Braulio Botas” (167; las cursivas son mías).

Asimismo, Lucía también es capaz de imaginarse (focalizarse) a sí misma en el futuro de la trama “*se veía* agitando las alas y las patas en el interior de una red invisible cuyos nudos dañaban su plumaje” (169; las cursivas son mías).

3. 3. *Autoridad de verosimilitud por parte del narrador*

Pero lo que realmente da intensidad al relato –por llevar lo imaginario al mundo real (de la trama, claro)– es lo que llamo ‘la autoridad de verosimilitud’ que el narrador concede a la transformación de Lucía en pájaro, asumiendo así por su parte que ella es una mujer-pájaro. El narrador verificará que “Así, un día, en la segunda semana de marzo, despertó en medio de un charco de sudor frío y *salió de entre las sábanas convertida en un águila* poderosísima. Su cuerpo visible seguía siendo de mujer, pero su cuerpo fantasma era de ave. Y ninguno resultaba incompatible con el otro” (Millás, 2018: 170; las cursivas son mías). Desde este momento –solemnizado por “en la segunda semana de marzo”–, no solo Lucía se verá a sí misma como pájaro (un águila), sino que el narrador lo corroborará. Por esto, como anunciábamos, la trama de la obra se entreteje con la forma, pues el momento de la metamorfosis de la protagonista en pájaro se corresponde con un cambio en el modo narrativo. Ya el narrador no tiene que bajar de nivel, dándole la

palabra a la protagonista mediante “bisagras” o “señales de acoplamiento”, como “pensó” o “vio”, para mostrar el aspecto de pájaro de Lucía; ahora el mismo narrador lo asume con toda su autoridad desde un primer nivel –“salió de entre las sábanas convertida en un águila” (170)–.

Con esto el lector experimenta un cambio en el juego narrativo; si en un principio solo debe “aceptar” las realidades focalizadas o imaginadas por Lucía –“con una pasión [de Lucía] capaz de borrar las fronteras entre lo real y lo imaginario” (77)–, ahora debe dar crédito a las del narrador, que autoriza con su relato la verosimilitud de la metamorfosis en ave de Lucía. El narrador relata: “Ahora mismo, por ejemplo, mientras sus pies de humana atienden a los pedales del automóvil y sus manos de cinco dedos sujetan el volante, *sostiene sobre los hombros la cabeza de un águila*, con su hermoso plumaje, sus ojos avisados, su pico de acero” (174; las cursivas son mías).

Esto que no quita que también se deslicen en el texto alternancias a la hora describir a la mujer pájaro; unas veces lo hará el narrador, y otras le cederá su punto de vista a la protagonista que será el focalizador –“*Notó*, eso sí, que tenía que recalcular las distancias respecto a sí misma” (170; las cursivas son mías)–. Pero siempre el lector deberá asumir el nuevo juego narrativo en el que la metamorfosis de Lucía es “real” (en la trama), porque el narrador lo ha confirmado.

Hemos mostrado que Millás transforma el mundo irreal de Sofía (sus pensamientos, fabulaciones y obsesiones) en reales en la trama novelesca. Esto lo lleva a cabo por medio de dos técnicas. En la primera, que aparece al principio del texto (hasta la página 170), las focalizaciones de la protagonista sobre su aspecto y sus fabulaciones crean expectativas en el lector de que su apariencia de pájaro es fruto de su imaginación (sería un intento de naturalizar por parte del narrador/autor la situación “no natural” de que

Lucía es una mujer pájaro). La segunda, se lleva a cabo por medio de la autoridad del narrador –que hemos denominado ‘autoridad de verosimilitud’–, pues este narrador confirma la violación de las convenciones miméticas de texto, es decir, que Lucía es un ave (Millás, 2018: 170); convenciones que son propias de la mayoría de las narraciones de paradigmas realistas.

Se concluye, pues, que el modo narrativo se acopla a la trama. Cuando la transformación de mujer en ave es total, el narrador lo verifica. Asimismo, el lector tiene que replantearse la aceptación de la verosimilitud de la trama. Ya no es Lucía quien imagina desde su punto de vista o focalización que es un ave, y quizá podría no serlo; ahora es el narrador quien lo confirma. Las reglas del juego narrativo han cambiado; Lucía es un ave “real” (en la trama novelesca), no imaginada por ella misma, que realiza una matanza completamente “real”.

3. 4. *Unnatural narrative o narración no natural*

Para la crítica actual anglosajona *Que nadie duerma* estaría considerada dentro de la tipología de las narrativas no naturales o “unnatural narratives” (Richardson, 2012: 95). Esta nueva tendencia narratológica –llamada *Unnatural Narratology*– pretende dar respuesta al estudio de narraciones postmodernas que no pueden ser estudiadas según las categorías estructuralistas. Como explica Culler, “Unnatural Narratology stresses the anti-mimetic character of a lot of fiction” (2018: 8). También para Brian Richardson, estas narrativas presentan sucesos que son imposibles en la realidad: “Unnatural narratives can be identified as those texts that violate mimetic conventions by providing wildly improbable or strikingly impossible events; they are narratives that are not simply non-realistic but antirealistic” (2012: 95). Y, muy acertadamente Jan Alber (2013) apunta que el criterio para seleccionar estos textos narra-

tivos sería su imposibilidad para actualizar en el mundo real los sucesos o escenarios que se describen en ellos.¹⁰

Aunque, como hemos visto más arriba, esta narratología (“Un-natural Narratology”) ha acotado su campo de estudio, aun no presenta una metodología de análisis aplicada. Por eso, hemos analizado *Que nadie duerma* de Millás desde el punto de vista de una narratología basada en los principios estructuralistas como la que presenta Mike Bal (2009). Creemos que este cuerpo teórico ha dado una respuesta válida ya que se ha mostrado las complejas relaciones internas entre sentido y forma que estructuran este objeto estético.

Conclusiones

Que nadie duerma de Juan José Millás es una novela que presenta a una mujer acribillada por la situación socioeconómica del siglo XXI, que recurre al amor como evasión y salvación. Incurre así en un estado de limerencia que desemboca en un fin trágico, provocado por su sed de venganza hacia las personas que se han mofado de ella.

He estudiado la configuración de este personaje femenino desde su complejidad psicológica, y cómo esta determina sus relaciones con el mundo en el que habita. He mostrado que uno de los recursos utilizados por Millás para construir a la protagonista es el encuentro traumático de lo individual y lo social (o entre la limerencia y la hiperculturalidad).

La mujer que se enamora a primera vista, que es burlada por su ser querido y su amiga, probablemente, es una ‘historia’ manosea-

¹⁰ Según Alber: “The criterion for identifying unnaturalness is actualizability, which bears on the question of whether the represented scenario or event could exist in the real world or not” (2013, “Explication”: 3).

da (tanto en la vida real como en la ficción), pero lo sobrecogedor para el lector de esta novela es la fuerza casi sobrenatural que el autor confiere a la protagonista para satisfacer su venganza. Y esto lo consigue, como hemos señalado, por medio de una estructuración de recursos literarios sabiamente manipulados: protagonista construida con rasgos del modelo psicológico del sujeto limerente, trama que refleja el ambiente hipercultural de la sociedad neoliberal y, finalmente, modos narrativos (narración ambigua y focalización) en consonancia con el sentido.

El narrador en el momento culmen y final de la obra asume el punto de vista de Lucía, dando verosimilitud (en la trama) con su autoridad al mundo imaginario y antirreal de la protagonista (que Lucía es una mujer-pájaro).

En esta novela emerge un sentimiento de venganza que traspasa las fronteras del género y de los tiempos, porque refleja el de cualquier corazón enamorado y, luego, herido injustamente. Por esto *Que nadie duerma* adquiere una dimensión universal que la convierte en un texto literario y objeto estético, seguramente apreciado por lectores y lectoras de todas las épocas.

Referencias bibliográficas

- Alber, Jan, 2014, “Unnatural Narrative”, en Hühn, Peter *et al.* (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg University, Hamburgo. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> (consultado: 22/XI/2019).
- Bal, Mieke, 2009, *Teoría de la narración: una introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid.
- Chessick, Richard D., 1992, “On falling in love and creativity”, *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, vol. 20, núm.

- 3, pp. 347-373. Disponible en: <https://guilfordjournals.com/doi/abs/10.1521/jaap.1.1992.20.3.347>
- Contadini, Luigi, 2013, "Las novelas de la Transición de Juan José Millás: 'Cerbero son las sombras', 'Visión del ahogado', 'El jardín vacío'", *Impossibilia, Revista de Estudios Literarios*, núm. 5, pp. 32-46. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41819>
- Culler, Jonathan, 2014, *Breve introducción a la teoría literaria*, Espasa, Barcelona.
- _____, 2018, "La teoría crítica hoy", *Theory now and again, Monográfico: Jonathan Culler*, vol. 1, núm. 1, pp. 1-16.
- Dorca, Toni, 1997, "Joven narrativa en la España de los noventa: la generación X", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 31, núm. 2, pp. 309-24.
- Earp, Brian D., et al., 2017, "Addicted to love: What is love addiction and when should it be treated?", *Philosophy, Psychiatry & Psychology: PPP*, vol. 24, núm. 1, pp. 77- 92. Disponible en: <https://philpapers.org/rec/EARATL>
- Flora, Carlin, 2017, "Down with extremes. Health, well-being, and success rest on one principle: In all things moderation", *Psychology Today*, julio-agosto. Disponible en: <https://www.psychologytoday.com/gb/magazine/archive>
- Garrido Domínguez, Antonio, 2007, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
- Han, Byung-Chul, 2018a, *Hiperculturalidad*, Florencia Gaillour (trad.), Herder, Barcelona.
- _____, 2018b, *La expulsión de lo distinto*, Florencia Gaillour (trad.), Herder, Barcelona.
- Kafka, Franz, 2018, *La metamorfosis*, Alianza editorial, Madrid.
- Millás, Juan José, 2018, *Que nadie duerma*, Alfaguara, Barcelona.

- _____, 2002, *Dos mujeres en Praga*, Espasa Calpe, Madrid.
- Montejo Gurruchaga, Lucía, 2010, “La novela española actual desde la transición. Juan José Millás. Entrevista” [Audio], Canal Uned, 28 del 03. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f40a5b1111f0a678b45b8>
- Richardson, Brian, 2012, “Unnatural narratology: Basic concepts and recent work”, *Diegesis*, vol. 1, núm. 1, pp. 95-102. Disponible en: <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3269/dej12010111.pdf>
- Tennov, Dorothy, 1979, *Love and limerence: The experience of being in love*, Stein and Day, Nueva York.
- Wakin, Albert H. y Duyen B. Vo, 2008, “Love-variant: The Wakin-Vo IDR model of limerence”, *Inter-Disciplinary-Net. 2nd Global Conference; Challenging Intimate Boundaries*. Disponible en: https://digitalcommons.sacredheart.edu/psych_fac/131/
- Willmott, Lynn y Evie Bentley, 2015, “Exploring the lived-Experience of limerence: A Journey toward authenticity”, *The Qualitative Report*, vol. 20, núm. 1, pp. 20-38. Disponible en: <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol20/iss1/2/>

Humores poéticos: aproximaciones al humor en la poesía española de las últimas décadas

Poetic Humors: Approaches to humor in recent Spanish poetry

Verónica Leuci
Celehis, UNMDP-INHUS-CONICET
veroleuci@hotmail.com

Resumen: El trabajo propone aproximarse al controvertido cruce entre humor y poesía, un enlace polémico que a menudo ha sido omitido o desvalorizado en las aproximaciones teóricas al género, que lo vinculan más bien con el patetismo, la solemnidad o la gravedad, a partir probablemente de malas lecturas del Romanticismo. En cambio, se plantea un acercamiento a algunas de las voces más importantes de la escena poética española, a partir de las décadas de los ochenta y noventa, como Luis A. de Cuenca, Luis García Montero, Roger Wolfe y Karmelo Iribarren. Ellos plantean en sus obras diversas manifestaciones risibles, presentando humores poéticos que apuntan a búsquedas diversas, y que van de la risa a la sonrisa, de la crítica a la ternura y del desagrado a la complacencia para realizar una lectura a contrapelo de la literatura y de la realidad, a través de la lupa descarnada y la lucidez que aporta el humor.

Palabras clave: España, humor, tradiciones teóricas, género lírico, poesía de las últimas décadas.

Abstract: The work proposes to study the polemic cross between humor and poetry, a controversial link that has often been omitted or undervalued in the theoretical approaches to the genre. Often, it has been associated with pathos, solemnity or gravity, probably based on misreading of Romanticism. Instead, we propose an approach to some of the most important voices in the Spanish poetic scene, especially from the 80's and 90's, such as Luis A. de Cuenca, Luis García Montero, Roger Wolfe and Karmelo Iribarren. They propose in their works various laughable manifestations, presenting poetic moods that point to diverse searches: from laughter to smile, from criticism to tenderness and from dislike to complacency.

Keywords: Spain, Humor, Theoretical tradition, Lyric genre, Contemporary Poetry.

Recibido: 5 de septiembre de 2020

Aceptado: 25 de febrero de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.571>

*Ojo avizor,
poeta.
No vayas a caer
en la vulgaridad
de escribir
un poema divertido;
esto es muy serio,
a este club solo acceden
las eminencias
en martirología.
No vengas ora tú
a jodernos el invento
con la vida.*

KARMELO IRIBARREN

Introducción: breve itinerario teórico en torno de lo risible

Al hablar de humor y poesía nos aproximamos a un enlace polémico que pone sobre el tapete, desde el comienzo, un camino conflictivo, de puertas cerradas, controversias y lecturas sesgadas en, al menos, dos grandes esferas de pensamiento: una, en relación con sus especulaciones teóricas a lo largo de la historia, y la segunda, en su vínculo específico con el género poético. En primer lugar, en sentido general, las teorizaciones en torno a la risa presentan debilidades y exploraciones difusas o escasas a lo largo del tiempo. Beltrán Almería, un importante estudioso de la teoría estética sobre la risa, advierte en varios de sus estudios (2002; 2016) que “cabe preguntarse por qué sabemos tan poco en torno de la risa, por qué los escritos más leídos en torno de la risa nos defraudan, por qué resulta tan difícil decir algo valioso sobre ella” (2016: 11). Es que, como prosigue el español, la supuesta alta cultura ignora la risa y los estudios aca-

démicos reducen los monumentos de la risa a la seriedad; ya desde el Humanismo la risa era ignorada por esos humanistas dogmáticos que, salvo escasas excepciones, defendían la pureza de la seriedad (Beltrán Almería, 2016: 11-12). Pero el derrotero en torno de lo reidero, como es sabido, es mucho más remoto. De hecho, como indica con ironía Andrés Barba en su trabajo *La risa caníbal*, “no ha pisado la tierra un solo filósofo que no se haya sentido obligado en algún momento a dar cuenta del fenómeno de la risa” (11). Desde luego, sería impensable poder dar cuenta aquí o confrontar las múltiples aproximaciones referidas a su estudio, las polémicas y posicionamientos enfrentados o las cuantiosas clasificaciones que recorren la cultura hasta nuestros días. Podemos, en cambio, destacar algunos hitos en la historia de su reflexión y algunos rasgos comunes en los que confluyen muchos de sus estudiosos, como una primera puerta de acceso a este territorio nebuloso.

En la Antigüedad, pensadores como Platón y Aristóteles, por ejemplo, reflexionaron en torno de la risa y la comedia. El primero despliega algunos de sus postulados más difundidos a través de la voz socrática en el diálogo *Filebo o del placer*, presentando una postura en la que se cruzan placer y sufrimiento; según las argumentaciones del filósofo, cuando nos reímos de algo ridículo en nuestros amigos mezclamos dolor con placer, puesto que la envidia –por ejemplo– es sufrimiento y es reír, placer: “esto nos hace conocer que en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor” (Platón, 1871: 98). Asimismo, la risa será mencionada en *La república* considerándola un exceso que debe ser evitado, buscando el equilibrio, la mesura y la templanza a través de la razón. Aristóteles, en cambio (de manera breve, ya que muchas de sus páginas se perdieron) se refiere a lo risible y la comedia en el capítulo V de su *Poética*. Aquí, se deja de lado la idea de sufrimiento y dolor: “lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio,

así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado sin dolor” (v, 43). De modo que, para Aristóteles, lo risible es una subdivisión de lo feo: un defecto, una deformación, algo “feo y contorsionado” que no implica empero dolor ni sufrimiento.

Sin embargo, las observaciones de Aristóteles en torno de la comedia –a diferencia de lo que sucede con la tragedia, perfectamente estructurada y teorizada– son sumamente fragmentarias y breves. Esta carencia ha determinado toda la tratadística posterior, y el estudio clásico sobre la risa ha sido siempre asistemático y disperso; aunque exista una tradición teórica sobre lo cómico, esta halla su origen más bien en el ámbito de la retórica (Checa Beltrán, 1999: 13). Cicerón y Quintiliano, en este sentido, destacaron la risa como un recurso clave en la retórica y la oratoria. El primero, en *De Oratore* especialmente –aunque también se referirá a lo cómico y su conexión con el decoro en *De Officiis*– expondrá una teoría de la risa, que considera un elemento fundamental del orador. La función de la risa, para Cicerón, es equiparable a la del *ethos*, es decir, ganar la buena voluntad del auditorio, e incluso “la risa de buena disposición puede considerarse parte del *ethos*” (Romano, 2001: 164).¹ En “De risu”, incluido en *Instituciones oratorias*, Quintiliano retomará las consideraciones de Cicerón y también de Demóstenes, “las dos lumbreras de la elocuencia griega y romana” (Quintiliano, vi: III). En busca del origen de la risa, recupera las reflexiones del latino para encontrar este en “alguna deformidad o fealdad”: “si el objeto de la risa son los defectos ajenos, se llama gracejo; si los nuestros, necedad” (vi: III). La risa es definida por

¹ Indica la autora: “El ingenio, ya lo había dicho Gorgias, es un excelente instrumento para contrarrestar las pasiones que el contrincante ha despertado [...] La función de la risa puede compararse con la del *ethos*, luego la risa de buena disposición puede considerarse parte del *ethos* y la risa de mala disposición se reserva para la invectiva, que tenía su lugar en la oratoria griega y romana” (2001: 164).

este pensador como una pasión que obliga a manifestar el interior de la persona, sin posibilidad de disimulo: la voz, el semblante, el cuerpo se ponen en movimiento sin que otro lo mueva y contra nuestra voluntad (vi: III).

En la Edad Media, si por un lado para los filósofos del cristianismo la risa era considerada una distracción y una amenaza a la hora de “llorar por los pecados del mundo y prepararse para las dichas del más allá” (Berger, 1999: 51),² en la cultura popular, por otro —como ha estudiado Bajtín en su fundamental trabajo dedicado a Rabelais—, la risa y lo cómico proliferaron esencialmente en el Carnaval, que recupera el viejo sentido de las festividades dionisiacas: la liberación, la inversión de jerarquías, el desenfreno, la transgresión, la exaltación de los placeres, del cuerpo, etc. En el plano estético, como dice Bajtín, las estéticas serias y las estéticas de la risa han tenido siempre distinta categoría cultural, por eso, mientras las primeras —como el patetismo y el didactismo— han sido abundantemente estudiadas y comprendidas, la teoría estética en torno a la risa ha sido siempre el punto más débil (1998). Quizás, prosiguiendo con la lucidez del ruso, porque las formas literarias de la risa pertenecen a un orden más amplio, la cara alegre y festiva de un mundo bifronte. Si la cultura oficial, digna, elevada, se estaciona prioritariamente en la faz seria y solemne del mundo, en su reverso, las estéticas de la risa forman parte de una esfera vital, alegre y festiva que no es útil a los poderosos ni al poder. Como dice el citado Beltrán Almería, no marca las distancias, las anula y destruye y presenta una dimensión más igualitaria y libre del mundo (2002: 201).

²A pesar de la simplificación que realiza Berger respecto de los estudios sobre la risa en el pensamiento medieval —bastante irónica, por cierto, y que dio lugar a las réplicas de estudiosos que el propio autor introduce en una extensa nota en su libro— deben ser mencionados al menos los importantes trabajos de Tomás de Aquino referidos a la risa y al juego, como *Riissibilia, Suma de Teología* o *Comentario a la Ética a Nicómaco* de Aristóteles.

En la Modernidad, el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, representa una visión humanista que constituye para la mayoría de los autores una obra maestra en referencia al estudio de lo cómico. Y, más próximos a nuestros días, Descartes, Kant, Kirkegaard, Hobbes, Hegel, Richter, Lipps, Baudelaire, entre algunos de los nombres más sobresalientes de un itinerario prolífico, esparcieron a lo largo de sus obras consideraciones en torno del humor, la risa y la comicidad, hasta arribar finalmente a dos trabajos paradigmáticos: *La risa* (1899), de Henri Bergson, y *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), de Sigmund Freud.

En el primero de ellos, por un lado, englobada en lo que algunos autores denominan las “teorías de la superioridad”, se postula una *dimensión social* para lo cómico, referida a “una imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa” (Bergson, 2009: 68), que implica, además, un deseo de ejercer represalias frente a lo que se considera inferior o imperfecto. Según Bergson, la risa “debe tener una significación social”, pues “nuestra risa es siempre la risa de un grupo”: aunque se crea espontánea, la risa “siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad”, por eso, “para comprender la risa, hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad” (2009: 14-15). Por su lado, revirtiendo las antiguas postulaciones aristotélicas sobre el carácter “indoloro” de la risa, para el francés, “no hay mayor enemigo de la risa que la emoción [...] Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (2009: 13-14).

Con Freud nos encontramos con el principal representante de las teorías psicoanalíticas (también llamadas teorías de la descarga), basadas en los factores de ahorro, represión y liberación para explicar lo cómico. El placer cómico deviene del ahorro de energía psíquica realizado: el chiste y lo cómico serán para este autor mecanismos de economía psíquica. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos,

ya que de acuerdo con Freud el chiste halla su fuente de placer en el ahorro del gasto de cohibición y, a diferencia de lo cómico, que se descubre, el chiste siempre se inventa: “La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo. Por el contrario, el chiste precisa obligatoriamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer” (1967: 162).

Más allá de las miradas plurales e incluso antagónicas en torno del humor, sus límites, manifestaciones y características, existen algunos rasgos que se repiten en muchos de los acercamientos, enunciados de maneras diferentes y desde lugares diversos. En primer término, es posible destacar su carácter privativamente humano —ya con Aristóteles y su *animal ridens* que, de acuerdo con J. Huizinga, “caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo sapiens* (17)—. Después, su universalidad y su relatividad, ya que lo que la gente considera gracioso varía de una época a otra (Berger, 1999: 11). Por su parte, como indica por ejemplo Bergson, la repetición, la inversión y, especialmente, la automatización se plantean como elementos constitutivos de la risa: nos reímos cuando algo vivo nos recuerda a una máquina, o, como dice Grothman, “en la imitación convincente, la persona imitada pierde súbitamente su identidad, lo cual es peor aun que perder la propia sombra” (1961: 29).

La ruptura o frustración de expectativas constituyen también elementos decisivos en su descripción, junto con el contraste, la contradicción y la incongruencia entre niveles o mundos posibles. De este modo, en el ya mencionado trabajo de Bergson, la “interferencia de series” representa uno de los más importantes efectos cómicos, a la que define como “toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos, absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (74). Dentro de este paradigma, de largo aliento en la reflexión

teórica y filosófica –que incluso se abre ya en la Antigüedad con Aristóteles, Cicerón y Horacio, se ubican algunos estudios fundamentales, entre los que se destacan por ejemplo Schopenhauer, Hutcheson, Hegel, Kirkegaard. A su vez, como uno de los trabajos fundantes respecto de la visión del humor a partir de las expectativas frustradas, se encuentra la famosa postulación de Kant, quien en *Crítica del juicio* teoriza la diferencia como la raíz de lo cómico: “La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una espera ansiosa en nada”.

Como dice López Cruces, “lo cómico juega a hacer chocar el sentido y el sinsentido; lo lógico y lo ilógico [...] los hechos y las palabras; los hechos y el tono en que son contados...” (2004: 12). También Rafael Núñez Ramos, en su trabajo “Semiótica del texto humorístico”, alude a un orden predecible o esperable de acontecimientos y la ruptura de ese orden en el contexto humorístico: “una desproporción, una rigidez en el comportamiento, una desviación o incoherencia con respecto al orden natural de los acontecimientos” (1984: 270). Este autor resalta en este sentido la necesidad de un enfoque semiótico del mensaje humorístico que supere la mera lectura textual y que contemple, en cambio, no solo el nivel sintáctico-funcional, sino también el semántico-pragmático, fundamental en la percepción de la pluralidad de sentidos emergentes de un texto humorístico. Las posturas de estos autores –provenientes de la filosofía, la semiótica, la crítica literaria, etc.– se inscriben dentro de una esfera mayor que, con la mayoría de los estudiosos, podemos denominar teorías de la incongruencia –con sus matices y variantes, como la teoría de la sorpresa, teoría del ingenio, teoría de la expectativa frustrada, etc.–,³ en referencia a esta idea de ruptura,

³ Cfr. con el trabajo de Enrique Gallud Jardiel referido en la Bibliografía, que desarrolla breve pero muy claramente algunas de las múltiples teorías, autores y textos que se ocuparon del estudio de la teoría del humor a lo largo del tiempo.

oposición y frustración de expectativas que las atraviesan como matriz insoslayable en la aproximación al fenómeno humorístico.

Poesía y humor en la literatura: trayectoria genealógica y voces contemporáneas en España

Ahora bien, yendo puntualmente al plano poético, como advierte con gran ironía el vasco Karmelo Iribarren citado en el epígrafe, el género lírico ha sido asociado tradicionalmente al patetismo, la seriedad, la solemnidad, probablemente por las malas lecturas del Romanticismo que vincularon lírica a verdad (tal el título de la autobiografía de Goethe, por ejemplo,) y la poesía, en consecuencia, como el canal el propicio para asentar el “estado del alma” de una subjetividad, las tesituras –generalmente patéticas, exaltadas y grandilocuentes– de un poeta. El reinado dominante de la primera persona del singular ha vinculado el discurso poético de modo mayoritario con la expresión intimista de un “yo”. En las visiones más tradicionales la poesía fue concebida en este sentido desde un tenor confesional y “biografista”, imprimiéndole entonces un carácter de veracidad y sinceridad, como efusión de ese sujeto que, en consecuencia, se tornaba un “sujeto ético” (Combe, 1999).⁴

Reflexiona con lucidez el crítico Javier Letrán al referirse al humor en poesía que, en “cuestiones poéticas, por estrictas y rigurosas razones extraliterarias, la elegía fúnebre, la circumspecta reflexión metafísica y el lamento amoroso o de cualquier otro tipo siempre han gozado a priori de mayor prestigio que las cantigas de escarnio,

⁴ Posteriormente, sin embargo, huelga señalar que, desde posicionamientos variados, ya desde la crítica al pensamiento romántico, múltiples autores han objetado esta tendencia que ubica la poesía en el terreno de la “dicción”, al refutar la idea de realidad o de veracidad de los enunciados del sujeto lírico, reivindicando en cambio su estatuto ficcional o imaginario (Mignolo, Herrstein Smith, Lázaro Carreter, Pozuelo Yvancos, etc.).

las letrillas satíricas o los poemas festivos”; para continuar con una aseveración elocuente en la tradición en torno del humor y la comedia, como un guiño a la magistral novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*: “Como si dentro de cada uno de nosotros llevásemos un severo Jorge de Burgos prohibiéndonos la risa diabólica y anti-poética so amenaza de pena capital por envenenamiento” (2003: 3).

En el panorama español –esfera que concierne primariamente a nuestro interés– ha sido Carlos Bousoño en su famosa –y cuestionada– *Teoría de la expresión poética* quien estudia dicha relación, centrándose sin embargo no en el humor en sentido general sino en el chiste. En “La poesía y la comicidad”, el crítico asturiano destaca el papel preponderante del lector como co-autor de la obra, ya sea en la captación de la emoción poética como en la consecución del efecto cómico: para el primero, no obstante, es crucial su “asentimiento”, en tanto que para el placer humorístico el receptor será fundamental pero a partir de su “disentimiento con tolerancia y complicidad” (296-297). Para Bousoño, poesía y chiste son fenómenos estéticos opuestos: “poesía y chiste son el anverso y reverso de una misma medalla [...] Lo contrario de la poesía es el chiste” (297).

A partir de este antagonismo y exclusión aparente planteados por Bousoño entre poesía y comicidad, podemos derivar una interrogación interesante para pensar la tradición poética: ¿puede ser un mismo texto poético y humorístico? O, en otras palabras, ¿pueden coexistir en el mismo texto el que podemos denominar “placer poético” (emoción lírica, según Bousoño) y el “placer cómico” (en la terminología de Freud)? Es sabido que, a lo largo del tiempo, los géneros más explorados y asociados al humor han sido el teatro, el chiste e incluso el cuento y la novela, pero no el género poético. Se asocian a este último algunos subgéneros particulares, como el epigrama o los poemas satírico-burlescos, y algunos autores, textos o poéticas específicas –muchas veces considerados “menores”– o como parte de una tradición alternativa.

Sin embargo, es posible reconocer a lo largo de la literatura española una extensa genealogía de textos humorísticos. Desde algunas creaciones medievales, como las serranillas del Arcipreste de Hita del *Libro del Buen Amor*; luego, el siglo xv da lugar a la creación de sátiras como las *Coplas del Provincial*, *Coplas de Mingo Revulgo*, *Coplas de ¡Ay Panadera!*, o autores de la altura del marqués de Santillana, Juan de Mena o Jorge Manrique, que incluyeron algunos textos satíricos o paródicos en los *Cancioneros de Baena* y de *Estúñiga* (Cfr. López Cruces, 2004: 24). Entre los grandes poetas áureos se destaca en especial la poesía burlesca y satírico-burlesca de Quevedo, y también del Góngora de las letrillas, romances, sátiras y el Lope de Vega de *La Gatomaquia*, por ejemplo. Posteriormente, se reconoce el tono festivo y cómico en autores como Campoamor –considerado uno de los primeros humoristas del siglo xix– en sus textos denominados “Doloras, humoradas y pequeños poemas”, etc.

Ahora bien, en el siglo xx merece una especial atención en el llamado panorama de “anteguerra” (amén de ciertos poemas modernistas, como textos lúdicos de Valle-Inclán) el humor vanguardista y uno de sus principales representantes: Ramón Gómez de la Serna. Este autor elevó el “humorismo” a la categoría de *-ismo* vanguardista, exponiendo su teoría en “Gravedad e importancia del humorismo” (1928), un texto que “tendrá una impronta imborrable en varias generaciones de escritores españoles” (Llera, 2001: 462). Posteriormente, tras la Guerra Civil se reconoce en los años 40 una poesía de propensión humorística, lúdica, atravesada por pinceladas surrealistas, en el efímero grupo “Postista”, con autores como Carlos E. de Ory, Chicharro o Sernesi. Luego, en la poesía social de posguerra, algunos “poetas mayores” como Blas de Otero o Gabriel Celaya introducen en sus textos algunas líneas humorísticas a través del prosaísmo, la ruptura de frases hechas, etc. Pero será en especial en los años 50, en el “medio siglo”, el momento en que la poesía se renovará, a través de humor y, sobre todo, de la

ironía, de la mano de poetas como Ángel González, Jaime Gil de Biedma e, incluso, con la “curiosa” voz, lúdica y bienhumorada, de Gloria Fuertes (Leuci, 2015).

En esta ocasión, más allá de estos nombres recortados de una tradición mayor que precisa y puede ser ampliada, proponemos leer y reconocer elementos risibles en la poesía de cuatro voces centrales de escena española de las últimas décadas, desde los 80 y 90 y hasta nuestros días: Luis García Montero, Luis A. de Cuenca, Roger Wolfe y Karmelo Iribarren. Se procura advertir en ellos tonos, estrategias, tópicos o procedimientos que actualizan el vínculo siempre complejo entre poesía y humor en sus poéticas, de maneras múltiples y alentados por búsquedas diversas.

Reescrituras, juego y lirismo en García Montero

En primer lugar, con el granadino Luis García Montero, nos situamos en el centro de la escena poética española a partir de los años 80: *La otra sentimentalidad* granadina, disuelta luego como grupo y proseguida por una vertiente denominada “poesía de la experiencia”, que reúne voces heterogéneas a nivel peninsular, de quien el mencionado autor es uno de sus portavoces y poetas más importantes (Iravedra, 2002; Scarano, 2019). Esta tendencia estética, como veremos, agrupó bajo su paraguas dicciones más o menos concordantes –sin obviar las disidencias, cuestión que retomaremos más adelante–, asociadas esencialmente por los hilos del realismo, la apuesta por la legibilidad, el escenario y temática urbana, la búsqueda de un lector cómplice, la conciencia de artificio del sujeto poético y de la experiencia concebida como experiencia fingida, junto con la recuperación de materiales, metros, tópicos, voces de la tradición y el gusto por los juegos intertextuales.

En este poeta, el poemario *Rimado de ciudad* –el título ya nos los anticipa, evocando el *Rimado de palacio*, texto medieval de

López de Ayala— contiene dos de los ejercicios más originales e irreverentes en su lectura de materiales heredados, a partir de la renovación métrica e intertextual de poemas consagrados de la tradición española: la “Égloga de los dos rascacielos” y las “Coplas a la muerte de un colega”.⁵ En el primero, el curioso poema fechado en 1984 retoma como anuncia su paratexto el género bucólico y, específicamente, la cristalización aurisecular de Garcilaso, con la Égloga I que funciona como hipotexto. Los elementos del texto clásico son retomados para resemantizarlos; se actualizan los actores de la tradición (Salicio y Nemoroso, quienes penan por Galatea y Elisa, respectivamente) se reemplazan por una tríada contemporánea: los dos rascacielos como los hablantes, y un único objeto de amor y pesar, esta vez, una morena “princesa urbana”, que habita en el interior de uno de ellos: “Lamentaban dos dulces rascacielos / la morena razón de su desgracia, / bajo el sol del invierno. Mi ciudad / escuchaba en su voz la ineficacia / de un amor que vencido por los celos / otorga duelo y quita libertad” (109). Los locutores de esta versión *sui generis* en la trayectoria genérica son pues estos personajes-emblemas de la vida urbana y las grandes metrópolis:

Teléfonos alertas,
sirenas que la luz cruzáis veloces,
letreros luminosos, altavoces,
carteleras expertas
que hacéis negocios y mentís ofertas,

yo que acudo al amigo,

⁵ Aparte de estos dos poemas, el poemario expone un verdadero muestrario de moldes de la tradición, actualizados bajo las coordenadas contemporáneas de su decir poético vinculado a “La otra sentimentalidad”: sonetos, décimas, tercetos, pareados, etc. Se recomienda el trabajo de Lucía Tena Morillo consignado en la bibliografía, quien realiza una lectura minuciosa sobre estas cuestiones.

os pido que cumpláis la penitencia.
Decidle que es más grave otra sentencia
que hay un mayor castigo
y ponedle mi caso por testigo (110).

“Teléfonos alertas”, “sirenas”, “letreros luminosos”, “altavoces”, “carteleras” son los mediadores invocados por el segundo rascacielos para transmitir su caso, de mayor gravedad por tener a su amada en su interior: “como quien tiene dentro el paraíso/ y a la vez el infierno”. Los elementos propios de la vida urbana se suman a la construcción de un renovado *locus* que reemplaza el *locus amoenus* de la tradición. La actualización de los rasgos bucólicos, el reemplazo paródico de los pastores, las ovejas, la verdura del prado por los rascacielos y presencias de la vida urbana y posmoderna, emplazados sin embargo en la pervivencia de la métrica clásica –la silva, la estrofa alirada, etc.– son los portadores de la mayor carga paródica o lúdica de la propuesta poética.

“Coplas a la muerte de un colega” reescribe el famoso texto manriqueño “Coplas a la muerte de su padre”. En esta versión, la clave está en la desmitificación, en la luz insolente con que se retoma el hipotexto para actualizarlo tomando como centro a un personaje urbano, suburbial, actor anónimo inmerso en el contexto particular de la España posfranquista de “la Movida”. Resulta crucial aquí pues en la idea de contraste, entre el homenaje y la parodia: se reemplaza el personaje y los valores de la tradición, síntesis de una cosmovisión sumamente grave en el texto de Manrique del siglo xv, por este sujeto cualquiera, innominado, el “colega”, como vemos por ejemplo en la estrofa 12:

No dejó ningún tesoro,
dos jeringas en el suelo
sin sentido,

su navaja en deterioro,
su gabán de terciopelo descosido.
Pero estuvo en la ciudad
y acaudilló los suburbios
con la suerte,
y habló de la libertad
hasta ver los ojos turbios
de la muerte.

Un sujeto, decíamos, anónimo y banalizado, inmerso en un nuevo contexto de pensamiento también desacralizado e insolente: “Nuestras vidas son los sobres / que nos dan por trabajar, / que es el morir; / allí van todos los pobres para dejarse explotar y plusvalir; / allí los grandes caudales / nos engañan con halagos / y los chicos, / que explotando son iguales / las suspensiones de pagos / y los ricos”. Así, la copla de pie quebrado manriqueña se mantiene para presentar esta propuesta en la que pervive el formato y el tono de la elegía fúnebre o planto, y rebaja en su enunciación y renovación los tópicos antiguos presentes en Manrique; en el texto tradicional las diversas estrofas discurren en torno a las cavilaciones graves sobre la muerte, desde la reflexión general, pasando por la muerte de personajes ilustres hasta llegar al caso concreto de don Rodrigo, el padre. Para ello, los versos recogen abundantes *topoi* de extensa estirpe, como *el ubi sunt, tempus fugit, vita flumen*, la vida como camino, la muerte igualadora, entre otros. En García Montero, dichos tópicos y cavilaciones continúan, pero trocados por la actualización contemporánea de personajes del mundo del espectáculo, de la música pop o rock –Marilyn, los Beatles, por ejemplo–, o, inclusive, seres anónimos de la noche y sus vicios, como el caso de este “colega” retratado en el bajo mundo de los excesos y una nocturnidad turbia. Así, se relee en clave posmoderna y bajo la rigurosa forma del pie quebrado el tema de la muerte y

sus inquietudes y reflexiones intrínsecas, pero desde los contornos desmitificadores y rebajados que habilita la intertextualidad.

Explica el propio García Montero, en una entrevista referida a este último texto, que este libro, *Rimado de ciudad*, tiene un origen anecdótico y una raíz profunda: su origen surge a raíz de algunos grupos de rock de Granada⁶ que quisieron hacer un disco de sus poemas, y a él se le ocurrió hacer versiones de poemas clásicos, para poner entre las cuerdas de una guitarra eléctrica o encima de una batería un eco de Manrique, o Garcilaso o Góngora... Buscaba demostrar su admiración por los clásicos, pues consideraba que el conocimiento de la tradición es fundamental para poder buscar la libertad. Las “Coplas a la muerte de su colega” –según señala– son unas coplas melancólicas que tienen mucho de satírico y glosa en la primera parte, pero luego, en la segunda, se va profundizando un lirismo que sustituye a la sátira, y los versos del poema comienzan a tener enjundia poética propia (García Montero, s. d.).

Entre tradición y actualidad, entre ritmos clásicos y los ecos urbanos del punk y el rock, entre el homenaje y la parodia, la escritura de García Montero propone desdibujar las barreras controversiales entre la supuesta alta y baja cultura, entre los materiales hegemónicos y populares, en la senda del realismo posmoderno (Oleza). En medio de estos dobleces y dualidades, entre escritura y reescritura, entre *inventio* e intertextualidad, junto con el juego de parodia y relecturas, es posible hallar aún en esta voz la dicción

⁶ *Rimado de ciudad* constituye un libro-disco publicado en 1983, editado por el Ayuntamiento de Granada. En él, los grupos rock *TNT* y *Magic* le ponen música e interpretan textos de García Montero, como las “Coplas a la muerte de su colega” y “El aguilucho”. Algunos de los poemas-canciones pueden descargarse de <http://rimadodeciudad.blogspot.com/>. Datos técnicos: Poemas de Luis García Montero; Música de MAGIC y T.N.T; Fotografías de José Garrido y Javier Algarra; Diseño de Juan Vida; Ideado y Producido por Mariano Maresca; Producido y Editado por Ayuntamiento de Granada, Granada, mayo, 1983.

elegíaca propia de las voces de la tradición, tanto en los “dulces lamentares” de esos hablantes posmodernos, como en la copla manriqueña atada a la melancolía por las muertes anónimas de actores radicalmente urbanos. Es decir que parece coexistir en este autor, como nota singular, un *ethos* elegíaco, cargado de lirismos de factura clásica –tan del gusto del maestro Ángel González, por cierto– con la evidente desacralización contemporánea que se realiza en su poesía y en su lectura de la tradición.

Humores y deshumores en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Por otro, con Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) nos encontramos con un autor coetáneo al anterior, vinculado, asimismo, en la segunda etapa de su obra, por muchas afinidades poéticas y su apuesta con la legibilidad, con la poesía de la experiencia. La conexión con la música señalada anteriormente reaparece asimismo en de Cuenca como una arista original y en realidad poco estudiada de su trayectoria autoral, como letrista de la *Orquesta Mondragón* en la década del 80.⁷ Señala el autor al respecto, en ocasión de la edición crítica de las *Canciones completas* realizada por Carlos Iglesias Díez, en 2019, que esas canciones “las concebí como un contrapunto lúdico de mi obra. Nunca pensé que iban a suscitar tanto interés, ni tantos estudios sesudos y maravillosos como los que han suscitado”.⁸

Sin embargo, como anticipamos más arriba, su poética posee características distintivas que la tornan singular y disidente respec-

⁷ Facundo Giménez ha estudiado con agudeza esta cara poco explorada de su figura de autor en su tesis doctoral titulada “La ‘línea clara’ en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1985-2018)”, defendida en 2020 en la UNMDP, Argentina, aún inédita.

⁸ Disponible en: <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2019-05-09/luis-alberto-de-cuenca-el-letrista-de-la-orquesta-mondragon-1276638053/>

to de muchos de los planteos teóricos y poéticos monterianos, por ejemplo, que el autor sorteaba el posicionarse en una línea poética singular a la que denomina “línea clara”, tomando el rótulo de la tradición del cómic. El humor –o los humores, siguiendo la lectura de Javier Letrán (2003), un plural que recogimos como disparador de estas páginas– constituye uno de los ingredientes básicos de la poesía de madurez del madrileño, a partir de *La caja de plata* (1985). En su obra, la noción de humores que, de modo evidente, introduce un guiño hacia la etimología del término en sus primigenias remisiones medicinales⁹ permite agrupar las múltiples tendencias a través de las cuales sus versos se entrelazan con lo risible. Así, la búsqueda humorística en de Cuenca transcurrirá de acuerdo con el mencionado crítico –cuya lectura suscribimos– entre los poemas de humor amargo (o deshumor), los poemas de humor absurdo, los poemas de humor amable y los poemas de humor paródico. Esta última veta, la más revisitada por muchos de sus coetáneos, como el ya citado García Montero, Víctor Botas, Jon Juaristi, entre otros –esa “escritura palimpsestuosa” de la que habla Darío Villanueva al referirse a los autores que escriben entre 1975

⁹ Etimológicamente, *humor* alude en su acepción primigenia –que perviviría hasta el renacimiento y luego, cada vez más débil, hasta el siglo XVIII– a la doctrina de los cuatro humores –“humoralismo”, de acuerdo con la RAE– esbozada por Aristóteles y difundida por Hipócrates y Galeno, que repercutiría en el mundo literario. En un comienzo, “humor” –de acuerdo con la mayoría de los estudiosos– proviene del latín *-umor, -oris*, es decir, “líquido, humores del cuerpo humano”, que deriva a su vez de *-umere*, y de humedad. Como señala W. Fernández Flórez, es en las *Retóricas* de Minturno y Escalígero donde se lee por primera vez el vocablo en conexión con la literatura; siguiendo los tecnicismos de la medicina escolástica, que la tomaba de los autores clásicos, “hacia consistir los diversos temperamentos en una repartición variable de los cuatro humores del cuerpo humano. Si el equilibrio se lograba, el temperamento era sano y perfecto (higido), y según predominase la sangre, la linfa, la bilis o el humor negro (atrabilis) los temperamentos eran, respectivamente, sanguíneos, flemáticos, biliosos o melancólicos” (1945: 14).

y 1990—¹⁰ adquiere en su poesía un peso insoslayable que aquí solo podemos mencionar, pero que remite a una concepción poética singular donde escribir es reescribir o, citando una conocida frase de Northrop Frye: “todo poema procede de otro poema”.

En su obra, el orbe intertextual remite a las procedencias más disímiles, desde la cantera remota de la Antigüedad (la *Iliada*, Propercio, Catulo), pasando por la *Edda*, Petrarca, hasta arribar asimismo al cine (norteamericano, por ejemplo), el cómic, etc. Por su lado, los juegos intertextuales se entraman en una red en la que figuran las parodias e imitaciones burlescas, las transformaciones serias, la traducción, las falsas traducciones, etc. Vemos como ilustración de este profundo y prolífico eje los versos finales del curioso y paródico diálogo entre Príamo y Helena, de “Teichoscopia”, de *Animales domésticos*:

«¡Qué bien hice estos años —piensa Príamo—
sin saber quiénes eran estos tipos!
Basta que gente así reclame a Helena
para no devolverla» *Y en voz alta*
dice a la chica: «¿Dónde estará Paris?»
«Imagino que en la peluquería,
haciéndose las uñas y afeitándose.»
«Ayúdame a bajar de la muralla
y vamos en su busca, que os invito
a los dos a una copa en el palacio» (2006: 379).

No obstante, a pesar de ser esta una de las matrices más importantes de esta segunda etapa de su obra, existen como señalábamos otras tendencias a través de las cuales su poesía se conecta con el

¹⁰ Al respecto se recomienda el trabajo del especialista Juan José Lanz que citamos en la bibliografía, quien revisa con lucidez estas cuestiones en la poesía de Luis Alberto de Cuenca.

humor y la risa, como una línea hilarante que permite asociaciones con Ionesco por ejemplo y su teatro de absurdo, en textos desopilantes con vetas surrealistas y kafkianas, “Eterno femenino”, “La verdad” o el breve “Nunca más”, de *El hacha y la rosa*:

El Diablo me dice: -Nunca más en la vida
volverás a comprar boletos en la Tómbola
Diocesana.- Y se ríe. Y se pierde en la niebla (1987: 50).

También recorre su poesía una vertiente de humor amable o los poemas “bienhumorados”, un tipo de humor que se cruza de modo frecuente con la ternura. Esta veta asoma en poemas como “El desayuno”, “La sirenita”, entre otros, que procuran una sonrisa más bien benévola. Dice el primero de ellos en sus versos finales, por ejemplo:

Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:
«Tengo un hambre feroz esta mañana.
Voy a empezar contigo el desayuno» (1987: 57).

Finalmente, el deshumor, el humor con un dejo amargo, se hace presente también en poemas que nacen de situaciones cotidianas y derivan hacia reflexiones o desenlaces más bien acres o sombríos. Escuchamos aquí una risa amarga sobre la que ha hablado Schopenhauer, surgida del momento en que admitimos la discrepancia entre nuestras expectativas y pensamientos y lo que nos revela la realidad (II, Comp. L, I, 8, 103). Como señala Letrán, el “humor se constituye en elemento fundamental para superar la amargura propia de una poesía de ficción autobiográfica en la que se regis-

tran los avatares cotidianos de un personaje en el que las trivialidades y pequeñas miserias diarias terminan casi siempre imponiendo su dictadura sobre la frágil arquitectura de los sueños” (2003: 7). Por eso, la búsqueda del humorismo en su obra se constituye como una “manera idiosincrática de enfrentarse a la realidad desde las trincheras de un escepticismo profundamente vitalista” (2003: 7):

Vamos a ser felices un rato, vida mía,
aunque no haya motivos para serlo, y el mundo
sea un globo de gas letal, y nuestra historia
una cutre película de brujas y vampiros.
Felices porque sí, para que luego graben
en nuestra sepultura la siguiente leyenda:
«Aquí yacen los huesos de una mujer y un hombre
que, no se sabe cómo, lograron ser felices
diez minutos seguidos» (2006: 407).¹¹

Nuevas voces en el fin de siglo: dicciones heterodoxas y afinidades poéticas

También en los noventa, otras voces, como es sabido, acaparan la atención de la crítica por fuera de la línea dominante de la poesía de la experiencia. En los 90, particularmente, tras el que Sánchez denomina “agotamiento de las fórmulas poéticas que habían estado desarrollándose en España desde finales de los años ‘70” (153), nuevos actores sobresalen en la búsqueda de soluciones poéticas y caminos renovados respecto de los anteriores: Manuel Vilas, Benjamín Prado, Luis Muñoz, Karmelo Iribarren, Roger Wolfe, Da-

¹¹ Este verso es el elegido como título para la Antología *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor* de Luis Alberto de Cuenca, con prólogo de Javier Letrán, publicada en 2003 por Delegación de Cultura y Publicaciones del Excmo. Ayto. de Lucena.

vid González, Aurora Luque, entre muchos otros. Dentro de esta última nómina, nos centraremos en esta ocasión en Roger Wolfe y en el poeta elegido para inaugurar estas páginas con el epígrafe, el vasco Karmelo Iribarren. Ellos representan dos voces afines en la cartografía poética del momento, aunque rehúyan los encasillamientos en corrientes, escuelas, grupos o, en general, los encorsemtamientos que dichos marbetes conllevan.

Estas presencias representan nuevas calas en los caminos o versiones del humor que rastreamos en la poesía de fines de siglo. En un contexto sincrónico a los anteriores –deteniéndonos especialmente entonces en sus primeros poemarios publicados en los noventa– Wolfe en primer término constituye una figura sumamente resonante y controversial en el campo español del momento. Su irrupción representó una sacudida y un nuevo modo de decir y escribir que se aleja de las vertientes canónicas de los poetas de la experiencia y que se tradujo en polémicas críticas del más variado tenor.¹²

La presencia del humor será fundamental en ambos, en ocasiones a partir de una carcajada burlona y despectiva, mucho más sarcástica y ácida empero, en el marco del “humor corrosivo” de Roger Wolfe. López Merino lo define, de modo punzante, como

¹² López Merino ha analizado estas cuestiones en un artículo del 2005, denominado “Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete ‘realismo sucio’”. Allí se revisa de modo esclarecedor el mapa crítico y poético de la época en torno a la irrupción de esta nueva voz disonante respecto a las tendencias hegemónicas, muchas veces vinculada con el *dirty realism* norteamericano. Una escritura otra, diversa, revolucionaria, heterodoxa, que insiste en mantenerse a raya de grupos, tendencias, colectivos o escuelas, inscripto en una tradición personal forjada a su medida. En Iribarren se destaca también un interés pronunciado por la insularidad de una poesía al margen de etiquetas, destacando la soledad de su camino y su carrera, siempre en singular y por fuera de academias, universidades o sin el apoyo de amigos o impulsores: “Haya llegado donde haya llegado lo he hecho en solitario. No añoro pertenecer a ningún grupo” (Mengs, 2017).

un “clarividente” (2005b; s. p.). Dentro de las características de esta clarividencia que considera definitoria de su poética, afín al existencialismo y con visos nihilistas, se halla la capacidad de dedicarse a cualquier cosa sin adherirse a ella: vivir como un extraño en todas partes –dice–, extranjero y exiliado del mundo, desarraigado de verdades y descreído de falsos ídolos como la “Literatura”, con mayúscula, la “Obra”, etc. Por eso muchas veces puede ser tildado de superficial, por su impavidez para no ceder jamás a la seriedad: “Sólo quien ha visto el mundo desde la desnudez y ha comprendido su vacuidad puede hablar de los grandes temas sin afectación ni presunción” (2005b: s. p.). De aquí surge naturalmente el humor en su visión de mundo; un humor que no es un ingenio buscado o rebuscado sino una carcajada natural. El propio Wolfe señala que siempre se escribe “descojonándose un poco de lo que uno mismo está escribiendo” (*Apud.* López Mérimo, 2005b: s. p.). Por eso, señala el crítico que el humor es una vía de escape para el espíritu de seriedad, es el revés, la vuelta de tuerca, la única irreverencia posible, la única modalidad del *non serviam*: “El humor es el mejor antídoto contra las ínfulas de trascendencia, contra toda altisonancia, impostura, sectarismo, partidismo, gran idea o respuesta de eunucos, popes y vacas sagradas” (López Merino, 2005b).

Como un vitalista trágico –en una vereda afín a esa risa amarga de la que hablaba Schopenhauer– el sujeto poético que construye Wolfe observa, niega y ríe, desde la mueca burlona hasta la risotada que retumba y se ríe, y se distancia, de los contratos sociales, de los amores burgueses, de las prácticas urbanas tanto como de la literatura, sus actores e instituciones. Así, podemos rastrear en su obra poemas atravesados por visos humorísticos, por lo general en una búsqueda que se vale del sarcasmo, la ironía, la burla y el humor negro para lograr el efecto de risa, sorpresa y desconcierto lector: “El Doctor Roger y Mr. Wolfe visitan los juzgados” (*Días perdidos en los transportes públicos* (1992), “Seguro que a Eliot no

le pasaban estas cosas”, “El borracho es un fingidor” de *Hablando de pintura con un ciego* (1993), “*El poder de la palabra*”, de *Arde Babilonia*, “Metafísico estáis” de *Mensajes en botellas rotas* (1996), “Glosa a Celaya” de *Cinco años de cama* (1998). Estos son algunos de los títulos que podemos acotar –extraídos de libros publicados en los 90– en donde se percibe este humor lleno de tensión e incomodidad, que genera en ocasiones una risa nerviosa o una mueca de desagrado, y también, una fuerte crítica a través de la ironía, como vemos por ejemplo en “Derecho”, uno de los “8 poemas en forma de artefacto” de *Arde babilonia* (1994), en el que resuena obviamente, en el nivel paratextual, la voz de Parra:

Tienes derecho
a expresar
libremente
todo aquello
que te esté permitido
decir (1994: 53).

Entre alguna de sus reiteradas miradas hacia la propia escritura, presentes en las muchas “Poéticas” que salpican sus páginas, podemos ver asimismo el juego de palabras y la utilización de dilogías para explotar la polisemia que habilita cierto léxico en el que se anudan connotaciones tanto literarias como sexuales: “Es tan fácil que me ha llevado veintiocho / años darme cuenta. / Una cinta virgen / en la cabeza a todas horas. / Y un buen aparato reproductor” (2007: 94). Asimismo, la mueca risible se presenta en los filosos versos finales de “Glosa a Celaya” –uno de sus textos más conocidos y citados–. Aquí, un juego intertextual recupera, para revertir en clave contemporánea y posmoderna, el famoso lema de Celaya “la poesía es un arma cargada de futuro”. Este verso, síntesis de un posicionamiento poético y político dentro de los poetas sociales, cifra de la poesía

comprometida y la utopía *engagée*, es trocado aquí por el vaciamiento y descreimiento iconoclasta de este *outsider*, que se ríe desde los márgenes del mundo del capitalismo y sus falsos ídolos:

La poesía
es un arma
cargada de futuro.

Y el futuro
es del Banco
de Santander (2007: 128).

Crítica e ironía en el humor de Iribarren

Karmelo Iribarren acompaña en muchos de sus textos esa mirada irreverente sobre la literatura y sus actores a la que nos hemos referido en Wolfe, en especial en alusión a los poetas mesiánicos y “superiores”, supuestamente iluminados por el aura de altares sagrados, de la altisonancia y también de los críticos como cenáculo de admiradores. Leíamos con los versos citados en el epígrafe esa alusión irónica a los poetas que solo deben ser “serios”, “dignos”, circunspectos, con un ejercicio poético considerado por fuera de la vida y de la existencia cotidiana de cualquier hombre. El poema que antecede a “Ojo avizor”, denominado “Malos tiempos” (también de *La condición urbana*), anticipaba ya de modo irónico la mala prensa del humor, la felicidad o incluso una sonrisa, en desmedro del gesto adusto y sesudo al que ya nos referimos desde las páginas iniciales cuando citábamos a Umberto Eco y su magistral y sombrío Jorge de Burgos: “Hay gente que es capaz / de cualquier cosa / cuando ve una sonrisa” (2015: 14).

En una senda análoga, en el poema titulado “El poeta” (1998), renueva de manera humorística y paródica un motivo recurrente

en la poesía actual: la autorreferencia y la configuración de una imagen de poeta: “Me lo dijo / un colega, / la otra tarde: / ‘Mira, tío, / como sigas así, / escribiendo / en servilletas de papel / por los bares, / acabarán colgándote / el sanbenito / de poeta, / ya verás. / Y luego, / a ver qué hostias haces” (64). “Ahora a contarlo”, “Poesía española, años 80”, “Los caminos el humor”, asimismo, continuarán en esta línea que cruza la reflexión autopoética con un talante bastante burlón y punzante, como se observa por ejemplo en algunos versos del último de los textos citados, en referencia a un “poeta conocido” paralizado por “el miedo a la página en blanco”: “trasnochado / aristócrata que pierde / el culo por salir / en cualquier medio” (25).

Es factible leer pues una risa socarrona y bastante despectiva en Iribarren, con mucho de ironía sobre todo, en particular en lo que refiere al mundillo literario y las poses e imposturas de poetas y críticos, como hemos visto en los poetas acotados. Sin embargo, no se lee en el vasco ese nihilismo o ese humor amargo y burlón que recorre como un hilo conductor la poética de Wolfe. En Wolfe, el humor es la lupa o la visión de mundo desde la que establecer la distancia escéptica y trágica frente al mundo los hombres y sus acciones. En el vasco, en cambio, parece respirarse un vitalismo mucho más marcado que, acaso, se nutre del humor, la comicidad, lo risible e incluso lo lúdico para desenmascarar actitudes, personajes o tendencias que se asoman, irrisorias y revelando su incongruencia, en su mundo poético.

La poesía española de las últimas décadas presenta dicciones variadas y polifacéticas que tornan el campo plural y coral, abierto a búsquedas y concepciones del ejercicio escriturario de la más variada índole. En el plano particular del humor —o los humores, plural que hemos elegido a lo largo del trabajo— desde retóricas singulares, apelando a recursos, procedimientos, y géneros diversos en torno de las búsquedas risibles (ironía, parodia, intertextualidad,

juegos de palabras y diferentes figuras retóricas del campo de la anfibología, etc.), cada poeta presenta una línea y un *ethos* singular a la hora de asociar sus versos con lo risible. Las caras plurales del humor coexisten en tiempo y en espacio y revelan distintas políticas y poéticas de la literatura y sus posibilidades. Del juego a la burla, del humor negro a la sonrisa benevolente, los poetas acechan los dobleces de la vida y de la literatura y se entrometen por los pliegues más recónditos a través de la risa y el humor, con el lector como copartícipe de esa mirada a contrapelo, que busca los huecos por donde cuestionar y revertir los preceptos, lo establecido, los puntos fijos.

En uno de los clásicos y más importantes trabajos referidos a la risa, Mijaíl Bajtín introduce una reflexión reveladora: para el ruso, la verdadera risa no excluye lo serio, sino que “lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento” (1989: 112). En su cruce con el territorio del humor, la poesía puede sortear dogmatismos, “espíritus categóricos”, posturas, géneros, tradiciones consolidadas, canónicas, ortodoxas. De este modo, el humor y sus múltiples especies, operatorias y canales –ironía, sátira, parodia y muchos otros que se constelan en torno de él– constituyen un singular prisma y una actitud original en el asedio de las diversas búsquedas, temáticas y tópicos, para alumbrar con otra luz los temas más antiguos, y dar nuevas respuestas a las preguntas de siempre.

Bibliografía

- Aristóteles, 2011, *Poética*, Losada, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail, 1998, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- Barba, Andrés, 2017, *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*, Fiordo, Buenos Aires.
- _____, 2002, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Ediciones de Intervención Cultural-Montesinos, Madrid.
- Beltrán Almería, Luis, 2016, *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, Ficticia, México.
- Berger, Peter, 1999, *Risa redentora. La dimensión cómica en la experiencia humana*, Kairós, Barcelona.
- Bergson, Henri, 2009, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada, Buenos Aires.
- Bousoño, Carlos, 1976, *Teoría de la expresión poética*, t. I y II, Gredos, Madrid.
- Checa Beltrán, José, 1999, “Poética de la risa”, *Scriptura*, núm. 15, pp. 11-28.
- Cicerón, Marco, Tulio, 2004, *El orador*, Alianza, Madrid.
- Combe, Dominique, 1999, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Arco/Libros, Madrid.
- de Cuenca, Luis A., 1987, *El otro sueño*, Renacimiento, Sevilla.
- _____, 2006, *Poesía 1979-1996*, Juan José Lanz (ed.), Cátedra, Madrid.
- Fernández Flórez, Wenceslao, 1945, *El humor en la literatura española. Discurso Ingreso RAE*, 14 de mayo, pp. 1-29.

- Freud, Sigmund, 1967, “El chiste y su relación con el inconsciente”, en *Obras completas*, vol. I, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 825-937.
- Gallud Jardiel, Enrique, 2016, “Teorías del humor”. Disponible en: www.humorsapiens.com (Consultado: 23/10/2020)
- García Montero, Luis, 1983, *La otra sentimentalidad*, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, Granada.
- _____, Luis, 1993, *Confesiones*, Diputación de Granada, Granada.
- _____, 2015, *Poesía completa (1980-2015)*, Tusquets, Barcelona.
- _____, 2018, “Explicación: ‘Coplas a la muerte de un colega’”. Video disponible en: <https://vimeo.com/302413208> (Consultado: 27/VIII/2020).
- Giménez, Facundo, 2020, *La ‘línea clara’ en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1985-2018)*, Tesis doctoral, UNMDP, mimeo.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1928, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, 28 de febrero, pp. 348-360.
- _____, 1975, “Humorismo”, en *Ismos*, Guadarrama, Madrid, pp. 197-233.
- Grotjahn, Martin, 1957, *Psicología del humorismo*, Morata, Madrid.
- Huizinga, Johan, 1957, *Homo Ludens*, Emecé, Buenos Aires.
- Iravedra, Araceli, 2002, “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, *Ínsula*, núms. 671-672, noviembre-diciembre, pp. 2-7.
- Iribarren, Karmelo, 2015, *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*, Renacimiento, Sevilla.
- Lanz, Juan José, 2008, “Juegos intertextuales en la poesía española actual: Algunos ejemplos”. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.405/ev.405.pdf (Consultado: 29/ VIII/2020).

- Letrán, Javier, 2003, “Prólogo: El humor en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Luis A. de Cuenca, *Vamos a ser felices y otros poemas de humor*, Ayuntamiento de Lucena, Lucena.
- Leuci, Verónica, 2015, “Sobre los lomos del humor: Polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, Monográfico: el humor en las literaturas hispánicas contemporáneas. Nuevas perspectivas para una tradición consolidada*, Juan Carlos Pueo (coord.), pp. 32.
- Llera, José Antonio, 2003, “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, pp. 613-629.
- López Cruces, 2004, “Introducción”, en *La risa en la literatura española*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, pp. 7-36. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r2> (Consultado: 30/V/2016).
- López Merino, Juan Miguel, 2005, “Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete ‘realismo sucio’”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html> (Consultado: 1/VII/2019).
- López Merino, Juan Miguel, 2005b, “Roger Wolfe: nihilismo y humor”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, núm. 9. Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/rt/bio/454/0>
- Mengs, Luis, 2017, “Entrevista com Karmelo Iribarren”, *Revista Contexto*. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20171108/Culturas/16057/Karmelo-iribarren-poes%C3%ADA-ctxt-luis-mengs-unamuno-celaya.htm> (Consultado: 1/XII/2019).
- Oleza, Joan, 1996, “Un Realismo posmoderno”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núms. 589-590, pp. 39-42.

- Platón, S. F., *Filebo o del placer*, Patricio de Azcárate (ed.). Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc03019.htm> (Consultado: 29/V/2016)
- Quintiliano, 1916, *Instituciones oratorias*, t. I y II, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, Madrid.
- Romano, Alba, 2001, “Humor y discurso político”, *Phaos*, núm. 1, pp. 159-169.
- Sánchez García, Remedios, 2018, *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950- 2017)*, Akal, Granada.
- Scarano, Laura, 2019, *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, Valparaíso ediciones, Granada.
- Schopenhauer, Arthur, 2003, *El mundo como voluntad y representación*, Pilar López de Santa María (ed.). Disponible en: <http://juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf> (Consultado: 20/VIII/2020).
- Tena Morillo, Lucía, 2020, “Los metros clásicos en ‘Rimado de ciudad’, de Luis García Montero”, *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 17, pp. 113–139.
- Villanueva, Darío, 1992, “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Crítica, Barcelona, vol. ix, pp. 26-38.
- Wolfe, Roger, 1994, *Arde Babilonia*, Visor, Madrid.
- _____, 1996, *Mensajes en botellas rotas*, Renacimiento, Sevilla.
- _____, 2007, *Días sin pan*, Renacimiento, Sevilla.
- _____, 2008, *Noches de blanco papel (Poesía completa 1986-2001)*, Huacanamó, Barcelona.

Mohamed Chukri y Tennessee Williams nunca se dijeron adiós¹

Mohamed Chukri and Tennessee Williams never said goodbye

Mehdi Mesmoudi

Universidad Autónoma de Baja California Sur, México

mesmoudipadilha@gmail.com

Resumen: Mohamed Chukri (1935-2003) es una figura clave en el género autobiográfico en la literatura mediterránea de las últimas tres décadas del siglo pasado. Su trilogía novelesca lo sitúa como uno de sus grandes representantes en la literatura de lengua árabe. Su obra ha sido traducida al francés, al español y al inglés, lo que ha hecho posible una amplia recepción por la crítica literaria internacional.

En *Tennessee Williams en Tánger* (2017) se pretende formular la propuesta autobiográfica de Mohamed Chukri con dos objetivos: *a)* sacar a la luz los diálogos a viva voz de ambos, su concepción de la literatura, su vínculo con la ciudad de Tánger de la fiebre *beat*; *b)* reflexionar en torno a la relación que yace entre una autobiografía y un diario, y los nexos entre la literatura y lo histórico. Estas reflexiones de orden teórico y filosófico –siempre desde las coordenadas chukrianas– se articulan en torno a la escritura misma.

¹ Este trabajo tiene una enorme deuda con Nordin Mesmoudi, artífice de las entrevistas a Ahmed El Kabachi y Fouad Bouchafa, y con Naima Mesmoudi quien me acompañó al Centre Culturel Boukmakh donde se encuentra una parte del legado de Mohamed Chukri, especialmente el archivo audiovisual. A ambos va dirigida esta mínima mención, sobre todo, mi tío, fiel devoto del Pain Nu.

Palabras clave: Mohamed Chukri, autobiografía, Tennessee Williams, diario, Tánger internacional.

Abstract: In the last thirty of 20th Century, Mohamed Chukri (1935-2003) was a key figure in the autobiographical genre of the Mediterranean literature. His fictional trilogy places him among the best writer in Arabic. His oeuvre has been translated into French, Spanish and English. Thanks to these translations, Chukri has received a considerable amount of attention from literary critics all around the world.

Tennessee Williams in Tangier (2017) leads us to study Chukri's autobiographical writing through a bifrontal axis: *a)* shed light on the dialogues between the American author and the Moroccan minstrel, their perspectives on literature, and their living experience in a cosmopolitan Tangier; *b)* to reflect on the links between the autobiography and diary genres, and the links between literature and historiography. These reflections, from a theoretical and philosophical order –and always from the Chukri's perspectives– are articulated around the act of writing itself.

Keywords: Mohamed Chukri, Autobiography, Tennessee Williams, Diary, International Tangier.

Recibido: 19 de mayo de 2020

Aceptado: 30 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.549>

A modo de introducción

Cada escritura es un inicio, una conversión, un fraudulento testimonio de fe, una declaración fallida de intenciones, un retorno imposible (Cassigoli, 2016: 51-56). En cada texto se traza un peculiar paisaje cuyo escriba nunca pronuncia ese adiós que se

propuso. Hace más de dos años que inició esta travesía exclusivamente textual –pero también documental y testimonial– en torno a la figura, la vida y la obra de Mohamed Chukri, un escritor marroquí sumamente atípico, reciente en la crítica literaria tanto de lengua árabe como francesa, que nos interpela con interrogantes repletas de ira y hambre, y cuestiona cómo exploramos la literatura y sus turbios vínculos con la vida y el sujeto que la padece. Volver a escribir sobre Chukri sigue siendo un ejercicio difícil, dudoso, doloroso, repleto de duelo. Levantar el lápiz es como cerrar el puño con la tentativa de agredir a la vida o de sellar con esa empuñadura una superficie de madera. Regresar a Chukri es retomar el diálogo que tengo con él, secretamente, y se despliega sin palabras todos los días de mi vida.

Mohamed Chukri es un autor fundamentalmente ligado a la autobiografía, un género narrativo bastante controversial en un mundo árabe e islámico envuelto en el ocultamiento, y en la región mediterránea –que se remonta a Plutarco y San Agustín– inmersa en sus retratos hagiográficos y ejemplarizantes. Este ensayo explora una tipología textual que ha empleado Chukri para abordar su concepción de la autobiografía: el diario. Mediante un recorrido por *Tennessee Williams en Tánger* se busca indagar en las descripciones del escritor estadounidense durante su segunda visita –brevíssima– a Tánger, los lugares que frecuenta, los periódicos y las revistas que lee, los diálogos que entabla con el propio Chukri y otras figuras como Paul Bowles, las bebidas que acostumbra tomar, los modos o las manías que reproduce. Lo anterior es con la finalidad, primero, de extraer una suerte de retrato narrativo y urbano del escritor y sus nexos con una urbe singular– los escritores y los artistas de la época de inicios de los setenta– y, segundo, observar las características formales y discursivas del diario como forma de sumergirnos en la concepción autobiográfica de Chukri.

Mohamed Chukri y la autobiografía

Debido a su situación geoestratégica, Marruecos se ha visto envuelto entre inicios y mediados del siglo pasado en múltiples conflictos de carácter mundial, regional y nacional. Por su proximidad geográfica y su afinidad histórico-espiritual se convierte en una sucursal del franquismo allende las aguas mediterráneas, contribuyendo, por un lado, al fomento de la lengua y la cultura árabes y, por otro lado, fortaleciendo involuntariamente las bases del nacionalismo marroquí que se inclinaba por la lengua española como vehículo de comunicación en sus reivindicaciones diplomáticas (Ricci, 2010: 15). Esta singularísima encrucijada histórica hizo del país norafricano uno de los destinos –aunque temporal al inicio– de los refugiados que habían sido derrotados en la Guerra Civil: “Con el transcurso de los años, cruzar el Estrecho fue el camino elegido por los españoles que querían una vida mejor, alejados de la miseria que asolaba el país. Marruecos está más cerca que México o que Cuba” (Rojas-Marcos, 2018: 91). Aunado a lo anterior, cabe recordar la participación de Marruecos –debido a su estatuto protectoral francés– al lado de Francia en la Segunda Guerra Mundial. De hecho, mientras Hitler entraba en París, Franco lo hacía en Tánger (52) para preservar los intereses de esta ciudad que, en su momento, gozaba de una condición internacional al margen tanto del protectorado español como francés, manteniendo así su neutralidad político-cultural.

La figura de Mohamed Chukri aparece históricamente en este abanico de coyunturas y su vida se desarrolla de acuerdo a la evolución misma de los conflictos por los cuales atraviesa el país. Chukri es un escritor cuya literatura hunde su hambre y su ira en su propia vida en el contexto que transita del protectorado español en el norte de Marruecos hacia la independencia. Probablemente nos estemos enfrentando a los pocos escritores donde sea difícil se-

parar su vida de la literatura y ambas de su contexto histórico y sociocultural. Chukri se convierte de esta manera en un “testigo privilegiado” (Del Paso, 2011: 3) de su tiempo sobre los eventos que han marcado el segundo tercio del siglo pasado. De forma más específica, su figura es un asomo histórico-literario por el estatuto internacional de la ciudad de Tánger.

En esta escena de efervescencia político-militar, resurge la ciudad de Tánger –“ciudad mediterránea que mira al Atlántico” (Rojas-Marcos, 2018: 29)– para afianzarse paulatinamente como “una ciudad con una estructura política y social insólita” (51) cuya prensa –inscrita en un orden de “la civilisation du journal” (Kalifa, *et al.*, 2015: 7-21)–, por poner un ejemplo preciso, daba cuenta de una enorme complejidad social (Rojas-Marcos, 2018: 61-75). Debido a esta peculiar condición político-diplomática de Tánger –*La ciudad de la mentira* (2015) titula Iñaki Martínez una de sus novelas–, en los albores de la posguerra arriba una serie de escritores, pintores y músicos reunidos en torno a una conciencia *beat* y un síntoma contracultural de época. Me refiero a Paul y Jane Bowles –que iniciaron esta idílica peregrinación por recomendación de Gertrude Stein cuando estaban en París–, a Tennessee Williams, a Truman Capote, a Gore Vidal, a Jack Kerouac, a William Burroughs, a Allen Ginsberg, entre otros, sin obviar a Jean Genet. No olvidemos que Paul y Jane Bowles junto con Tennessee Williams estuvieron en Acapulco, Burroughs había huido de la justicia mexicana por haber asesinado por error a su esposa en una fiesta de amigos, y Kerouac estuvo recorriendo las carreteras del norte de México, sobre todo Tijuana.

A diferencia de aquellos peregrinos urbanos, Chukri veía en Tánger la huida del hambre, la sequía y el abandono de los años cuarenta del Rif en búsqueda insaciable del “paraíso” –como así lo describía su madre– del que encontró solo la libertad del vagabundeo con sus oscuras calles y la delincuencia. Rossana Cassigoli

declara: “La errancia es a veces una forma de vivir [...]; un camino que conduce a librarse del lastre de la identidad” (2016: 75). Tahar Ben Jelloun, en el prólogo de su versión francesa, afirma: “Mohamed Chukri a têt connu la violence du besoin, l’exigence de la haine et le visage de la mort” (1980: 7). La ciudad cosmopolita y canalla de Tánger solo le ofrecía como menú un banquete de contrastes que intimidaba a propios y ajenos. Chukri en una entrevista llegó a llamar Tánger “el paraíso de los pobres”. ¡Cuánta verdad descansaba en esa sentencia mientras duraba el ceño fruncido y la mirada perdida en el horizonte mediterráneo! Decrepitud y hambre son dos grandes metáforas que abrevian su autobiografía, incluyendo sus tres diarios *Paul Bowles, el recluso de Tánger*, *Jean Genet en Tánger* y *Tennessee Williams en Tánger*.

En 1973 aparece el primer libro de Mohamed Chukri, la autobiografía titulada *For Bread Alone* dictada en lengua española a Paul Bowles que traducía en lengua inglesa. Dicha obra se traduce al francés por Tahar Ben Jelloun con el título *Le pain nu* en 1980. Dos años más tarde aparece la versión en árabe con el título *Al-jobz al-hâfi*. Esta edición árabe es censurada por las casas editoriales de Marruecos y en el mundo árabe es catalogada como “novela pornográfica” por hurgar en los asuntos más íntimos de la sexualidad, el alcohol, las drogas y otros tabúes de la sociedad marroquí inscrita en sus costumbres islámicas tradicionales. La versión castellana de Abdellah Djbilou titulada *El pan desnudo*² aparece hasta 1989 y una versión corregida de Rajae Boumediane titulada *El pan a secas* por Cabaret Voltaire hasta 2012. En otras palabras, la obra que consagró a Chukri a nivel internacional germinaba entre 1973 y 2012. Casi cuatro décadas de creación, recreación y unción involucra a tres escritores de tres lenguas distintas, aunque

² El título hace un guiño a otro título *El almuerzo desnudo* de William Burroughs aparecido en 1959 en la editorial parisina Olympia Press.

intercomunicados: Mohamed Chukri, Paul Bowles y Tahar Ben Jelloun. Una triada que insiste en la condición colectiva de la literatura y nos recuerda el concepto de “renga” que asumía Octavio Paz (2000: 127).

Con esta novela autobiográfica, Chukri inaugura una literatura testimonial cruda y realista, inscribiéndose en una generación de escritores que se llamaron a sí mismos “los contestatarios” (Chukri, 2017: 20). Una literatura que se enfrenta a los opresores y los caudillos de turno, sin olvidar a los que negociaron secretamente y concesionan sin perdón su libre albedrío. Uno de sus amigos Ahmed El Kabachi, apodado “Rubio” me confesó: “Soy hijo de *El pan a secas*”, afirma que Chukri tuvo su primera máquina de escribir cuando trabajaba de secretario en la Escuela Ibn Battouta de Tánger, murió teniendo entre cuatro mil y cinco mil libros, leía de cinco a nueve de la mañana y luego se dedicaba a vivir,³ los autores a quienes leía en sus inicios son de la misma generación literaria, denigrada por la sociedad y los escritores refinados y pulcros. Fouad Bouchafa –quien leyó *El pan a secas* en lengua francesa– admite que Chukri era un individuo aislado que tenía principios de esquizofrenia, mostraba misericordia con los pobres y los necesitados, amaba la pintura y odiaba el fútbol. A su juicio, la soledad era la preocupación íntima de Chukri, no tenía amigos, solo compañeros de bebida. Tenía miedo de la muerte. La muerte de Berrada, uno de sus amigos más cercanos en la escritura, lo afectó profundamente.⁴

Con la autobiografía, Chukri realiza el primer suicidio literario anteponiendo la honestidad y el pudor textuales antes que los

³ Entrevista hecha a Ahmed El Kabachi el lunes 7 de enero de 2019 a las 10 de la mañana en su casa, cerca del Café Roxy donde se sentaba el propio Chukri con sus amigos.

⁴ Entrevista realizada a Fouad Bouchafa en el Café Zagora de Tánger el martes 8 de enero de 2019, a las 10:30 de la mañana.

remordimientos del espíritu o el éxito editorial. En cada gesto de escritura, Chukri se acercaba más a ese nirvana, esa violenta sacudida en la obscuridad, una autodestrucción que se renueva en cada resquicio del aire contaminado o la esquina de un burdel. Razón por la cual, Cassigoli recordando a Jean Améry asegura que toda autobiografía es una fragmentación, “una autodemolición” (2016: 133). La autobiografía desde el imaginario literario de Chukri se atreve a sumergirse en la región más incómoda de nuestra intimidad, los vicios y los abusos de nuestra civilización contemporánea. No obstante, lo que revela la propia autobiografía es “la incapacidad de la obra para iluminar determinadas zonas oscuras de la vida interior del poeta” (Darío, 2015: 15) lo que nos conduce a una irremediable extranjería que asciende entre el que escribe y el texto producido, inicialmente, como una referencia a sí mismo. Cassigoli habla de “un sujeto que emerge, se permite decir alguna cosa, en calidad de testigo” (2016: 27). Sobre esta ligadura que mantiene el sujeto testimonial con la obra, Maurice Blanchot añade al respecto:

Tal vez sea sorprendente que a partir del momento en que la obra se convierte en búsqueda del arte, en literatura, el escritor siente cada vez más la necesidad de conservar una relación consigo. Siente una extrema repugnancia a desprenderse de sí mismo en beneficio de ese poder neutro sin forma y sin destino que está detrás de todo lo que escribe, repugnancia y aprehensión que revela la preocupación, propia de tantos autores, por redactar lo que llaman su *Diario* (2002: 24).

Flâneries en torno al diario

Hablar del diario es referirse a la paradoja de su vocablo y la improbabilidad de su determinación. Indica, al mismo tiempo, el curio-

so síntoma epocal de nuestros tiempos cuando somos testigos de la huida masiva de la escritura hacia el reino de lo virtual. Señala, empero, la inclinación más reciente de los textos que inicialmente poco tienen que ver con lo que difusamente llamamos “literatura”. Un diario es el lugar de las confesiones más inusuales, los testimonios más íntimos, las vivencias poco comunes aunque cotidianas, una especie de habitación en un motel de paso o un vagón de tren en plena marcha. Por eso, su condición es instantánea, fragmentaria, refractaria, de migajero constante donde las sanguijuelas y los gusanos hallan, al fin, en un invisible abrazo común, su hormiguero, su diminuta patria, su más ferviente eternidad. Escribir y contar, contar y escribir, escribir contando, contar escribiendo. Operaciones profundamente simultáneas o concatenadas, paralelas o entrecruzadas, que se realizan con el único fin de no olvidar.

Mientras las memorias exploran las facetas públicas de un personaje, la autobiografía se dirige a lo privado. El diario, en cambio, es aún más introspectivo puesto que el que escribe, lo hace inicialmente para sí mismo. Carlos Barral lo define como “texto tan personal y no escrito para la imprenta” (1997: 73). Aunque sucede que hay un riesgo de que dicho diario sea descubierto por alguien más e irrumpa en esa alcoba secreta de las confidencias. Se puede considerar que el diario es un tipo de texto donde el escritor dialoga consigo mismo, “a solas, sin testigo” (Borges, 2009: 158), como diría Fray Luis de León. Por su cercanía a lo cotidiano, el diario está condenado a su proximidad del testigo que vive o dice vivir lo que escribe “a diario”, casi a prueba de los días que pasan y pesan sobre el relato: “la verdad del Diario, no [está] en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana” (Blanchot, 2002: 24). Lo que cabría preguntarse es si ¿el diario es un texto íntimo condenado al anonimato? Si es así, ¿cómo sabemos de la existencia de tantos diarios? ¿Cómo es que existe una producción literaria de corte *diarista*?

También, cabría plantear otra interrogante: ¿el diario es ese tipo de texto que en algún momento caerá en manos ajenas? Con estos cuestionamientos señalo la condición fantasmagórica del diario, sus inconsistencias, su arribo repentino. Un diario es el síntoma de los deseos más oscuros, los miedos, su rebeldía, la frustración del que escribe y el tiempo limitado o brevísimo que lo custodia, exponiéndolo, hasta que aparece un nuevo guardián para decidir cómo liberarlo de esa atadura con el anonimato. Este diario “no escrito para la imprenta” debe cruzar la espectrología de su crianza y asumir su nueva condición de bastardía.

Quiero destacar otro rasgo del diario, a diferencia de la autobiografía y la novela autobiográfica, que es su carácter difuso, diminuto y fragmentario. Martín García González apunta a “una narración fragmentaria” (Hugo, 2004: 57), lugar de los destellos, donde el relato es imposible, aunque donde el sujeto “se encuentra” debido a esa naturaleza descompuesta y huidiza de minucias o, para recordar el título de la autobiografía de Rudyard Kipling, *Algo de mí mismo*; es decir, la ventana o el tímido contraluz de una sociedad y su época. Este texto donde se inscriben “estos apuntamientos” (Darío, 2015: 25) puede ser considerado la especie peregrina y desgraciada de la fauna literaria dedicada a explorar el yo vital debido a que no asume ni pretende reivindicar el grosor de unas memorias o el prestigio de una autobiografía porque “el diario se escribe solo” (Benítez Ariza, 2019), en la penuria y desde la más absoluta decrepitud. Esta condición de orfandad domiciliaria del diario —y que a su vez carga consigo la marca huérfana de su sujeto— que asciende se debe a que el diario como obra “contiene el principio de su ruina” (Blanchot, 2002: 204) y persigue y condena a su héroe que es una víctima. Es por eso que todo texto autobiográfico termina siendo un sacrificio escritural.

Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) desarrolla y complementa el aporte de Philippe Lejeune cifrado en su *El pacto au-*

tobiográfico (1973) donde teoriza en torno a “las novelas del yo” como ese híbrido que se debate entre lo novelesco y lo autobiográfico, lo ficcional y lo testimonial o verídico que deja entrever la relación que la literatura todavía mantiene con lo real de acuerdo a la categoría de “mímesis” de Paul Ricoeur. No vamos a entrar en la discusión que Alberca inicia con Lejeune, sino solamente citar los tres tipos de estas novelas del yo: la autoficción, la autobiografía y la novela autobiográfica. El concepto de “pacto ambiguo”, como esa isla que pende entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico, es lo que permite justamente la recepción de estas modalidades novelescas desde una perspectiva ambigua y desconcertante sin que se resuelva. En el primer tipo de novela del yo que es la autoficción, Alberca despliega otros tres fenotipos: la autoficción biográfica, la autoficción fantástica y la autobioficción. Me interesa, más que nada, la autobioficción con la cual Vincent Colonna –discípulo de Gérard Genette que también participa en esta discusión desde su *Fiction et diction* (2004)– aportó su propia clase de autoficción que es “la autoficción referencial o autobiográfica”. Ángel Basanta, en su ensayo “Autoficción e impostura literaria” (2009), comenta precisamente la obra de Alberca e incluye el diario entre las novelas del yo.

El diario –como un modelo de *autobioficción*– es un desafío puesto que cruza varios géneros literarios. A diferencia de las memorias, la autobiografía y la novela autobiográfica, el diario es el modelo narrativo que está más alejado de la novela puesto que se asemeja a un cuaderno de apuntes, una bitácora de viaje o incluso un dietario. Nos enfrentamos a un texto híbrido que fluctúa entre las arenas movedizas de lo literario y el testimonio verídico y fechado del que vive y registra los respectivos latidos de su más honda intimidad. El *Diario de Ana Frank*, como ejemplo, es un conjunto de relatos que mantienen un hilo conductor en forma epistolar, todos inician con un “Querida Kitty” y concluyen con un “Tuya,

Ana”. El otro ejemplo de esta hibridez se puede apreciar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez –descrito por él mismo como “breve guía de amor por tierra, mar y cielo” (97) y “álbum de poeta” (98)– que combina el verso y la prosa; Michael P. Predmore lo define como “autobiografía lírica escrita en forma de diario” (18). Es interesante la condición de incertidumbre y de incompletitud que señala el propio Jiménez al final de su *Diario* como reflexión teórica en torno al diario y su cotidiano tratamiento, su descuidado cuidado con el tiempo:

Este Diario, más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional. Es probable que, más adelante, cuando me olvide de él y lo crea nuevo, lo corrija más, es decir, algo; y es posible que le quite las correcciones que ahora le he hecho y lo deje casi en esencia.

No sé lo que será. Sé que, hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo, no sé si boceto de más o de menos, que me quiero quitar de encima o de debajo, para libertarme (300).

Las mismas inquietudes plenas de extrañeza se pueden leer y apreciar en las palabras de Ana Frank: “He dejado pasar algunos días sin escribir porque quería ante todo reflexionar sobre lo que significa un Diario, no solo porque es la primera vez que tengo uno, sino porque siento que transcurrido un tiempo nadie, ni aun yo, se interesará por las confidencias de una muchacha de trece años” (2000: 10).

Ambos pasajes presuponen elementos constitutivos comunes. El diario es un misterio para el que lo escribe. Se escribe de forma inadvertida y cuando el autor menos se da cuenta. José Manuel Benítez Ariza, reseñando el diario de Andrés Trapiello titulado *Diligencias*, afirma: “El diario se escribe solo, sí, pero ante testigos; y es obligación del testigo preguntarse por su papel” (2019). El silencio lo fecunda y no las ansias de escribirlo. Es el tiempo y no

el autor que nutre de savia la escritura. Se debate entre la incompletitud constante y la aspiración modélica de un diario absoluto. La condición migajera en que subsiste acaba corroyendo la materia del diario, la escritura, el relato y el diario mismo. Razón por la cual la actitud que toma el escritor no es solo en relación con la escritura, sino también específicamente con la custodia y el cuidado del manuscrito. El escritor de un diario es también guardián de sus pertenencias. Lo que también nos lleva a pensar el diario como un documento bastante descuidado, deshilachado, desgarrado. Estamos frente a “historias sueltas” (Fernández Lladó, 1993: 20) que reflejan el desafío de unir dichos fragmentos en un documento y la imposibilidad de lo lineal en el relato narrativo: “La obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada, y sólo es esta intimidad desgarrada si se ilumina por lo oscuro, floreciendo de lo que permanece cerrado” (Blanchot, 2002: 204). Por esta razón, el mismo Blanchot asegura que en la obra subsiste “un principio de ruina” (204).

A diferencia de la memoria y la autobiografía que son textos escritos *a posteriori*, el diario es un texto que se produce en el mismo momento de la vivencia aun cuando el autor no comprende lo que acaba de presenciar o lo que está viviendo. Se puede plantear que el diario es un testimonio vivo y fresco del momento, que se narra a viva voz, a un amigo que acaba siendo uno mismo. Martine Bercot lo define de esta manera: “Catégorie particulière du genre autobiographique, le journal [...] s'impose comme un témoignage direct du vrai” (Maupassant, 1994: 7-8). Debido a esa condición inédita del testimonio y la falta de secuencia narrativa, nos empuja a enfrentarnos a puros destellos, zarpazos del momento o instantes brevísimos de quietud en la batalla como en el *Diario del Che en Bolivia*. En esta contienda autobiográfica se inscribe el diario *Tennessee Williams en Tánger* de Mohamed Chukri.

El diario –desde las dimensiones teóricas y filosóficas de Chukri– estaría conectado con la historia de las migajas de François Dosse, la microhistoria de Maurice Agullon, una suerte de etnografía de los sucesos pequeños y las historias mínimas. Un diario⁵ donde su protagonista sería un autor bastante peculiar: “Yo no soy un historiador. Pero soy un testigo de mis tiempos. Un testigo privilegiado” (Del Paso, 2011: 3), unos tiempos marcados por la conciencia *beat* de los escritores y artistas que arribaron a la ciudad de Tánger a dejar a su vez sus testimonios y a entrelazarlos con las voces y las vicisitudes de los autores locales. Chukri se erige como un “ser de correspondencias, un lugar de encuentros” (Paz, 2014: 977), un vínculo entre escritores y artistas de su tiempo allende las fronteras.

En vez de hablar propiamente de una autobiografía, el diario señala la dimensión de lo autobiográfico concebido como todo aquello que irrumpe repentinamente, inapropiadamente y expropiadamente de su condición domiciliaria; aquello que carece de estructura, solo secuencias interrumpidas, desgarradas internamente, con un delgado hilo que las arrastra; un rincón de la casa invadiendo todas las partes lo que nos lleva al concepto de “la basura” en Žižek como discurso radical sobre la migración y los desplazamientos continuos; la noción del doble o el fantasma en Nerval, Lamartine, Maupassant y Rimbaud; el diario como el

⁵ En el tercer relato fechado del 18 de julio de 1973, sentado junto a Yacoubi y Tennessee Williams en el Café de Paris, menciona un *dietario* (2017: 42) aunque sin referencia al diario que iba a escribir sobre el escritor estadounidense. ¿A qué se refería Chukri con su dietario? ¿Es el incipiente diario que iba a escribir sobre el escritor o era un cuaderno de anotaciones? Estas preguntas apuntan a la condición de Chukri obsesivamente reflexiva en torno a los aspectos vinculados con la literatura. Al tratarse de una traducción, resulta conveniente acudir a la versión en árabe y observar si Chukri emplea un vocablo distinto al del diario o si es el mismo. Lo que sí importa aquí es que Chukri tenía ciertas inquietudes filosóficas y teóricas sobre textos con cierta inclinación a lo autobiográfico y a la literatura intimista.

lugar donde se hace visible y se realiza la imposibilidad de una autobiografía.

Mohamed Chukri y *Tennessee Williams en Tànger*

Si la literatura en los Estados Unidos –a juicio de Paz (2014: 559)– empieza con Walt Whitman y Edgar Allan Poe y en Francia –a juicio de Foucault (2013: 86-87)– con el Marqués de Sade; en Marruecos, se podría hacer la analogía con Mohamed Chukri. La literatura inicia su sendero en el instante preciso de la transgresión y cuando un escritor rompe con la tradición de sus predecesores (84-90). Solo desde las coordenadas de “la tradición de la ruptura”, según Paz, se inaugura la modernidad literaria. En este escenario transgresor en el discurso literario se inscribe la figura de Chukri. Aunado a lo anterior, hay que señalar las alucinaciones y la conciencia decadente que atraviesa a los escritores y se devela a la hora en que escriben. Los fantasmas de Chukri revelan una audacia aventurera, un espíritu visionario y una honestidad escritural sin titubeos. Cabe recordar que Albert Béguin señalaba a Nerval como el primer poeta moderno con tendencia al tedio antes que Baudelaire (2014), Verlaine o Rimbaud. Chukri justamente transita en esta cáfila de decadentistas resignados a la derrota y que nunca vieron salvación en su propia escritura.

Mohamed Chukri es uno de los grandes autores de la autobiografía que ha iniciado un interesante debate, aunque incómodo sobre la literatura intimista o de la experiencia que retrata con crudeza el inframundo urbano de posguerra donde vagabundean los niños de la calle con su infancia durante la contracultura. No es fortuito que Orhan Pamuk –en uno de los títulos de su obra– haya concebido la infancia como “museo de la inocencia”, algo lejano y ajeno para el escritor marroquí que se puede apreciar desde su escritura. Además de la trilogía autobiográfica –*El pan a secas, Tiem-*

po de errores y Rostros, amores, maldiciones—, escribió tres diarios. El primero se titula *Paul Bowles, el recluso de Tánger*, el segundo *Jean Genet en Tánger* y el tercero *Tennessee Williams en Tánger*. En los seis textos aparece Tánger trazando el rostro de su difusa topografía narrativa.

¿Puede un relato de dos semanas de encuentros, conversaciones, caminatas e impresiones constituir un diario? ¿A qué tipología de diario nos estamos enfrentando? ¿Es un diario autobiográfico o, más bien, combina lo propio y lo ajeno? ¿Es posible un diario que conjuga la autobiografía y a la vez una diminuta biografía de otro escritor? Aunque Lambert lo define como “librito”, Chukri se refiere a este librito como “diario” en cuatro ocasiones (81, 84, 89, 108) y emplea la palabra “diario” para referirse al libro que antes también había escrito sobre Genet (27). Chukri lo describe como “relato de nuestros encuentros” (113). Un diario concebido como una bitácora de anotaciones narrativas, un cuaderno de impresiones y anécdotas de diálogos con el escritor estadounidense y el círculo intelectual y cultural que giraba en torno a él, su obra y de Tánger como urbe domadora de sedientos talentos.

El “librito” consta de 120 páginas y se puede leer con facilidad en una tarde de verano. Está constituido de un prólogo de Gavin Lambert. El diario va del 16 de julio al 9 de agosto de 1973, lo componen trece relatos de distinta extensión y un curioso epílogo del propio Tennessee Williams. La inclusión de la voz de Williams en este diario, aunque al final, apunta a ese juego transversal entre lo autobiográfico y la biografía. En las páginas 82 y 83 aparecen dos fotografías, la primera donde está Chukri, Williams y una turista estadounidense en el Bar Parade que data del mes de agosto de 1973. Se observa una botella de vino, dos copas servidas, un plato y unos lentes. Chukri y la turista están sentados, Williams está de pie con las manos en los hombros de ambos. En la segunda foto de la misma velada, además de los tres referidos anteriormente se en-

cuentra otra turista estadounidense. En el texto a pie de foto señala que ambas fotos “pertenecieron a Mohamed Chukri” (83). En la cubierta aparece una fotografía de Tennessee Williams datada de 1953 –que se encuentra en el Vandamm Studio– y en la guarda una fotografía de Chukri sin fecha tomada por Rachid Ouattassi, uno de sus fotógrafos y grandes amigos.

Antes de explorar este diario hay que señalar que de los 63 títulos publicados hasta 2017 en la editorial barcelonesa *Cabaret Voltaire*, nueve son de autores marroquíes –uno de cada siete títulos corresponde a un autor marroquí– de los cuales siete son de Mohamed Chukri dedicados a su trilogía novelesca, los dos diarios dedicados a Bowles y Genet, y dos colecciones de cuentos *El loco de las rosas* y *Zoco Chico*. Estamos ante la casa editorial fuera de Marruecos que más atención le ha dedicado a Chukri, ingresándolo en el imaginario literario y sociocultural de lengua española con la participación y colaboración de ilustres traductoras marroquíes como Malika Embarek López, Karima Hajjaj y Rajae Boumediane El Metni. La labor de la traducción hace posible que un escritor sea leído por usuarios a los que inicialmente no estaba predestinado el libro; sin embargo, su obra –desde los postulados arqueológicos de Foucault (2015: 32-41)– transgrede el lugar originario de producción del texto y atraviesa su geocultura literaria, proyectándose allende los filtros aduanales de la lengua custodiadora. Por esta razón, Chukri no es un autor de una lengua precisa, sino un escritor entre literaturas.

El prólogo de Gavin Lambert –escritor y biógrafo británico, amigo de Bowles– es de una honda frescura y ofrece otras latitudes, circunstancias y efectos del diario de Chukri. No solo nos introduce en la atmósfera íntima tanto de Chukri como de Tennessee Williams, sino también explora los retratos psicosociales de ambos a través de sus literaturas y su recepción. Es un brevísimo ensayo que combina el estilo sencillo y pulcro sin abandonar la apuesta

estética y el extraordinario compromiso por registrar un acontecimiento peculiar en la literatura de nuestros tiempos marcados por la globalización, la interconexión cultural y la versatilidad identitaria. El prólogo es un apéndice que explora, expande y exprime el texto de Chukri. Lo explora en la medida en que lo interroga y lo interpela. Lo expande en cuanto a su efecto *a posteriori* de agregar datos, impresiones y precisiones en una dimensión contextual del encuentro entre dos escritores en un ambiente literario y cultural privilegiado. Lo exprime de tal manera que lo reduce a migajas, lo vuelve líquido, pugna mudamente con él, inadvertidamente, y es aquí donde el prólogo adquiere visibilidad y aspira a cierta autonomía y disidencia. El prólogo de Lambert, contagiado por la fiebre epocal de sus feligreses, está apropiándose de esas características contraculturales del espíritu *beat* entre mediados de los 50 y principios de los 70.

Lambert se refiere al diario como “librito [...] [que] describe una serie de encuentros, la mayoría de ellos fortuitos” (2017: 11) mediados por el azar. Gracias a este prólogo, podemos apreciar que no solo Chukri observaba a Tennessee Williams, sino también viceversa: “(Cuando me bajé del coche en el Boulevard Pasteur, principal arteria del barrio moderno de Tánger, vi a lo lejos a Chukri, era delgado, rasgos afilados, iba solo, camino de un café, con un montón de libros y cuadernos bajo el brazo)” (13). Este pasaje nos muestra que el escritor estadounidense también gustaba (quizá) de anotar sus impresiones acerca de los encuentros con escritores, lo que nos lleva a suponer que tal vez custodiaba esas “historias sueltas”, ¿qué esconden esos relatos, esos “apuntamientos” como los llama Rubén Darío? (2015: 25) ¿Cómo describiría al escritor marroquí? Sería estimulante para la crítica literaria aventurarse a imaginar ese hipotético diario de Tennessee Williams sobre Mohamed Chukri. Tal vez eso nunca haya pasado, pero nada nos impide creerlo (Borges, 2009: 60).

El diario inicia de una forma peculiar: “Estaba en casa de Paul Bowles. —Tennessee Williams estará el domingo aquí— me dijo en español.— Por fin vuelve” (19) lo que nos sugiere que es la continuación de un texto anterior, la reanudación de una conversación pasada. También es un guiño al inicio del diario *Jean Genet en Tánger*: “Estaba sentado en el Café Central con Gerard Beatty. —¡Mira!— me dijo de repente—. Aquél es Jean Genet” (2013: 13). Este recurso literario aparece, también, en *Tiempo de errores* con un repentino diálogo (2013: 25) que alude a la continuación de *El pan a secas* y las malandanzas del joven Chukri. Son llamativos los inicios de ciertos textos de Chukri como *El pan a secas* que comienza con un fragmento radiofónico:⁶ “Buenos días, madrugadores. Buenos días, trasnochadores. Buenos días Tánger atrapada en una época mercurial” (2014: 11) o la interconexión de ciertos textos a los que me refería antes, lo que muestra una intensa correspondencia entre los libros de Chukri; es decir, tal vez nos enfrentemos a una literatura profundamente autorreferencial e intertextual. Un rasgo que no solo caracteriza la obra de Chukri, sino que subraya su lugar trascendental en la literatura *beat* y su “escritura palimpsestual”.

El diario transcurre –insisto– durante la repentina estancia veraniega de Tennessee Williams en Tánger del 16 de julio al 9 de agosto de 1973.⁷ Su trama se despliega en los cafés y los bares, en las calles del Boulevard Pasteur, en la casa de Paul Bowles y en

⁶ Mohamed Chukri tenía varios programas de radio donde iba a compartir con los radioescuchas sus inquietudes sobre la actualidad literaria, lo que pensaba de los escritores y sus traumas autobiográficos.

⁷ La primera visita de Tennessee Williams a Tánger data de inicios de los sesenta. Probablemente entre 1962 y 1964 de acuerdo con la afirmación de Chukri en el cuarto relato del diario (73) cuando comenta que Larbi Layachi –autor de *Una vida llena de agujeros* grabada en árabe dialectal y transcrita en lengua inglesa por Paul Bowles en 1960– era cocinero del escritor estadounidense en 1962.

la oficina de Correos donde se registran las curiosas pertenencias del escritor estadounidense en medio de un ambiente hostil y de incompreensión. El diario inicia en la casa de Bowles y de repente se escucha la noticia de que Tennessee Williams regresa a Tánger después de casi una década (19). El escritor marroquí Mohamed Zafzaf —que forma parte de la misma generación de “los contestatarios” que Chukri— describe así a Tennessee Williams cuando lo vio en el estudio del pintor marroquí, Mohamed Yacoubi: “—Parece que no se fía de los extraños [...]. Sólo se muestra afectuoso con los conocidos. Iba bien vestido, impecable, con un bonito traje. Nada que ver con esos escritores que no cuidan su aspecto. Su amigo llevaba una buena cámara de fotos. Tennessee parecía contento. Se reía de todo lo que decía o hacía Yacoubi” (21). Es el propio Zafzaf el que le sugirió la idea de escribir un diario sobre Tennessee: “—Intenta hacerte amigo de Tennessee Williams [...]. Así podrás escribir un libro sobre él, como hiciste con Jean Genet” (23).

El diario de Chukri es un vagabundeo constante en torno a los lugares más representativos del círculo literario que giraba en torno a Paul Bowles y la Librairie des Colonnes. Recordemos que ambos universos representaban una atracción para los viajeros que venían a visitar y explorar el misterio de Tánger. Es conveniente señalar el Café de París como el lugar idóneo de casi todos los encuentros de Tennessee Williams con Mohamed Yacoubi, Baxter y Chukri. Los cafés son cruciales en nuestra tradición literaria mediterránea de la cual la rioplatense, por ejemplo, no es ajena como nos lo mencionan Santiago de Luca (2018: 5-8) y Alejandro Dolina (20-32). Williams estuvo hospedado en el Hotel Minzah, el mismo donde se había alojado Jean Genet durante su estancia en Tánger. En el tercer relato tanto Yacoubi como Chukri se encuentran a Williams en la calle saliendo de una tienda cerca del Minzah (40) y vuelven a dirigirse al Café de París hasta que el sol se oculta

detrás del consulado francés para ir al salón de té Madame Porte donde iba Williams con Jane Bowles en su primera visita a Tánger (43). Este lugar es descrito por Yacoubi como “el mejor salón de té de Tánger” (44) y donde Williams reconoce que a Jane “le gustaba mucho venir” (44) es donde el escritor quedaría inmortalizado: “Paul Bowles me contó un día, en 1961, vino con Tennessee aquí, a Madame Porte, con algunos amigos. Borracho como una cuba, Tennessee se cayó de espaldas. [...]. Lo dejaron tirado boca arriba en el suelo hasta que pudo levantarse por sí mismo. Tennessee estalló en carcajadas, pero su amigo Frank Merlo estaba muy enfadado” (46).

Los lugares que frecuenta Tennessee con Chukri son en su mayoría los cafés, los bares, los salones de té y las casas de los escritores. Dichos espacios dan cuenta de un círculo literario⁸ bastante cerrado y elitista que nos recuerda a los integrantes de la Escuela de Barcelona de los Gil de Biedma y Carlos Barral. Son lugares que funcionan como un contraluz desde el cual se observa una sociedad y se extraen fotografías mentales, paisajes antropológicos aunque con un toque urbano donde se perpetúa y se inmortaliza su gente, sus hábitos, sus gestos, sus vestuarios... Son lugares abiertos y bulliciosos que dan la impresión de mezclarse con la gente mas no de fundirse en ella, sino de mantenerse al margen. Por esta razón, Chukri se convierte en un “testigo privilegiado” y

⁸ Entre los individuos que son citados en este libro podemos nombrar a Timothy Leary (1920-1996), escritor estadounidense, activista a favor del uso terapéutico de las drogas psicodélicas (39); Francis Bacon, pintor irlandés que vivió una temporada en Tánger (51); Kristians Tony, pintor surrealista holandés que vivió en París y Paul –Bowles le ayudó a vender sus cuadros (65)–; los Gerofi dueños de la Librairie des Colonnes, dependiente de la editorial *Gallimard* (85); John Hopkins, escritor estadounidense (1938), en Tánger frecuentó a Bowles y Burroughs y escribió sus *Diarios de Tánger 1962-1979* (88); Brion Gysin (1916-1986), escritor y pintor inglés aunque de ascendencia canadiense, tenía un restaurante en Tánger llamado Las mil y una noches (105).

valiosísimo de esas tertulias del Tánger internacional al margen de la Europa de posguerra.

Lo interesante de este diario es la variada extensión de los relatos que lo componen. Por ejemplo, el cuarto relato es el más extenso, consta de 23 cuartillas y el quinto es de apenas tres oraciones: “Me encontré con Tennessee y su amigo Baxter en la avenida Mohamed V. Parecía molesto. Su sonrisa reflejaba cansancio” (80). En dicho diario, Chukri muestra su conocimiento y familiaridad con su obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente* –traducida a la lengua árabe como *Una gata sobre el fuego*–, *Dulce pájaro de juventud*, *De repente el último verano*, *El zoo de cristal* (44) y *Orfeo desciende* (56). Todas ellas traducidas por Mohamed Samir Abdelhamid (57). Gavin Lambert en el prólogo señala: “¿Quién sabe? Tal vez nos volvamos a ver un día de estos’, le dice Tennessee antes de marcharse. (Por desgracia, nunca se volvieron a ver)” (15). El encuentro que tuvieron refleja una profunda reciprocidad y unas correspondencias literarias, vitales y filosóficas que difícilmente pueden ser descifradas en este artículo.

Este diario no solo es el retrato y el testimonio de dos escritores unidos por la curiosidad, la admiración y la inquietud por la escritura *nocturbana*, sino también es un asomo por otras figuras que aparecen, aunque equidistantemente, por los episodios de Chukri. Aunque no les presta la misma atención que a Tennessee Williams, no pasan desapercibidos lo que demuestra que han sido bien tratados puesto que simbolizan la arquitectura literaria y artística de una ciudad atípica. Este diario es un extraordinario caleidoscopio de biografías diminutas que es la metáfora de las migajas literarias que recorren la escritura chukriana.

Segundas conclusiones preliminares

En este artículo he planteado revisar los presupuestos teóricos y filosóficos de la autobiografía cifrados en la tipología textual del diario en Mohamed Chukri concebido como un espacio peculiar de encuentro entre dos “seres de correspondencia” (Paz, 2014: 977) donde la autobiografía de uno y la biografía de otro se miran el rostro en una operación huidiza. Esta concepción refractaria de Chukri hacia el diario reconfigura conceptual y teóricamente el trabajo autobiográfico, orientado hacia su inconclusión, hacia su imposibilidad de ser.

Me atrevo a plantear ciertas preguntas como antesala de otro trabajo posterior: ¿acaso no podríamos imaginar ese posible reencontro al que se refiere Lambert en el “Prólogo” (Chukri, 2017: 15)? ¿La crítica no debería dejar un poco de lado los datos duros y los aspectos empíricos y explorar las regiones azarosas de la incertidumbre? Este texto pretende iniciar con esta curiosa e impertinente aventura donde vislumbremos esa empresa harto compleja porque lo que tiene este diario, en comparación con los demás, es que está marcado a tal grado por el otro que no podemos imaginar a Chukri sin Tennessee y viceversa. Y justo aquí radica el éxito del escritor marroquí y la singularidad de su diario.

Referencias

- Alberca, Manuel, 2009, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Justo Navarro (pról.), Biblioteca Nueva, Madrid.
- Barral, Carlos, 1997, *Diario de “Metropolitano”*, Luis García Montero (ed.), Cátedra, Letras hispánicas, Madrid.

- Basanta, Ángel, 2009, “Autoficción e impostura literaria”, *Revista de Libros*, Nueva Época, núm. 147, marzo. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-pacto-ambiguo-de-manuel-alberca-entre-autobiografia-y-novela>
- Béguin, Albert, 2014, *Gérard de Nerval*, Juan Almela (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Benítez Ariza, José Manuel, 2019, “Los diarios se escriben solos”, *Letras Libres*, 12 de agosto. Disponible en: <https://www.letras-libres.com/espana-mexico/literatura/los-diarios-se-escriben-solos-0>
- Blanchot, Maurice, 2002, *El espacio literario*, Vicky Palant y Jorge Jinkis (trads.), Editora Nacional, Madrid.
- Borges, Jorge Luis, 2009, *Siete Noches*, Roy Bartholomew (epílogo), Fondo de Cultura Económica, México.
- Cassigoli, Rossana, 2016, *El exilio como síntoma. Literatura y Fuentes*, Universidad Nacional Autónoma de México/Metales pesados, México/Santiago de Chile.
- Choukri, Mohamed, 1980, *Le pain nu*, Tahar Ben Jelloun (trad.), Librairie François Maspero, La Découverte, París.
- _____, 2013, *Tiempo de errores*, Karima Hajjaj y Malika Embarek López (trads.), Mohamed Berrada (pról.), Cabaret Voltaire, Barcelona.
- _____, Mohamed, 2014, *El pan a secas*, Rajae Boumediane El Metni (trad.), Cabaret Voltaire, Barcelona.
- _____, Mohamed, 2014, *Rostros, amores, maldiciones*, Housein Bouzalmate y Malika Embarek López (trads.), Cabaret Voltaire, Barcelona.
- _____, Mohamed, 2017, *Tennessee Williams en Tánger*, Rajae Boumediane El Metni (trad.), Gavin Lambert (pról.), Tennessee Williams (epílogo), Cabaret Voltaire, Barcelona.

- _____, Mohamed, 2017, *Al-Jobz al-hâfi* (versión en árabe), Al-Fanak, Debolsillo, Casablanca.
- Darío, Rubén, 2015, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Francisco Fuster (ed., intro., y notas), Fondo de Cultura Económica, México.
- Del Paso, Fernando, 2011, *Bajo la sombra de la Historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México.
- De Luca, Santiago, 2018, “La lágrima en el café”, *Sures. Las voces de los cafés*, invierno, pp. 5-8.
- Dolina, Alejandro, 2018, “La Indiferencia de las mesas”, *Sures. Las voces de los cafés*, invierno, pp. 20-32.
- Foucault, Michel, 2015, ¿Qué es un autor?, apostillas a ¿Qué es un autor? de Daniel Link, Silvio Mattoni (trad.), El cuenco de Plata, México.
- _____, 2013, *La grande étrangère. À propos de la littérature*, Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville y Judith Revel (ed., y presentación), École Haute des Études de Sciences Sociales, París.
- Frank, Ana, 2000, *Diario de Ana Frank*, Carmen H. de Grossi (pról.), Mexicanos Unidos, México.
- Fuentes, Alfonso y Emilio Sanz de Soto, 2013, *Los Fuentes de Tánger*, Khbar Bladna, Tánger.
- Guevara, Ernesto, 1996, *El diario del Che en Bolivia*, Fidel Castro (intro.), XXI, El hombre y sus obras, México.
- Gusdorf, Georges, 1991, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Anthropos. Boletín de información y documentación*, vol. 9, núm. 125, pp. 9-18. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282704>
- Hugo, Victor, 2004, *El último día de un condenado a muerte. Claude Gueux*, Martín García González (ed., y trad.), Akal, Madrid.

- Jiménez, Juan Ramón, 2001, *Diario de un poeta recién casado*, Michael P. Predmore (ed.), Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.
- Kalifa, Dominique, et. al. (dirs.), 2011, *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, París.
- Klein Bosquet, Oliver, 2016, “El exilio español en el Magreb”, en *Exilios en el mundo contemporáneo: vida y destino*, Universidad Rovira Virgili/Universidad Autónoma de Ciudad de México, Tarragona/México, pp. 201-224.
- Labrador Méndez, Germán, 2017, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid.
- Lejeune, Philippe, 1993, “Le pacte autobiographique”, *Poétique. Seuil*, núm. 14, pp. 137-162.
- Maupassant, Guy de, 1994, *Le Horla. Première et deuxième version suivie de Lettre d'un fou*, Martin Bercot (presentación y notas), Le livre de Poche, Les Classiques d'aujourd'hui, París.
- Nerval, Gerard de, 2014, *Aurélia & Las quimeras*, Tomás Segovia (trad.), Conaculta, Clásicos para hoy, México.
- Paz, Octavio, 2014, *Obras Completas*, vol. 2, *Excursiones e incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio y Julián Ríos, 2000, *Solo a dos voces*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México.
- Ricci, Cristián H., 2010, *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*, Orto/Universidad de Minnesota, Madrid.
- Rodríguez, Francisco, 2000, “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, *Filología y Lingüística*, vol. 2, núm. xxvi, pp. 9-24. Disponible en: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/14169/4514-6810-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Rojas-Marcos, Rocío, 2018, *Tánger, segunda patria. Una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*, Almuzara, Madrid.
- Sartre, Jean Paul, 2016, *¿Qu'est ce que la littérature?*, Arlette Elkaïm-Sartre (Prefacio), Gallimard, París.
- Silva Carreras, Alejandra, 2016, "Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico", *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 2, núm. XL, pp. 149-158. Disponible en: <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v40n2/2215-2636-kan-40-02-00149.pdf>

Cultivar la excepción: monstruosidad discursiva en Nietzsche

Cultivating the Exception: discursive Monstrosity in Nietzsche

Alonso Zengotita

Universidad de Buenos Aires, Argentina

alonsozengotita@gmail.com

Resumen: El tema de la construcción discursiva en Nietzsche se ha trabajado numerosas veces, pero prácticamente de modo exclusivo desde el lugar del lenguaje, articulado a las nociones de verdad, metáfora, memoria, mentira, conciencia, entre otros.

Sin tomar de modo central a la noción de lenguaje, en el presente artículo se buscará trabajar la forma en que la discursividad en Nietzsche se construye articulándola al modo en que la figura del genio es pensada. Dicho de otro modo, así como el genio aparecerá como excepcionalidad monstruosa, se buscará dar cuenta de cómo la discursividad nietzscheana presenta la misma caracterización frente a la epistemología canónica, aquella que Nietzsche busca confrontar. En orden de realizar esto, en primer lugar, se desarrollará cómo Nietzsche piensa al genio como excepción, para luego dar cuenta del lugar diferencial que dicha excepción ocupa respecto de la perspectiva biológica canónica con la que confronta: aquella de Darwin. Desde aquí, desplegando la modalidad de construcción discursiva nietzscheana, se buscará fundamentar cómo y desde qué dinámica ese discurso aparece como monstruosidad excepcional respecto a la epistemología predominante de su época.

Palabras clave: Nietzsche, genio, discurso, construcción, monstruosidad.

Abstract: The subject of discursive construction in Nietzsche has been worked on numerous times, but practically exclusively from the place of language, articulated to the notions of truth, metaphor, memory, lies, conscience, among others.

Without taking the notion of language centrally, this article will seek to work on the way in which discursivity in Nietzsche is constructed by articulating it to the way in which the figure of genius is thought. In other words, just as the genius will appear as a monstrous exceptionality, it will be sought to account for how Nietzschean discursiveness presents the same characterization in the face of canonical epistemology, the one that Nietzsche seeks to confront. In order to do this, in the first place it will be developed how Nietzsche thinks of the genius as an exception, to then give an account of the differential place that said exception occupies with respect to the canonical biological perspective with which it confronts: that of Darwin. From here, by deploying the Nietzschean discursive construction modality, we will seek to establish how and from what dynamics this discourse appears as an exceptional monstrosity with respect to the predominant epistemology of its time.

Keywords: Nietzsche, Genius, Discourse, Construction, Monstrosity.

Recibido: 18 de agosto de 2020

Aceptado: 15 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.566>

Introducción

El tema de la construcción discursiva en Nietzsche se ha trabajado numerosas veces, pero prácticamente de modo exclusivo desde el lugar del lenguaje. Se lo ha abordado desde el análisis del concepto de verdad como en los casos clásicos de Gemes (1992), Strong (1976) o Ansell-Pearson (1992), y más contemporáneamente en Álvarez y Ridley (2005), Rawat (2013), Yadin (2001) o Steiner (2004), por hacer mención de algunos. Asimismo, y siempre desde el lenguaje, se la articula con otras nociones fundamentales.

Lucero (2007) aborda la articulación entre música y lenguaje, a partir de la cual analiza el concepto de sujeto y sus tipologías en Nietzsche. Rivas (2008) relaciona mentira y metáfora para dar cuenta de la noción de cultura; Hanza (2003) trabaja la relación entre literatura y metáfora. Emden (2005) analiza en su libro los diversos entrecruces que se dan en la obra de Nietzsche entre cuerpo, lenguaje y conciencia a través de la cultura, la metáfora y la memoria; también sobre esa miríada conceptual y sus articulaciones con el lenguaje trabajan Barcalett Pérez (2006), Vattimo (2002), Onfray (2012), Reginster (2006), Stiegler (2003 y 2001), Drivet (2015), Sokel (2005), Assoun (2008), Gerhardt (2002), entre otros.

La discursividad nietzscheana y lo lingüístico son pensados asimismo desde la manera que el propio lenguaje de Nietzsche va modificándose a lo largo de sus escritos; se han producido así diccionarios de temas y términos, como el de Niemayer (2012), que incorpora análisis críticos terminológicos, o el de Van Tongeren (2001), como parte del Nietzsche Research Group.

Sin tomar de modo central a la noción de lenguaje, en el presente artículo se buscará trabajar la forma en que la discursividad en Nietzsche se construye articulándola al modo en que la figura del genio es pensada. Dicho de otro modo, así como el genio aparecerá como excepcionalidad monstruosa se buscará dar cuenta de

cómo la discursividad nietzscheana presenta la misma caracterización frente a la epistemología canónica, aquella que Nietzsche busca confrontar.

En orden de realizar esto, primero, se desarrollará cómo Nietzsche piensa al genio como excepción, para luego dar cuenta del lugar diferencial que dicha excepción ocupa respecto de la perspectiva biológica canónica con la que confronta: aquella de Darwin. Desde aquí, desplegando la modalidad de construcción discursiva nietzscheana, se buscará fundamentar cómo y desde qué dinámica ese discurso aparece como monstruosidad excepcional respecto a la epistemología predominante de su época.

El genio: fragilidad y autopotenciación vital

Nietzsche caracteriza a la enfermedad de una manera específica:

La contraposición de las pasiones, la duplicidad, la triplicidad, la multiplicidad de las ‘almas en un único pecho’:¹ muy insano, ruina interna, disgregante, delatando e intensificando una disensión y un anarquismo internos—: a no ser que una pasión finalmente acabe por dominar. *Retorno de la salud*—(2008: 14 [157], 584).

Que la salud implique el dominio de una pasión —de una fuerza— por sobre las otras, ¿supone una unificación completa de la interioridad, una desaparición de la multiplicidad?

La pasión dominante, la cual lleva consigo incluso la forma suprema de la salud en general: aquí se alcanza de manera óptima la coordinación de los sistemas internos y el concurso de sus trabajos

¹ Alusión al libro I del *Fausto* de Goethe.

al servicio de una unidad –pero, ¡esto es prácticamente la definición de la salud! (Nietzsche, 2008: 14[157], 584).

La salud no implica entonces una desaparición de lo múltiple, sino su coordinación en función de una perspectiva rectora producto de la imposición de una pasión –una fuerza– a partir de la lucha interna.

En función de la vida ascendente, la relación entre enfermedad y salud es concebida de una determinada manera:

Desde ahora rige en Europa el destino de que precisamente sus hijos más fuertes alcancen tarde y rara vez su primavera –de que en su mayoría perezcan ya jóvenes, hastiados, ateridos, ensombrecidos, [...] ¡y no serían los más fuertes si no hubiesen sido también los más desilusionados! Porque esta es la prueba de su fuerza: sólo saliendo de toda la enfermedad de la época tienen que llegar a *su* salud (Nietzsche, 2008: 6[24], 183).

La fuerza de aquellos más fuertes no implica simplemente un estado de no disgregación interna, sino el haber atravesado con éxito dicho estado; aquellos que presentan la ‘gran salud’ (*Große Gesundheit*) no son aquellos que no se han enfermado sino quienes han superado la enfermedad. Sin embargo, existe también una excepción que excede, rompe, supera aquella en términos de ascendencia: la del genio.

Así caracteriza Nietzsche las acciones que Julio César ejercía sobre sí mismo:

Los medios con que Julio César se defendía de su constitución enfermiza y del dolor de cabeza: marchas enormes, género de vida sencillo, permanencia ininterrumpida al aire libre y constantes

fatigas: ésas son, hablando a grandes rasgos, las condiciones de conservación del genio en general (2008: 11 [79], 390).

En primer plano aparece el cuerpo: un cuerpo tendiente a la enfermedad –o más bien, enfermo en sí– que se presenta como una amenaza frente a la que ha de haber una defensa.² Las medidas impuestas –la perspectiva impuesta– de modo constante a la enfermedad que es su cuerpo es lo que produce “las condiciones de conservación del genio en general”; este carácter particular del genio es lo que lleva a Nietzsche a afirmar:

Contra la doctrina de la influencia del *milieu* y de las causas externas: la fuerza interna es infinitamente *superior*; mucho de lo que parece influencia del exterior es sólo su adecuación desde el interior. Exactamente los mismos *milieus* pueden interpretarse y utilizarse de manera contrapuesta: no hay hechos. –Un genio no es explicable dese estas condiciones de surgimiento (2008: 2 [175], 130).

El genio no se puede explicar desde una influencia determinante externa en tanto resulta un epítome del empoderamiento interno, en tanto es solo desde sus propias fuerzas –desde su particular dinámica creativa como continua lucha interna– que puede ser concebido.

² De hecho, los dos genios que mayormente nombra Nietzsche son el propio César y Napoleón, ambos tipos físicos no superlativos. No hay que olvidar asimismo dentro de la lista de nombramientos nietzscheana al propio Nietzsche y a su estado de salud; como señala Cragolini (1998), “[e]n este sentido, Nietzsche mismo representa la paradoja del intento de una voluntad fuerte en un cuerpo en extremo débil” (130). Para lecturas que articulan la salud de Nietzsche a su obra cfr. Pérez Bacarlett (2006) o los clásicos de Halévy (1943) y Lichttemberger, (1923).

Ahora bien, en tanto en el genio lo enfermo –esos destellos que entran en lucha constante, esa multiplicidad anárquica– es el cuerpo mismo, se imposibilita así el ‘atravesar la enfermedad’ para salir de ella y, por tanto, el ingresar en un circuito de producción de la ‘gran salud’. La relación no es de transposición –un atravesar la enfermedad, para luego salir de ella en la forma de la ‘gran salud’– sino de yuxtaposición: enfermedad y salud se yuxtaponen en la totalidad de la superficie que es el cuerpo. Así la configuración vital, a través de una ininterrumpida conflictividad interna, se halla en continua transformación; el propio cuerpo del genio –en tanto implica una voluntad de poder– es un motor continuo de acrecentamiento de fuerzas: el carácter pleno de la *Wille zur Macht* en tanto autosuperación (*Selbstüberwindung*), mostrado en el proceso económico extremo del configurar una continua tendencia disgregante, conformándola saludablemente en una determinación única.³

Ahora bien, Nietzsche afirma:

La voluntad de poder sólo puede exteriorizarse *ante resistencias* [...]. La apropiación e incorporación es sobre todo un querer subyugar, un formar, configurar y reconfigurar hasta que finalmente lo sometido ha pasado totalmente al poder del atacante y lo ha acrecentado. –Si esta incorporación no tiene éxito, la formación probablemente se desintegra (2008: 9[151], 282).

Desde la propia enfermedad que es el cuerpo, el genio se halla en permanente riesgo de desintegración: no existe un punto en el cual ‘lo sometido ha pasado totalmente al poder del atacante’, se debate, en la forma de la lucha, entre lo propiamente débil y la

³“Napoleón como tipo completo, enteramente desarrollado de un instinto único [...] la concepción sencilla y el desenvolvimiento ingenioso de un solo motivo o de un corto número de ellos” (Nietzsche, 1999: 105).

capacidad genial. En términos de “una doctrina que es un abismo: conserva el tipo superior y el inferior (destruye el intermedio)” (Nietzsche, 2008: 5[61], 162), el genio representa propiamente a ese abismo en sí mismo: el más bajo y el más alto en lucha, sin posibilidad de intermedios. Esta economía de fuerzas descentra, desquicia, desnivela la economía propia de la ‘gran salud’ al intensificarla al máximo: su capacidad autopotenciadora se da en términos de necesidad; las medidas de salud que toma César – autotransformadoras– son necesarias para su propia conservación, para la conservación del genio en general. Así, correlativamente a la yuxtaposición de salud y enfermedad, se produce en el genio la yuxtaposición de conservación y aumento vital: ese cuerpo y esa voluntad configuran un tipo del continuo devenir ascendente, frente al constante riesgo de la disgregación total. “El ‘genio’ es la máquina más sublime que hay, –es, por consiguiente, la más frágil” (Nietzsche, 2008: 14 [133], 569). En ese peligro que implica el continuo batallar con sus debilidades el riesgo no es ya requisito para un carácter expansivo, sino para la propia conservación vital: es una máquina creativa justamente en tanto es frágil, en tanto en su propio existir siempre está jugándose la existencia.

No solamente el genio es frágil: el genio no puede criarse, el genio no tiene descendencia. “La breve duración de la belleza, del genio, del César, es *sui generis*: eso no se hereda. El *tipo* se hereda; un tipo no es nada extremo, no es un ‘caso afortunado’” (Nietzsche, 2008: 14 [133], 569). La genialidad –esa capacidad de autoconfiguración máxima– adquiere el carácter de una monstruosidad afortunada dentro de la economía vital nietzscheana. En tanto caso afortunado, feliz, la genialidad opera como foco atractivo, figura que ilumina una trayectoria ascendente vital: la máxima autoproducción de poder. Pero en tanto monstruo –en tanto aislado, en tanto excepción nocriable– no permite establecer una continuidad vital, no permite establecer una tipología.

Ahora bien, esta vitalidad ascendente se contrapone, en lucha, con aquella perspectiva predominante de la época: la vitalidad en términos darwinianos. ¿En qué sentido Nietzsche despliega una postura anti-Darwin?

Nietzsche y Darwin: adaptación, poder, teleología y excepcionalidad

Nietzsche afirma:

Los fisiólogos deberían reflexionar antes de poner el impulso de conservación como impulso cardinal de los seres vivos orgánicos: ante todo, algo viviente quiere *dejar salir* su fuerza: la ‘conservación’ sólo es una de las consecuencias de ello. ¡Cuidado con principios teleológicos *superfluos*! Y entre ellos está el entero concepto de ‘impulso de conservación’ (Nietzsche, 2007a: 24).

¿Critica Nietzsche aquí al impulso conservativo por teleológico o por superfluo? La remarcación del término ‘superfluo’ en lo recién citado se ve confirmada a partir del fragmento subsiguiente.

En esta victoria sobre el mundo y en esta interpretación del mundo a la manera de Platón había una especie de goce distinto al que nos ofrecen los fisiólogos de hoy, y asimismo los darwinistas y antiteleólogos entre los trabajadores de la fisiología, con su principio de la ‘fuerza mínima’ y la estupidez máxima. ‘Allí donde el hombre no tiene ya nada que ver y agarrar, tampoco tiene nada que buscar’, éste es, desde luego, un imperativo distinto del platónico [...] acaso sea el apropiado para una estirpe ruda y trabajadora [...] los cuales no tienen que realizar más que trabajos *groseros* (Nietzsche, 2007a: 25).

Darwinistas y antiteleólogos, los estúpidos. En función de su imperativo –sensualista, aceptando solo la evidencia sensorial– es que ambos son incapaces de dar cuenta de la verdadera, la mayor potencia del viviente: aquella de sus fuerzas internas. Ante la noción del ser vivo como primariamente adaptativo al medio, Nietzsche dirá:

Anti-Darwin.– En lo que se refiere a la famosa ‘lucha por la vida’, a mí a veces me parece más aseverada que probada. Se da, pero como excepción; el aspecto de conjunto de la vida *no* es la situación calamitosa, la situación de hambre, sino más bien la riqueza, la exuberancia, incluso la prodigalidad absurda, –donde se lucha, se lucha por el *poder...* No se debe confundir a Malthus con la naturaleza.

Poniendo una vida pródiga en vez de una escasa en general, Nietzsche desarma el fundamento de la ‘lucha por la vida’. No confundir a Malthus con la naturaleza: aquel escribe en 1789 *An Essay on the principle of population*, tratado económico donde asevera que hay una divergencia en el ritmo de crecimiento de la población humana y sus medios de subsistencia –geométrico el primero, aritmético el segundo– con lo cual se tiende a la escasez. Allí, Nietzsche explicita cómo en la lectura darwinista se transfiere tendenciosamente la perspectiva de la escasez económica humana a lo propio de la naturaleza misma.

Pero suponiendo que esa lucha exista –y de hecho se da–, termina, por desgracia, al revés de cómo lo desea la escuela de Darwin, al revés de como acaso *sería lícito* desearlo de ella: a saber, en detrimento de los fuertes, de los privilegiados, de las excepciones afortunadas (Nietzsche, 2007b: 95).

La lucha por la existencia existe; el problema pasa por universalizarla, porque entonces se deja de lado el aspecto que Nietzsche busca resaltar: los fuertes, y también las excepciones afortunadas. El problema de la perspectiva darwinista no pasa así por el uso de un formato teleológico sino por la tendencia al empequeñecimiento vital que implica. El darwinismo, de hecho, no supone de por sí teleología alguna. Pichot marca que la selección natural darwiniana se despliega a partir de cuatro instancias: hay escasez de recursos para sustentar a la población, con lo cual se ha de luchar por su obtención; los miembros que son parte de una misma especie presentan caracteres variables; hay determinados caracteres que se presentan como ventajosos para la subsistencia en un determinado medio; vía herencia, esas ventajas producen nuevas especies (Cfr. Pichot, 1993: 790 y ss.). Como estipula Cano (2015: 58), si alguna de dichas instancias faltase la selección natural darwiniana no se daría; por ende, no existe una teleología propia de la postura de Darwin.⁴ ¿Por qué entonces Nietzsche la dispone como teleología?

Todo el mundo conoce el libro del célebre Cornaro, en que el autor recomienda la rigurosa dieta que él observaba para conseguir una vida larga y feliz al mismo tiempo que virtuosa. [...] Estoy convencido de que ningún libro (exceptuando la *Biblia*, por supuesto) ha hecho tanto daño ni ha abreviado tantas existencias como este singular engendro, escrito con buena intención, sin duda. El motivo es una confusión entre el efecto y la causa. Aquel buen italiano creía que su dieta era la causa de su longevidad, cuando lo que sucedía es que la condición primera para vivir mucho, la lentitud extraordinaria en la asimilación y desasimilación

⁴ Al respecto, Fornari sostiene incluso que Nietzsche era consciente de la vocación antiteleológica darwinista (2002: 100).

y el escaso consumo de sustancias nutritivas eran, en realidad, la causa de su dieta (Nietzsche, 2007b: 46).

No es la dieta la que hace a Cornaro, sino a la inversa. Del mismo modo, no hay un algo ‘natural’ que haga a la selección natural, sino una tipología vital como presuposición que hace a lo ‘natural’ de la selección. Hacer la perspectiva económica malthusiana propia de la naturaleza misma dispone la ‘naturalidad’ del viviente como adaptación al medio. Exactamente eso es lo superfluo de la teología darwinista: no hay una naturaleza propia de lo vivo que tienda a la adaptación, sino un armado conceptual tendencioso –una valoración– puesto para justificar a la adaptación como teleología.

Desde la perspectiva de Nietzsche –perspectiva que al producir una inversión de términos (como en el caso de Cornaro) valora al discurso en función de sus efectos– resulta plenamente válido pensar a la mirada darwiniana como poseyendo una teleología superflua, y a su propia mirada como teleológicamente más valiosa: poner ambas miradas en términos de teleología permite dar cuenta que es el armado discursivo (sea científico u otro) el que está al servicio de un tipo de vida, y no al revés.

‘Ironía ante lo que creen al cristianismo *superado* por las modernas ciencias naturales. Los juicios de valor cristianos *no* están en absoluto superados por ellas. “‘Cristo en la cruz’ es el símbolo más sublime –aún hoy” (Nietzsche, 2008: 2[96], 104). La postura darwinista, exponente *princeps* de la perspectiva biológica moderna en la época de Nietzsche, no hace sino continuar con la valoración cristiana. Por su miopía conceptual –solo pueden ver lo que los sentidos les presentan– los darwinistas (y los antiteleólogos) solo verán lo que tienen enfrente, aquello que los valores cristianos les presentan como natural. Si el ser vivo es naturalmente adaptativo a las poderosas fuerzas externas, a aquello que el medio le impone,

entonces –‘naturalmente’– los valores del viviente habrán de ser los de humildad, sacrificio, culpa. Al ponerla en perspectiva teleológicamente, Nietzsche da cuenta de la mirada darwiniana como aquella que hace del núcleo del viviente algo esencialmente cristiano, pero dándole una cobertura cientificista, al invertir la relación causa-efecto y transferir la valoración de la dinámica poblacional humana, en términos económicos, a la naturaleza.

Ya sea desde la religión o la biología, de lo que se trata es de los valores desplegados: romper con el cristianismo será, desde Nietzsche, pensar una vida como voluntad de poder.

La construcción discursiva: imposición e hibridación

En su escrito de 1887 *La genealogía de la moral, un escrito polémico*, Nietzsche define al proyecto de la genealogía del siguiente modo:

Se trata de *recorrer con preguntas totalmente nuevas* y, por así decirlo, con *nuevos ojos*, el inmenso, lejano y tan recóndito país de la moral –de la moral que realmente ha existido, de la moral realmente vivida–: ¿y no viene esto a significar casi lo mismo que *descubrir por vez primera* tal país? (2000: 28-9).

La nueva mirada implica entonces reconfigurar el plano moral; como dirá Nietzsche: “necesitamos una crítica de los valores morales, *hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de esos valores*” (2000: 28). Lo valores que desde la perspectiva cristiana se muestran como permanentes y sagrados –como verdades– son lo que, en tanto trascendentales, producen al hombre ‘orgullo’ y ‘vanidad’ (2003: 202). Algo totalmente distinto será la verdad para Nietzsche:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son (2003: 358).

El proyecto de la genealogía supone así la ruptura con el carácter de verdad y trascendencia de los valores, proyectándolos hacia el continuo cambio de las interrelaciones humanas; al decir de Martínez Novillo: “la verdad se reinserta en el devenir” (2010: 17).⁵ Al deshacer su trascendencia resulta posible el cuestionarlos, el filósofo tiene entonces que ocuparse de “solucionar el problema del valor, tiene que determinar la jerarquía de los valores” (2000: 71). La genealogía no se desenvolverá solamente en un movimiento hacia atrás, en donde se da cuenta del carácter no trascendente de la valoración, sino también habrá de proyectarse hacia delante, haciendo al valor algo construible, configurable en función de un proyecto.

Ahora bien, a lo largo de dicho proceso se genera lo que nominaremos como descentramiento en términos epistemológicos. El desenvolvimiento del proyecto genealógico no se da hacia dentro de un determinado campo epistemológico, sino que resulta transversal a un conjunto de ellos. Al abordar genealógicamente al concepto de culpa (*Schuld*) –ubicado por Nietzsche en el campo religioso-ético–, deriva al mismo del concepto de tener deudas, *schulden* (propio del espacio material de la legalidad y lo comercial) que proviene a su vez del placer producto del sufrimiento de

⁵ Para un tratado más exhaustivo de dicho punto, cfr. Glenn (2004), como asimismo Gemes (1992), Hinman (1982) y Schacht (1984), entre otros.

otro, propio de relaciones de dolor y placer; por ende, del campo psico-psicológico (Cfr. Nietzsche, 2000). De este modo, la configuración del valor supone el despliegue de relaciones heterodoxas seriadas a partir de una determinada conformación.

Ahora bien, esta modalidad configurativa no es privativa del valor: “La historia entera de una ‘cosa’, de un órgano, de un uso, puede ser así una ininterrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos, cuyas causas no tienen siquiera necesidad de estar relacionadas entre sí [...]” (2000: 100). No solo los valores sino las ‘cosas’ en términos generales son resultado de interpretación desde múltiples instancias que no presentan necesidad conectiva; de este modo “no hay ningún acontecimiento en sí. Lo que sucede es un grupo de fenómenos *escogidos* y reunidos por un ser que interpreta” (2008: 1 [115], 60). Lo que hay no es entonces una mezcla arbitraria de instancias heterogéneas, sino una interpretación que configura y ordena de una determinada manera, deshaciendo sus sentidos anteriores y dándoles uno nuevo como parte de una determinada ‘cosa’. Esto mismo se produce en términos de la dinámica vital como *Wille zur Macht*:

[l]a pasión dominante, la cual lleva consigo incluso la forma suprema de la salud en general: aquí se alcanza de manera óptima la coordinación de los sistemas internos y el concurso de sus trabajos al servicio de una unidad –pero, ¡esto es prácticamente la definición de la salud! (2008: 14[158], 584).

Esa modalidad constructiva –generadora de valores, conceptos, usos, vida– configura asimismo el campo del discurso nietzscheano: este incorpora instancias del campo de la biología (la categorización de anti-Darwin, entre otras), la fisiología (al dar cuenta de diversas dinámicas orgánicas referidas al desarrollo vital), de la psicología, el arte, la medicina, la historia, la filosofía, la filología.

Esta combinación de instancias de diversos campos epistemológicos no es arbitraria u azarosa, sino que se produce en términos de lo que nominamos como descentramiento en términos epistemológicos. Así como las ‘cosas’ se configuran desde la interrelación y ordenamiento de elementos heterogéneos desde una perspectiva determinada, así como la construcción del concepto implica una transversalidad epistemológico-significativa en el devenir histórico –lo cual centralmente da cuenta de lo contingente propio de cualquier pertenencia epistémica– el propio campo discursivo de Nietzsche se configura como un conjunto de instancias epistemológicamente heterogéneas que son informadas de modo de –a la manera genealógica– producir nuevos sentidos desde una nueva modalidad de interrogación. De esta modalidad discursiva heterodoxa que rompe con una epistemología canónica depende que Nietzsche, a través de su obra, se nombre de múltiples maneras: es médico, psicólogo, filólogo, artista, filósofo...

Ahora bien, para que dicha multiplicidad no sea simple agregación o amontonamiento de elementos diversos, ha de imponerse una perspectiva que la ordene y configure, resignificándola. “El ‘ser’ –no tenemos para él otra representación⁶ más que ‘vivir’–

⁶ Quizá la utilización del término mediador ‘representación’ (*Vorstellung*) pueda conducir a la noción de que ese ‘vivir’ (*erleben*) resulta secundario o derivado respecto de ese ‘ser’ (*Sein*). Sin embargo, otro fragmento de esa época ilustra adecuadamente el sentido en que Nietzsche utiliza aquí ‘representación’: “Partiendo de una representación (*Vorstellung*) de la vida (que no es un querer-conservarse sino un querer-crecer), he lanzado una mirada sobre los instintos fundamentales de nuestro movimiento político, espiritual y social en Europa” (2008, 2[179]: 131). La representación (*Vorstellung*) implica aquí entonces la perspectiva central, ordenadora, rectora a partir de la cual Nietzsche lanza su mirada: la vida como un querer-crecer. Como marcamos a lo largo de este apartado, la construcción de la ‘cosa’ implica este ordenamiento rector, y por ende, no hay nada *por detrás* de él: la ‘cosa’ ‘es’ a partir del ordenamiento producido desde la perspectiva rectora; así, al estipular Nietzsche que del ser no se tiene

¿Cómo puede entonces ‘ser’ algo muerto?” (2008, 2 [172]: 130). Vivir (*erleben*) funge como la instancia a partir de la cual se hace posible el pensar el ‘es’ —así como a partir de una determinada perspectiva se da la configuración de la ‘cosa’. Pensar a partir de la vida informa al campo discursivo nietzscheano, ordenando los diversos elementos epistemológicos que le son parte. De esta manera, al pensarse a sí mismo como médico lo hace en función del diagnóstico de debilitamiento de la cultura de Europa; se piensa como filósofo y aborda los valores desde lo que conduce a la elevación vital; se piensa como fisiólogo y da cuenta de la organicidad para la expansión de la vida; y se piensa como artista, poniendo a la potencia creativa como propia de lo activo de la vida misma.

La ‘cosa’ que es la discursividad nietzscheana despliega una multiplicidad epistemológica reconfigurada en función de una nueva perspectiva; una innovadora interrogación: ¿qué clase de vida es la que se busca desplegar?

Bivalencia de la resignificación e hibridación: la monstruosidad discursiva

Nietzsche, habíamos dicho, marcaba lo siguiente respecto a la *struggle for existence*:

[p]ero suponiendo que esa lucha exista —y de hecho se da—, termina, por desgracia, al revés de cómo lo desea la escuela de Darwin, al revés de como acaso *sería lícito* deseárselo de ella: a saber, en detrimento de los fuertes, de los privilegiados, de las excepciones afortunadas (Nietzsche, 2007b: 95).

otra representación (*Vorstellung*) que el vivir, está marcando que es a partir de la perspectiva del *vivir* que puede pensarse ese ser, o más bien, que no hay un ser por detrás de la perspectiva del vivir; por ende, no puede pensarse el ser de algo muerto.

Lo lícito: aquello que representa la fortaleza desde la perspectiva darwinista es aquel que triunfa en la lucha por la supervivencia, a partir de su capacidad adaptativa al medio. Ese triunfo es la derrota desde el punto de vista de una vitalidad de la *Wille zur Macht*.

Los fuertes y privilegiados ya son pensados por Nietzsche en su primer obra publicada, *El nacimiento de la tragedia*; allí, refiriéndose a los griegos trágicos afirma: “el impulso, en lo que se refiere a la génesis de su creación, es precisamente la fuerza poderosa, positiva, creadora, y la razón es crítica: ¡verdadera monstruosidad! Pero en Sócrates el impulso se revela como crítico y la razón creadora: ¡verdadera monstruosidad *per defectum!*” (2000: 91). La monstruosidad propia de la génesis creativa será caracterizada luego como excepción afortunada –como genio–. Ahora bien: “La breve duración de la belleza, del genio, del César, es *sui generis*: eso no se hereda. El *tipo* se hereda; un tipo no es nada extremo, no es un ‘caso afortunado’” (Nietzsche, 2008: 14 [133], 569). La genialidad no es hereditaria ni producto de crianza; es frágil y breve. En términos generales la vida responde así a tipologías, no a excepciones.

¿Qué sucede en Darwin con la excepcionalidad, con el monstruo? Se concibe en términos de individualidad cuyas variaciones resultan desfavorables para sobrevivir, y por ende no hay reproducción, o si la hay, el carácter excepcional no suele heredarse.⁷ De este modo, lo excepcional en Darwin tampoco se produce tipológicamente.

Si en cuanto a la imposibilidad de formación tipológica hay coincidencia respecto de la excepción en Darwin y Nietzsche, la valoración de la misma resulta radicalmente divergente. En

⁷ Como Cano marca, los caracteres que Darwin otorga a las excepciones en *El origen de las especies* –especialmente los capítulos 1 y 2– son los de que “difieren en grado sumo”, constituyen “saltos” y “excepciones”, que representan “alguna considerable desviación (*deviation*) de conformación, que es perjudicial o inútil para la especie” (Cfr. 2015: 51-67).

Darwin la excepción resulta completamente lateral para la dinámica general de la vida; en Nietzsche resulta central, en tanto no es sino la exacerbación misma del propio carácter de voluntad de poder. Así es que al respecto afirma:

[l]as mismas condiciones nuevas bajo las cuales surgirán, hablando en términos generales, una nivelación y una mediocrización del hombre –un hombre animal de rebaño útil, laborioso, utilizable y diestro en muchas cosas–, son idóneas en grado sumo para dar origen a hombres-excepción de una cualidad peligrosísima y muy atrayente (2007c: 175).

Desde este punto de vista, que pone en su centro al carácter valorativo del viviente –que lo piensa en términos teleológicos– en Nietzsche las condiciones propias de la dinámica vital han de desplegarse de forma no de producir excepcionalidad –pues la misma es *sui generis*– sino de resultar favorables para permitir su desarrollo.

En términos del carácter epistemológico general, ¿cómo es concebida la discursividad nietzscheana? Ya en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) de 1872,⁸ al analizar la aparición y fin del modelo artístico propio de la tragedia ática, el abordaje de Nietzsche rompe de modo determinante con la perspectiva canónica epocal. En ese mismo año Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, renombrado filólogo, realiza una crítica lapidaria a la perspectiva nietzscheana; *¡Filología del futuro! Una respuesta a de 'El nacimiento de la tragedia' de Friederich Nietzsche* (*Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friederich Nietzsches 'Geburt der Tragödie'*) es el panfleto en el

⁸ Reeditado en 1886 con el nombre de *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo* (*Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus*).

cual centralmente destaca la incompatibilidad y peligro de lo dicho por Nietzsche para con las bases mismas del pensar racional y, entonces, para la filología en su totalidad, epistemológicamente hablando. En relación a dicha obra nietzscheana Porter marca que Wilamowitz-Möllendorf encuentra allí un agregado de

mitología griega, musicología y filosofía schopenhaueriana, que carecía de los signos típicos de los estudios clásicos: no había notas al pie, ni citas de fuentes griegas originales y un solo pasaje traducido (unos pocos versos de Sófocles), no había citas de fuentes primarias, ni referencias a estudios clásicos de ningún tipo. Ni siquiera su narrativa podía ser reducida a las tramas familiares de libros de texto antiguos o modernos [...] (2011: 73).

Desde nuestra perspectiva analítica se está –ya desde la primera obra nietzscheana– frente a la hibridación propia de la excepción nietzscheana: una multiplicidad de instancias epistemológicamente heterogéneas reconfiguradas a partir de una perspectiva ordenadora que, de modo bivalente, genera un campo de discurso en ruptura respecto a la epistemología canónica. Nietzsche incorpora instancias filosóficas, mitológicas, artísticas, filológicas, resignificándolos en función de la pregunta por el pesimismo vital helénico y el optimismo socrático. Ingresando en esos espacios epistemológicos, toma partes y configura un espacio nuevo desde una perspectiva: la vida helénica, su cultura y la transformación de la misma. De este modo, resignificación y configuración de nuevo espacio de discurso se implican bivalentemente: solo dándose uno se da el otro.

Ahora bien, ¿cómo es posible tomar elementos de distintos ámbitos epistemológicos y reconfigurarlos discursivamente? Dicho de otro modo: si dichos elementos pertenecen a lógicas de campos epistemológicos diversos, ¿cómo es posible que se produzca un or-

denamamiento resignificante y no una simple acumulación que devenga en pura mezcla?

Para dar cuenta de ello, realicemos un análisis discursivo del fragmento nietzscheano sobre la *struggle for existence* darwinista:

[a]nti-Darwin.— En lo que se refiere a la famosa ‘lucha por la vida’, a mí a veces me parece más aseverada que probada. Se da, pero como excepción; el aspecto de conjunto de la vida *no* es la situación calamitosa, la situación de hambre, sino más bien la riqueza, la exuberancia, incluso la prodigalidad absurda, -donde se lucha, se lucha por el *poder*... No se debe confundir a Malthus con la naturaleza. —Pero suponiendo que esa lucha exista —y de hecho se da—, termina, por desgracia, al revés de cómo lo desea la escuela de Darwin, al revés de como acaso *sería lícito* desearlo de ella: a saber, en detrimento de los fuertes, de los privilegiados, de las excepciones afortunadas (2007d: 95).

La dinámica nietzscheana parece presentar en el fragmento un carácter progresivo: avanzar desde el propio campo de discurso de Darwin hasta llegar al suyo. Comienza reemplazando la escasez de la naturaleza por un carácter pródigo; en tanto si lo que hay es riqueza de recursos la lucha por la supervivencia pierde su razón de ser, ese reemplazo es del orden argumentativo, en términos de refutación. Ahora bien, como Nietzsche establece (respecto a un libro de Paul Reé):

[e]n la obra antes mencionada [...] me referí con ocasión y sin ella, a las tesis de aquél, no refutándolas —¡qué me importan a mí las refutaciones!— sino, cual conviene a un espíritu positivo, poniendo, en lugar de lo inverosímil, algo más verosímil, y en lugar de un error, otro distinto (2000: 25).

La discursividad nietzscheana no se despliega así desde la refutación, en tanto la estructura argumental de la refutación implica la noción de la conceptualidad en sí, contraria a la de concepto como construcción. El desplegar la relación de escasez-abundancia de recursos en términos de refutación busca dar cuenta del carácter artificioso de la misma; como se había mencionado, que ‘no se debe confundir a Malthus con la naturaleza’ implica la explicitación del traslado tendencioso de una perspectiva económica humana al carácter de la naturaleza misma, para así naturalizar una determinada interrelación entre medio y viviente. Al explicitar dicho carácter artificioso –y, por ende, mostrarlo como construcción– Nietzsche desplaza la confrontación hacia su propio campo conceptual, para dar cuenta de que el constructo argumental darwiniano da como resultado una vida empujada. Esto último que desde la perspectiva de Darwin resulta un efecto de la lucha por la supervivencia, es desde Nietzsche la causa: la perspectiva de la naturaleza escasa en recursos está allí como justificación de la ya presupuesta *struggle for existence*.

La construcción conceptual teleológica nietzscheana está allí justamente para dejar en evidencia esto mismo: la vida como adaptación no es consecuencia de las condiciones del medio, sino que se produce un armado conceptual artificioso respecto del medio para justificar que esa sea la perspectiva vital preponderante.

Lo esencial no resulta entonces la construcción conceptual-argumentativa respecto a una perspectiva sobre la vida, sino la clase de vitalidad desde la que se configura dicha construcción:⁹ una vida que prepondera al adaptarse, o una que tienda al *plus* de poder.¹⁰

⁹Y esto es justamente lo que significa Nietzsche al decir que no le importan las refutaciones, sino poner algo más verosímil donde había algo menos.

¹⁰En este sentido es posible tomar la afirmación de Glenn: “la epistemología es un tema moral, y por tanto es un terreno de lucha clave en el conflicto entre los

Para poner la perspectiva darwiniana como teleológicamente enfrentada a la propia, Nietzsche primeramente ha de reconfigurar la conceptualidad de Darwin en términos constructivos –dando cuenta del trasvasaje Malthus/naturaleza. Así, la dinámica discursiva no pasa por tomar un elemento e insertarlo entre otros, sino que al pasaje de un campo discursivo al otro le corresponde una labor de progresiva reconfiguración del mismo –y entonces, resignificación y construcción discursiva híbrida presentan una relación bivalente.

La crítica de Wilamowitz-Möllendorf respecto a *Die Geburt der Tragödie*, como se había marcado, ponía en un primer plano el peligro que la discursividad nietzscheana suponía para los fundamentos de lo racional mismo –siendo corolario de esto el ataque a la filología clásica¹¹. Respecto de esto último, en efecto, el campo de discursividad híbrida implica no solo el romper con modalidades epistemológicas concretas, sino con la noción misma de epistemología canónica en cuanto tal. No se trata de un nuevo campo discursivo científico y/o filosófico canónico, sino una configuración por fuera del mismo. La crítica de Wilamowitz-Möllendorf no se da porque las ideas nietzscheanas innoven o incluso vayan en contra de lo sostenido en el campo filológico, sino porque atentan contra las bases de la construcción epistemológica en sí: se interrelacionan instancias que no pueden ser articuladas desde la lógica de la epistemología canónica.¹² De este modo la obra nietzscheana

fuertes y los débiles” (2004: 577).

¹¹ Para una ampliación del tema cfr. Porter (2011), Calder (1983), Sweet (1999) y Mansfeld (1986), entre otros.

¹² Al respecto, vale notar cómo Sánchez Meca (2019) refiere a la fusión nietzscheana entre filosofía y teatro, que supone una ruptura con el canon discursivo filosófico; asimismo, Gimber (2019) y Lesmes (2019) hablan de cómo dicha ruptura con el canon es retomada, desde el arte, por el movimiento vanguardista; en esta línea, Roldán López (2019) marca que desde la lectura contemporánea de Nietzsche comienza a complicarse hablar de ciertos géneros artísticos; ya

no es una construcción errada, corregible, subsanable: es anti-epistemológica, está por fuera de lo científico.

Ahora bien, que la labor nietzscheana sea anti-epistemológica ¿la hace anti-racional?

Desde el punto de vista de Wilamowitz-Möllendorf, sí; aquí es posible retomar la crítica que Nietzsche hace a los antiteleólogos y darwinistas: la miopía conceptual. Wilamowitz-Möllendorf deduce de la evidente ruptura para con la modalidad filológica clásica presente en el escrito de Nietzsche –caracterizada en la cita anterior de Porter– el carácter contrario a lo racional de dicho escrito,¹³ lo cual es posible solo si se toma a la epistemología clásica subyacente al canon filológico como el producto natural de la racionalidad científica. Ahora bien, la discursividad nietzscheana no es contraria a lo racional: como da cuenta el análisis del fragmento relativo a la *struggle for existence*, lo que allí se produce es el despliegue de un por-fuera de la epistemología canónica, a través de una progresiva transformación de correspondencia bivalente entre resignificación y construcción de discurso híbrido. El discurso se dispone desde otra perspectiva, a través de la pregunta por el tipo de vida que se quiere, y desde aquí denuncia a la epistemología clásica por invertir las relaciones de causa y efecto. Así como en Darwin lo presupuesto es la vida adaptativa y la consecuencia es la correspondiente construcción discursiva de tinte científico, en Wilamowitz-Möllendorf puede decirse que lo presupuesto es la construcción epistemológica canónica, y la consecuencia es un determinado recorte de lo que la racionalidad es. Debido a la mis-

no puede solo hablarse de danza, sino también de danza-teatro; no solo de artes, sino de artes performativas.

¹³ De hecho, lo habíamos presentado de modo inverso: Wilamowitz-Möllendorf piensa a la obra de Nietzsche como contra lo racional y, por ende, contra la filología. Pero esto obedece justamente a la inversión de causa y consecuencia de la que habla Nietzsche, como a continuación se detallará.

ma miopía conceptual que padecen tanto uno como el otro, en el caso de Wilamowitz-Möllendorf epistemología y racionalidad se hallan soldados de ese modo; por ende, si Nietzsche rompe con la filología clásica rompe con lo racional mismo. Desde el punto de vista de Nietzsche, de lo que se trata es de romper no con la noción de *struggle for existence* ni con la epistemología clásica en sí, sino con aquello que estas presuponen: el recorte de lo que es la racionalidad en el caso de Wilamowitz-Möllendorf (que lleva a considerar como válida una única manera de construir discurso) y la vida adaptativa en Darwin (que implica la pérdida de las fuerzas activas y la capacidad de luchar por el poder).

La discursividad nietzscheana cobra así el carácter de genio en tanto *monstrum*: lo excepcional, lo *sui generis*, pero también lo frágil; desde el punto de vista de la excepcionalidad darwiniana, también lo dejado de lado por lo preponderante (por lo que tiene éxito en la supervivencia). En su juventud se consideraba a Nietzsche como alguien con un gran futuro en la filología (fue quien más joven obtuvo el cargo de profesor en Basilea). Tras el conflicto con Wilamowitz-Möllendorf resulta progresivamente dejado de lado en el ámbito académico, hasta abandonar su cargo.¹⁴ Sus escritos son recibidos positivamente en algunos ámbitos, pero no por su perspectiva filosófica sino en carácter de poesía o literatura,¹⁵ al menos no hasta los cursos que dicta Heidegger. La obra nietzscheana es así puesta en un lugar periférico, sin valorarse

¹⁴ Si bien la causa oficial es la de una licencia médica –Nietzsche era efectivamente un enfermo crónico– se aducen múltiples razones por el abandono de su puesto, entre las cuales está por supuesto el aislamiento académico y la mala recepción de sus ideas. En este sentido se pronuncian Grimber y Sancho Vich (2019) al marcar que Richter, amigo de Nietzsche, le recomienda no publicar *El nacimiento* hasta no haber solidificado su posición en la academia. Para ahondar, cfr. la conocida biografía de Rüdiger Safranski *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (2000), entre otras.

¹⁵ Como caso paradigmático, según marca Grimber (2019), aparece el *Zarathustra*.

como filosófica, y por fuera del *status quo* epistemológico. Tanto el darwinismo como la perspectiva de Wilamowitz-Möllendorf –que se pone como el defensor del canon– implican la expulsión de lo excepcional como monstruoso. Pero –en una revalorización del monstruo– la perspectiva nietzscheana piensa las condiciones de nivelación y mediocrización generales como idóneas para el surgimiento de la excepción.¹⁶ Así, en la dinámica del genio –que implica una yuxtaposición de enfermedad y tendencia al *plus* de poder– aquello que hace enfermo desde el punto de vista canónico al discurso nietzscheano –la hibridación, la multiplicidad ilegítima de conexiones epistemológicas– es lo que hace propender al *plus* de poder, en la forma de una perspectiva vital que se impone y ordena todos esos elementos. Desde la periferia, Nietzsche busca confrontar con los discursos preponderantes del momento, enfrentándose no solo con la perspectiva darwinista,¹⁷ sino con el modo mismo de construcción de discurso de la ciencia. De este modo la discursividad nietzscheana no es a-racional, sino constituyente de una otra racionalidad fundamentalmente disruptiva para con la epistemología clásica: produce una perspectiva que dispone la construcción del discurso desde otro lugar –aquel de la pregunta por el tipo vital– y desde allí busca desplegarse a la moral, lo científico, lo cultural mismo. En la modalidad de lectura nietzscheana –desde la inversión de causa y efecto– las miradas de Darwin y Wilamowitz-Möllendorf apuntan a lo mismo: denegar una pers-

¹⁶ En esta línea, resulta válido remarcar lo que Quejido López (2019) menciona respecto a cómo, en términos artísticos, la ruptura rítmica respecto a los cánones musicales produce según Nietzsche el surgimiento de la excepcionalidad.

¹⁷ Nietzsche mismo piensa el extender la *Wille zur Macht* más allá del registro vital: “La voluntad de acumular fuerza como específica para el fenómeno de la vida, para la nutrición, la reproducción, la herencia [...] ¿No deberíamos tener el derecho de admitir esa voluntad como causa motora incluso de la química? ¿Y en el orden cósmico?” (2008: 14 [81], 535).

pectiva que pone a la excepcionalidad como ruptura de los valores de una racionalidad pequeña, descendente.

Bibliografía

- Alvarez, María y Aaron Ridley, 2005, "Nietzsche on Language: Before and After Wittgenstein", *Philosophical Topics*, vol. 33, núm. 2, pp. 1-17.
- Ansell-Pearson, Keith, 1992, "Who is the Übermensch? Time, Truth and Woman in Nietzsche", *Journal of the History of Ideas*, vol. 53, núm. 2, pp. 309-331.
- Assoun, Paul-Laurent, 2008, *Freud et Nietzsche*, P.U.F, París.
- Barcalett Pérez, María, 2006, *Friedrich Nietzsche: la vida, el cuerpo la enfermedad*, Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Calder, William, 1983, "El debate Wilamowitz-Nietzsche: nuevos documentos y una reevaluación", *Nietzsche-Studien*, vol. 12, pp. 214-54.
- Cano, Virginia, 2015, "Is evolution blind? On Nietzsche's reception of Darwin", en *Nietzsche and the Becoming of Life*, Fordham University Press, Nueva York, pp. 51-67.
- Cragolini, Mónica, 1998, *Nietzsche, camino y demora*, Eudeba, Buenos Aires.
- Drivet, Leandro, 2015, "Freud como lector de Nietzsche. La influencia de Nietzsche en la obra de Freud", *Civilizar*, vol. 15 núm. 2, pp. 197-214.
- Emden, Christian, 2005, *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*, University of Illinois Press, Illinois.
- Fornari, María, 2002, "Nietzsche and darwinism", *Journal of Nietzsche Studies*, núm. 23, pp. 89-125.

- Gemes, Ken, 1992, "Nietzsche's Critique of Truth", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 52, núm. 1, pp. 47-75.
- Gerhardt, Volker, 2002, "La gran razón del cuerpo. Un ensayo sobre el *Zarathustra* de Nietzsche", *Enrahonar*, núm. 35, pp. 31-43.
- Gimber, Arno y Carlos Sancho Vich, 2019, "Modelos literarios en la obra de Nietzsche", conferencia del 1er congreso de la RIEN (Red Interamericana de Estudios Nietzscheanos), Goethe Institut de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ZNA3ZGQhTLM&ab_channel=OscarQuejido
- Gimber, Arno, 2019, "La máscara y el rito: Nietzsche y el teatro posdramático", conferencia del 1er congreso de la RIEN (Red Interamericana de Estudios Nietzscheanos), Goethe Institut de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=u0wqUwB5rIk&ab_channel=RedNietzsche
- Glenn, Paul, 2004, "The Politics of Truth: Power in Nietzsche's Epistemology", *Political Research Quarterly*, vol. 57, núm. 4, pp. 575-583.
- Halévy, Daniel, 1943, *La vida de Friedrich Nietzsche*, Emecé, Buenos Aires.
- Hanza, Kathia, 2003, "Nec docere neque delectare sed sublimare. Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche", *Estudios de filosofía*, núm. 28, pp. 35-54.
- Hinman, Lawrence, 1982, "Nietzsche, Metaphor and Truth", *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 43, núm. 2, pp. 179-199.
- Daniel Lesmes, Daniel, 2019, "Nietzsche y el retorno en la vanguardia", conferencia del 1er congreso de la RIEN (Red Interamericana de Estudios Nietzscheanos), Goethe Institut de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7VrP_14aQqg&ab_channel=OscarQuejido

- Lichttemberger, Henri, 1923, *La philosophie de Nietzsche*, Lib. Félix Alcam, París.
- Mansfeld, James, 1986, “The Wilamowitz-Nietzsche struggle: Another new document and some further comments”, *Nietzsche Studien*, núm. 15, pp. 41-58.
- Lucero, Guadalupe, 2007, “Música insignificante. Avatares de la insistencia musical en la crítica nietzscheana del lenguaje”, *Instantes y Azares, Escrituras Nietzscheanas*, núms. 4-5, pp. 67-82.
- Martínez Novillo, Javier, 2010, “Genealogía y discurso. De Nietzsche a Foucault”, *Nómades. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 13, pp. 16-38.
- Niemeyer, Charles, 2012, *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*, Siglo XXI, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich, 1999, *Aurora*, Alba, Barcelona.
- _____, 2000, *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid.
- _____, 2003, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Península, Madrid.
- _____, 2007a, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- _____, 2007b, *Así habló Zarathustra*, Alianza, Madrid.
- _____, 2007c, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid.
- _____, 2007d, *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid.
- _____, 2008, *Fragmentos Póstumos*, Tecnos, Madrid.
- Onfray, Michael, 2012, *Nietzsche contra Freud*, Taurus, Madrid.
- Pichot, André, 1993, *Histoire de la notion de vie*, Gallimard, París.
- Porter, James, 2011, “Don’t Quote Me on That!': Wilamowitz Contra Nietzsche in 1872 and 1873”, *Journal of Nietzsche Studies*, vol. 42, núm. 1, pp. 73-99.

- Quejido Alonso, Oscar, 2019, “Ritmo y librepensamiento: el tempo del arte y de lo excepcional”, conferencia del 1er congreso de la RIEN (Red Interamericana de Estudios Nietzscheanos), Goethe Institut de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xADBwdw3bIg&ab_channel=RedNietzsche
- Rawat, Khalid, 2013, “Language and Truth: a Study of Nietzsche’s Theory of Language”, *Annales Philosophici*, núm. 6, pp. 39-46.
- Reginster, Bernard, 2006, *The affirmation of life: Nietzsche on overcoming nihilism*, Harvard University Press, Cambridge.
- Roldán López, Carlos, 2019, “La danza en Nietzsche: el lenguaje lúdico de la voluntad de poder”, conferencia del 1er congreso de la RIEN (Red Interamericana de Estudios Nietzscheanos), Goethe Institut de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4BVFHIC_nvY&ab_channel=OscarQuejido
- Safranski, Rüdiger, 2001, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona.
- Schacht, Richard, 1984, “Nietzsche on Philosophy, Interpretation and Truth”, *Noûs*, vol. 18, núm. 1, pp. 75-85.
- Steiniger, José, 2004, “Friederich Nietzsche and Sigmund Freud failure: a tomist protest on truth”, *Quodlibet Diary*, vol. 6 núm. 1, pp. 24-39.
- Stiegler, Barbara, 2001, *Nietzsche et la biologie*, PUF, París.
- _____, 2003, “¿Qué cambia poner el cuerpo en el lugar del alma? Nietzsche entre Descartes, Kant y la biología”, *Eidos*, núm. 1, pp. 128-141.
- Strong, Tracy, 1976, “Language and Nihilism: Nietzsche’s Critique of Epistemology”, *Theory and Society*, vol. 3, núm. 2, pp. 239-263.
- Sokel, Walter, 2005, “On the Dionysian in Nietzsche”, *New Literary History*, núm. 36, pp. 501-520.

- Sweet, Denis. 1999, "The Birth of 'The Birth of Tragedy'", *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, núm. 2, pp. 345-359.
- Van Tongeren, Paul, *et al.*, 2001, "Hors D'Oeuvre: Nietzsche's Language and Use of Language", *Journal of Nietzsche Studies*, núm. 22, pp. 5-16.
- Vattimo, Gianni, 2002, *Diálogo con Nietzsche*, Paidós, Buenos Aires.
- Yadin, Azzan, 2001, "A Web of Chaos: Bialik and Nietzsche on Language, Truth, and the Death of God", *Prooftexts*, vol. 21, núm. 2, pp. 179-203.

Ser, Devenir, Subsunción: las raíces Kantianas de una problemática Marxista¹

Being, Becoming, Subsumption: The Kantian Roots of a Marxist Problematic

Andrés Saenz de Sicilia
Universidad Nacional Autónoma de México
a.e.saenzdesicilia@gmail.com

Resumen: Una de las tensiones fundamentales en los escritos de Marx surge de la compleja relación entre los aspectos sistemáticos e históricos de su descripción de la sociedad capitalista. Este artículo argumenta que entre todos los conceptos desplegados por Marx la ‘subsunción’ es clave con respecto a este tema. Las diferentes formas de subsunción capitalista planteadas por Marx designan los mecanismos por los cuales el capital conforma la dinámica de desarrollo de las sociedades modernas. Sin embargo, el concepto está subteorizado en los escritos de Marx y ha sido objeto de interpretaciones divergentes. Sus implicaciones siguen siendo discutidas. Volviendo a los orígenes filosóficos de la subsunción, en particular a la reconceptualización “crítica” de Kant como un acto productivo de “determinación sintética”, este artículo busca establecer su centralidad para el pensamiento marxista. Se argumenta que la subsunción es la categoría fundamental de análisis que vincula al capital como sistema con el capital como historia.

¹ La investigación realizada para este artículo fue apoyada por una beca de investigación posdoctoral otorgada por la DGAPA de la Universidad Nacional Autónoma de México (2020).

Palabras clave: marxismo, subsunción, historia, revolución, Kant.

Abstract: One of the fundamental tensions within Marx's writings arises from the complex relationship between the systematic and historical aspects of his description of capitalist society. This article argues that among all the concepts deployed by Marx 'subsumption' is key with respect to this issue. The different forms of capitalist subsumption analyzed by Marx designate the mechanisms by which capital shapes the developmental dynamics of modern societies. Yet the concept is undertheorized in Marx's writings and has been subject to divergent interpretations. Its implications remain contested. By returning to the philosophical origins of subsumption, in particular to Kant's 'critical' reconceptualization of it as a productive act of 'synthetic determination', this article seeks to establish its centrality for Marxist thought. Subsumption, it is argued, is the fundamental category of analysis linking capital as system to capital as history.

Keywords: Marxism, Subsumption, History, Revolution, Kant.

Recibido: 18 de noviembre de 2020

Aceptado: 15 de agosto de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.581>

Una de las tensiones fundamentales en los escritos de Marx surge de la compleja relación entre los aspectos sistemáticos e históricos de su descripción de la sociedad capitalista. Un siglo y medio después de la publicación de *El Capital* —y a la luz de las aventuras históricas del comunismo que, en su mayor parte, deben considerarse como una acumulación de fracasos catastróficos— esta tensión sigue tanto dinamizando como atenuando la recepción del pensamiento de Marx, expresando sintomáticamente los fundamentos práctico-teóricos radicalmente distintivos y aun elusivos de su proyecto. Por una parte, el capital es representado por Marx como un conjunto de relaciones sociales que forman una totalidad aparentemente cerrada capaz de reproducirse puramente a través de su propio dinamismo interno. Por otra parte, Marx nos recuerda que el modo de producción capitalista no cae del cielo, sino que crece o se libera violentamente de las estructuras económicas del feudalismo, desarrollándose dentro y en antítesis con las relaciones y tecnologías del pasado. Para Marx, el sistema capitalista es un todo, una totalidad de relaciones entrelazadas que se presuponen y sostienen mutuamente. Pero al mismo tiempo, no es un todo con una existencia atemporal, independiente y que se mueva de manera autónoma, una esencia suspendida en el vacío. El capital no se desarrolla a partir de la nada, sino que es un fenómeno histórico sujeto a la emergencia y decadencia temporal en medio de toda una serie de “influjos perturbadores” (Marx, 2008: 6).

El “devenir” del capital como sistema depende, por lo tanto, de un modo de desarrollo que es simultáneamente una negación, absorción o negociación de las relaciones y formas sociales heredadas (de la riqueza, la tecnología, el conocimiento, las instituciones, las identidades, las prácticas, etc.) y su subordinación a la lógica del propio “proceso vital” del capital. Como relación social *de produc-*

ción, ante todo, Marx describe, en unos pocos fragmentos dispersos (Marx, 1997: 54-77; Marx/Engels, 1988: 54-348; 1991: 372-387; 1994: 93-121) cómo el capital subordina –o “subsume”– formas de producción existentes para configurarlas como procesos de valorización capitalista, motores del beneficio para sus propietarios. Como señala Marx, esto puede ocurrir “formalmente”, a través de una transformación de las relaciones económicas que intervienen en la producción (sustentada en la introducción de relaciones de intercambio entre compradores y vendedores de fuerza de trabajo). Pero la subsunción bajo el capital, señala Marx, también puede ocurrir y de hecho ocurre en una forma más profunda, “real”, que transforma la composición material de la producción (las técnicas y la tecnología de la producción, así como los propios productos). Tanto en el plano económico como en el material, Marx identifica así los *mecanismos* por los que nacen las formas de dominación social específicamente capitalistas, que transforman los aparatos de producción y las relaciones de propiedad existentes para asegurar la extracción del excedente de mano de obra de los trabajadores en forma de plusvalía. Estos modos de subsunción “formales” y “reales” (junto con otras formas “híbridas” identificadas por Marx) constituyen los mecanismos de dominación a través de los cuales se logra el devenir del capital y el crecimiento de su poder para explotar y transformar la vida humana (Marx, 2009: 617-8).

Una vez que se ha producido un grado suficiente de tal subsunción, una vez que se ha incorporado y formado una masa suficiente de sustancia social de acuerdo con el proceso de vida del capital, entonces podría decirse que el sistema ya no es simplemente un *devenir*, sino que ha alcanzado el *ser* y, de forma infame, parece pararse sobre sus propias patas traseras independientemente de las manos humanas que lo animan. Marx describe el “ser” del capital como un sistema orgánico, es decir, un sistema capaz de reproducir sus propias condiciones de existencia. Sin embargo, a diferencia de

otros sistemas orgánicos, la peculiaridad del capital es su necesidad de expandirse, de acumularse. Por definición, el capital no puede sobrevivir “simplemente” reproduciéndose a sí mismo, regenerándose exactamente como estaba cuando comenzó su ciclo de vida. Debe, más bien, reproducirse a sí mismo de forma expandida, es impulsado hacia adelante y hacia afuera para absorber una riqueza cada vez mayor de material que puede reclamar como propio a través de la mercantilización, la explotación y la acumulación. El *ser* del capital no implica, pues, ni descanso ni estancamiento, sino más bien un *constante devenir*, un crecimiento constante, una espiral hacia fuera de su energía centrípeta que choca con múltiples barreras: la resistencia de los trabajadores, la finitud de la naturaleza, incluso contra su propio impulso destructivo de acumulación insaciable.

Si el devenir del valor hacia más valor, su expansión axiomática, es sistemáticamente presupuesta y requerida por el capital, ¿cómo se correlaciona esto con el otro devenir del capital, su devenir histórico (y su eventual muerte anticipada) como una forma finita de producción social? ¿Cuándo, cómo y como efecto de qué fuerzas sociales terminará el reinado del capital sobre la vida humana?

2. (Im)posibilidades revolucionarias

Como es bien sabido, para Marx estas eran ante todo cuestiones prácticas, que sin embargo generaron una prolífica reflexión teórica. En la tensión que surge entre el ser y el devenir del capital, su “coherencia orgánica” y su transitoriedad histórica, la problemática marxista de la revolución es central. ¿Sigue la revolución un arco progresivo de la necesidad, que surge en la actualidad cuando para el capital “su tiempo ha llegado”? o ¿la revolución comunista subsiste más bien dentro y contra el capital desde su comienzo, como la posibilidad siempre presente de superación que alberga inma-

nementemente en su interior? La postura objetivista de la primera, para la cual la revolución sigue una teleología cuasi naturalista o divina, independiente de cualquier deseo e intención individual, se invierte en el subjetivismo de la segunda, para la cual la revolución emerge como la interrupción voluntaria de la normalidad capitalista, el “freno de emergencia” de Walter Benjamin en el tren del progreso histórico (Benjamin, 2008: 70). A la luz de las múltiples derrotas del comunismo y de la instalación monopolística del capitalismo como único paradigma económico del sistema mundial moderno, ninguno de los dos puntos de vista parece ofrecer un horizonte particularmente creíble de anticipación revolucionaria. Para el objetivista histórico, podemos preguntarnos ¿cuándo? Para el subjetivista, podemos preguntar ¿por quién? Además, en ausencia de un desafío revolucionario al reino del capital, ¿como debemos comprender su desarrollo incontrolado? ¿Podría el *ser-devenir* del capital acercarse a un punto de total absorción y saturación del mundo de la vida humana, no solo “formalmente”, sino también “realmente”? ¿Podría ser que este punto ya ha sido cruzado, dejándonos en un abismo “post-histórico” sin salida?

Debido a sus consecuencias implícitas para las características y la organización de la producción, y por lo tanto también para las luchas que surgen de la producción, la conceptualización provisional y fragmentaria de Marx sobre la subsunción capitalista ha proporcionado un punto focal evocador para los debates en torno a las transformaciones (o la muerte) de la política revolucionaria orientada al trabajo. Si el comunismo es ante todo un movimiento obrero, y la experiencia del trabajo está moldeada por las formas particulares de dominación que operan en la producción, entonces un análisis de estas formas y su evolución ofrecería como mínimo un punto de partida, si no un modelo comprensivo, para comprometerse críticamente con las trayectorias de lucha que tienen

como horizonte último la superación de las relaciones sociales capitalistas.

Para los pensadores marxistas, preocupados por el destino histórico de la revolución, la subsunción ha proporcionado un vocabulario técnico con el que se puede designar la relación evolutiva entre los mecanismos específicos de poder y la dinámica general del sistema capitalista, entre la experiencia de sujeción al mando del capital y las tendencias directrices de la acumulación. Se ha considerado que una teoría de la subsunción ofrecía la clave para comprender no solo el camino “objetivo” del desarrollo capitalista, sino también los programas “subjetivos” de resistencia al mismo, uniendo así la configuración de las condiciones desde las que debe surgir la revolución.

Esta recepción de la subsunción dentro de la teoría marxista ha sido a su vez creativa y conservadora, desplegada para diagnosticar los cambios epocales del poder capitalista sobre la sociedad en su conjunto (como un movimiento lineal a través de fases de subsunción “formal”, “real” y eventualmente “total”) o para reafirmar la consistencia de una lógica básica que gobierna cada instancia existente y posible de socialización capitalista. Es decir, las interpretaciones de la teoría han caído en gran medida en un lado de la tensión entre la historia y el sistema con el que comenzó nuestra discusión. No es necesario ensayar estos debates aquí, salvo para señalar que si bien la última tendencia puede reclamar una mayor coherencia conceptual y una mayor fidelidad a los textos de Marx, es la primera la que ha sido más enérgica para los debates críticos, captando el sentimiento generalizado —aunque borroso— de que el poder capitalista ha evolucionado y se ha intensificado hasta tal punto que ahora invade e interfiere en todos los aspectos de nuestras vidas, sin ofrecer ninguna salida aparente. La subsunción real, por consiguiente, ha llegado a ser para muchos un tópico para el imperioso encierro de la vida por el capital, como el mapa descrito

en el fragmento de Borges que cubre completamente el territorio que representa, coincidiendo con él punto por punto (1960: 119). Ya no restringida en sus efectos a la “racionalización” de los procesos de trabajo discretos, la lógica de coacción y eficiencia técnica del capital penetraría y transformaría, en esta lectura, la totalidad de la existencia humana de tal manera que, en la formulación de Negri, “la sociedad misma se ha convertido en una fábrica” (2003: 105) o en el pronóstico de Adorno, “la ‘alteración de la composición técnica del capital’ se prolonga dentro de las que engloban, e incluso constituyen, las exigencias tecnológicas del proceso de producción” (2005: 229). No es solo el trabajo del trabajador – un quantum específico de su tiempo– el que se convierte aquí en “uno de los modos de existencia del capital”, sino toda la vida del trabajador (y, de hecho, del no-trabajador), lo humano *como tal*, individual y colectivamente, en su ser interior y exterior. Esta concepción de la subsunción real (o en algunas variantes “total”) abarcaría así todo lo que el capital ha hecho y sigue haciendo a nuestro mundo y a nosotros mismos, circunscribiendo al mismo tiempo el terreno evanescente de las posibilidades revolucionarias –sus imposibilidades tendenciales o incluso consumadas–.

Como han señalado varios críticos, tales interpretaciones de la subsunción implican un cortocircuito teórico, por el que la lógica del poder propia de la producción capitalista se traslada a la totalidad social de manera no mediata y absolutizada, sacrificando un funcionamiento matizado del aparato crítico de Marx en favor de un diagnóstico retórico sensacionalista sobre el presente. Quienes han tratado de demostrar la mala interpretación de Marx que está en juego en estos intentos de cartografiar la subsunción formal y real en las fases históricas de la sociedad capitalista, por el contrario, se han esforzado por reinsertar la teoría de la subsunción en un relato sistemático del capital. Sin embargo, la dificultad estriba en que, si bien las diferentes formas de subsunción en la produc-

ción no corresponden directamente a distintas fases del desarrollo capitalista mundial, esas formas –en particular la subsunción real– tienen profundos efectos transformadores que se extienden a la esfera más amplia de la vida y remodelan el contexto general de la acción y la lucha sociales. La base teórica segura que ofrece un relato sistemático del ser del capital permanece esencialmente en silencio sobre la cuestión del devenir histórico del capital (y su superación), salvo por la afirmación de las leyes y tendencias de acumulación invariables que supuestamente rigen la trayectoria de su desarrollo. El resultado es un desacoplamiento del sistema de su historia que lo “congela” en el tiempo. Queda así claro que, a pesar de su aparente oposición, ambas interpretaciones de la subsunción –la sistemática y la historicista– refuerzan la idea de que, a nivel ideológico y práctico, el capital ha logrado efectivamente la supresión de su propia sujeción a la finitud histórica.

Sin embargo, la subsunción tiene un estatus privilegiado dentro del aparato conceptual marxista precisamente porque marca la *interfaz* entre el capital como sistema y el capital como historia. Mientras que categorías como ‘valor’, ‘mercancía’ y ‘capital’ son internas a la totalidad de las determinaciones de la forma capitalista, la subsunción designa el punto de articulación entre este “sistema en proceso” orgánico y la sustancia histórica a través de la cual vive, que debe absorber y reformar para poder existir. Como hemos visto, solo a través de la subsunción de las formas de producción social existentes el capital puede surgir y establecerse. Y aun cuando esto haya ocurrido en su forma “real”, insiste Marx, continúa remodelando radicalmente “todas sus condiciones sociales y tecnológicas” (Marx/Engels, 1994: 30) a través de “una revolución continua en la producción” (Marx/Engels, 1997: 15). La subsunción es, pues, *la* categoría de mediación que relaciona el sistema capitalista con sus fundamentos externos e internos, que por necesidad están sujetos al flujo del tiempo histórico. Lo que

indica la subsunción es, por lo tanto, lo que une al capital como sistema con la historia en la que reside y sobre la que actúa.

¿Qué es, entonces, lo que indica la subsunción? Aquí es donde reside el problema. Dado el esquema rudimentario de Marx de la subsunción, su aparición provisional en borradores y notas y el hecho de que no se haya integrado en la versión final de *El Capital*, el peso que parece tener como categoría principal de mediación entre los aspectos sistemáticos e históricos de *El Capital* no se apoya en un marco conceptual desarrollado. Al carecer de un aparato robusto propio, la teoría de la subsunción se ha subordinado, como resultado, a dos esquemas de totalidad que compiten entre sí y que han dominado el pensamiento marxista: una dialéctica sistemática que totaliza sincrónicamente y una filosofía de la historia que totaliza diacrónicamente. Cada una de ellas funciona a su manera para desarmar la tensión revolucionaria entre la forma y el contenido del capital, entre el sistema y su historia, entre el ideal perfecto y la materialidad imperfecta de la explotación. Para reactivar esta tensión en el plano de la teoría, de manera que el marxismo pueda seguir siendo operable como un discurso que sigue el movimiento de un sistema dinámico e inestable, de condiciones concretas que deforman continuamente su propio espacio de posibilidades (Longo/Longo, 2020) es necesario explorar qué es exactamente lo que está en juego en la categoría de subsunción, tanto en su prehistoria filosófica como en el paso que la lleva a convertirse en una categoría materialista adecuada a la crítica de la dominación capitalista.

3. Un concepto “crítico” de subsunción

La subsunción se entiende ampliamente como un concepto de clasificación o categorización. En su forma filosófica más abstracta y general, designa *una relación de pertenencia a una clase de cosas, de incorporación a una categoría más general o a una unidad formal, ya*

que los particulares se relacionan con un universal, o las especies con un género. Tradicionalmente, pues, la subsunción se ha referido al problema de la ordenación u organización, de establecer una jerarquía entre los términos, que van de lo más particular a lo más general. Platón está subsumido en el género “hombre”, que a su vez está subsumido en el género “animal”, y así sucesivamente. Las raíces de tal jerarquía se encuentran en el esquema taxonómico del ser de Aristóteles, formalizado gráficamente en el pensamiento medieval como “árbol de Porfirio”.

A primera vista, el uso de la subsunción por parte de Kant parece conservar su forma directa y tradicionalmente lógica. De hecho, la “lógica trascendental” que Kant desarrolló y dentro de la cual figura su recuento de la subsunción, se modeló sobre la “lógica general” esbozada anteriormente. Pero Kant añade una nueva y muy significativa dimensión al problema de cómo se puede emitir un juicio de subsunción: la de la heterogeneidad entre los elementos que deben relacionarse en el juicio. No se preguntó por la subsunción en su sentido lógico formal, como conexión ordenada de las determinaciones del pensamiento. Más bien, al analizar las condiciones de posibilidad de cualquier experiencia de un objeto, se preguntó cómo la sensibilidad y el entendimiento –facultades cognitivas que son “totalmente no homogéneas” entre sí, y que, por lo tanto, generan representaciones que son diferentes en su tipo– pueden *subsumir* al conectarse. Esto es un problema porque, “en todas las subsunciones de un objeto bajo un concepto las representaciones del primero deben ser *homogéneas* con el segundo” (Kant, 1990: A137/B176). La homogeneidad es necesaria porque la subsunción siempre implica identidad: se dice que lo que se subsume bajo una categoría es una instancia particular *de esa categoría*, mientras que la categoría subsumida “inhiera” *en lo particular*, es decir, se encarna *en ella*. Lo que se subsume bajo alguna categoría o forma *es esa categoría* o forma, en algún sentido básico especifi-

cado por la naturaleza del sistema (“Sócrates” *es* un hombre y “el hombre” está encarnado *en* Sócrates). Pero mientras que la subsunción lógica se ocupa de elementos universales y particulares del mismo tipo (representaciones conceptuales) que solo tienen que ubicarse adecuadamente dentro del sistema según su generalidad y especificidad (“animal” es superior a “hombre” pero distinto de “mineral”, etc.) la subsunción trascendental se ocupa de elementos no conceptuales (representaciones sensibles) que, sin embargo, deben subsumirse en conceptos. ¿Cómo es posible esta identidad entre elementos no conceptuales? ¿Cómo se pueden adaptar las sensaciones a los conceptos, de manera que se puedan presentar como “pertenecientes” a ellos? Este es el problema básico de la subsunción en su forma “crítica”.

La solución de Kant a este problema se basa en la identificación de un acto productivo de “determinación de la forma” por el cual las representaciones sensibles se constituyen como particularidades de los conceptos, y, por lo tanto, pueden presentarse como subsumidas a ellos. Más allá de una distribución relacional de elementos homogéneos, situados en el nivel apropiado según su rango en la jerarquía sistémica, Kant expone una mecánica de producción cognitiva por la que cualquier particular subsumido bajo un concepto debe haber sido *producido* primero como un particular a través de un acto de determinación de la forma (un “juicio”). El elemento particular debe haber sido reelaborado y dotado de forma conceptual para poder participar en la economía interna del sistema.

Para Kant, esta determinación de la forma se produce mediante la disolución de la forma espontánea y singular de la unidad que el objeto tiene inicialmente al ser recibido por los sentidos, y su posterior rearticulación según un esquema genérico de relaciones conceptuales. A través de este proceso productivo, todo objeto de experiencia llega a compartir el mismo conjunto básico de deter-

minaciones organizadoras, una forma universal de objetividad común a toda experiencia subjetiva. Las representaciones sensibles quedan subsumidas bajo los “conceptos puros del entendimiento”, de modo que algo “impensable” se convierte en “pensable”, algo privado se convierte en comunicable. La configuración de una primera serie “dada” (datos de los sentidos) se disecciona y se vuelven a sintetizar sus elementos según la lógica de una segunda serie dominante (conceptos puros) que determina su unidad de una nueva manera. Esos elementos, en su nueva forma interconectada, instancian ahora la “forma” universal y abstracta de la objetividad en un objeto concreto y particular (para Kant, los conceptos abstractos y “vacíos” se llenan de un “contenido” sensible). De esta manera, los elementos de la primera serie se subsumen en la segunda serie a través de un proceso de *determinación sintética*. Este proceso forma el objeto de manera genérica, de modo que puede relacionarse y compararse con otros objetos y así integrarse en el sistema (de la experiencia autoconsciente) según su lugar apropiado.

Así pues, Kant muestra que solo mediante la determinación unificadora de la “síntesis trascendental” puede producirse la identidad (de lo particular y lo universal) implícita en la subsunción. En lugar de explorar únicamente la forma en que los *particulares* se relacionan con los *universales*, también se plantea la cuestión de cómo las entidades *individuales* o *singulares* se forman primero como instantes particulares de una categoría general. El problema de la subsunción no consiste en encajar elementos aislados en una estructura predeterminada de manera naturalista o teísta (es decir, asumiendo su conmensurabilidad preordenada y su pertenencia a un orden armonioso), sino en la reconfiguración apropiativa de una serie o en la distribución topológica según una segunda; un forzamiento logrado por división y recomposición. El modelo de Kant es un modelo de producción, una fusión de elementos que en sí mismos no se “pertenecen” uno al otro. Más importante aún,

no se trata simplemente de que los dos tipos de representación (conceptos e intuiciones sensibles) en la relación subsuntiva sean heterogéneos *per se*, sino que poseen tipos de unidad que obedecen a lógicas de composición heterogéneas (la estética y la discursiva). El relato de Kant sobre la síntesis trascendental se centra en la negación de un tipo de unidad u organización ajena a la lógica dominante y su reconfiguración según otra, permitiendo así que la entidad subsumida sea absorbida en el marco de un sistema.

3. 2. *Subsunción y sistema*

Este es el problema más profundo y “crítico” de la subsunción que Kant establece y dentro del cual se inscribe el uso de la subsunción por parte de Marx; un problema que llega a los fundamentos de la sistematicidad, preguntando qué procesos fundamentan el surgimiento de un conjunto básico y objetivo de relaciones y formas, en lugar de tomar esas relaciones y formas como dadas por la naturaleza. Este marca el umbral en el que el discurso de la subsunción pasa de la estructura a la génesis, de la ordenación taxonómica a un análisis genético de la homogeneidad formal que presupone toda taxonomía, de un problema de reconocimiento a uno de constitución.

Sin embargo, el reconocimiento de la transición teórica de determinados elementos a los procesos de su formación no agota el alcance de la transformación que sufre la subsunción en esta fase crítica del pensamiento, cuyos interrogantes van desde la pura razón a la economía política. La cuestión central que abre la intervención de Kant es la siguiente: si la subsunción no es simplemente el reconocimiento y la distribución de elementos dentro de un sistema, sino que depende del *proceso productivo* de síntesis por el que cada entidad subsumida se forma como una instancia *particular* de lo *universal* que la subsume, ¿cuál es la naturaleza de

este proceso formativo? ¿De qué hablamos cuando hablamos de la determinación de lo que se subsume? ¿Cómo “funciona” la división y la recomposición sintética?

Kant ofrece respuestas notoriamente técnicas e intrincadas a estas preguntas, que se basan en última instancia en una reelaboración innovadora de las concepciones clásicas y modernas tempranas sobre el funcionamiento del intelecto. En este sentido, su relato sobre la determinación de la forma de los objetos de la experiencia tiene un carácter eminentemente idealista: se produce como un “juicio”, implica múltiples procedimientos de cognición y genera efectos puramente subjetivos que no reclaman las cosas tal como son en sí mismas. Sin embargo, por muy inconscientemente que se presente, hay indudablemente un impulso proto-materialista en el relato de Kant sobre la subsunción en la medida en que reconoce la heterogeneidad y resistencia de la materialidad del “contenido” sensible que debe formarse conceptualmente para que se genere esa objetividad. A diferencia de Hegel, para quien el contenido y la forma *parecen* simplemente exteriores entre sí, pero en realidad están vinculados orgánicamente como momentos necesarios de una única “idea” abarcadora, Kant reconoce que la subsunción implica una especie de transición arbitraria o contingente entre diversas lógicas de composición. No hay nada en las representaciones sensatas como tales que requiera su reconfiguración discursiva (existen seres que sienten, pero no piensan). Pero como el sistema en el que se van a internalizar estas representaciones es de carácter discursivo, exige esta reconfiguración para poder incorporarlas. El sistema debe formar la materia que necesita para funcionar, y vive más cuanto más forma (de lo contrario, dice Kant, la forma conceptual sin contenido sensible permanece “vacía”, sin vida). Esta opinión fue el resultado de la aceptación de Kant de que no había ninguna garantía metafísica o lógica que sustentara una correspondencia entre el orden de nuestra experiencia y un orden “real” de cosas

fuera de la mente. Esta proposición significaba que el sujeto no podía simplemente “intuir” el orden del universo, sino que tenía que generarlo en primer lugar. A menos que uno se adhiriera a la noción de un orden “puro” o absoluto de formas establecido por un dios creador, uno se ve obligado a reconocer que todo sistema distinto depende de la formación de un contenido o sustancia que obedece a lógicas de composición diversas y heterogéneas, es decir, depende del acto de *producción*. Así pues, un sistema vive en la medida en que puede determinar con éxito la forma de esta sustancia de acuerdo con su propia lógica, es decir, producirla como un momento de su propia existencia y así *subsumirla*.

4. El materialismo metabólico

El gran invento de Marx, que establecería las bases de su relato de la subsunción capitalista, fue retomar esta visión y reposarla en términos materialistas. Para Marx, el inmenso poder de determinación de la forma que era central en el idealismo alemán fue socavado por su limitación a procesos de carácter subjetivo e ideal, a la teoría más que a la práctica. Marx trató de liberar la fuerza de esta síntesis fundando la determinación de la forma no en la dinámica de la cognición —procesos de análisis y síntesis conceptual, juicio y silogismo— sino más bien en lo que, siguiendo a Feuerbach, denominó enfáticamente la “vida real” de los “individuos reales”; una noción de la vida fundada en carne y hueso humano en lugar de ideas enrarecidas. De esta manera, el primer “humanismo” de Marx recodificó la concepción del idealismo alemán de una actividad subjetiva que se desarrolla en un dominio ideal abstracto, transformándola en una concepción de actividad objetiva (*gegenständliche Tätigkeit*) que se desarrolla en el dominio material de las interacciones hombre-naturaleza. Marx teorizó la estructura esencial de estas interacciones prácticas con creciente precisión a lo

largo de sus escritos, conceptualizándolas como trabajo y, más ampliamente, como producción. La síntesis que sustenta la subsunción capitalista deriva su contenido de esta concepción materialista de la actividad humana “real” como producción: un proceso de determinación de la forma basado en la relación transformadora y de apropiación entre los individuos sociales y su entorno material.

El desarrollo de un relato materialista de la subsunción implicaba, pues, reconstruir (en lugar de rechazar) el relato idealista de la determinación de la forma, según el carácter y las limitaciones de la relación hombre-naturaleza tal como se desarrolla en el escenario de la historia, más que según el carácter y las limitaciones de la cognición discursiva tal como se desarrollan en un sujeto racional “puro”. De manera crucial, a partir de los años 1850, Marx comenzó a conceptualizar la actividad productiva como vinculada a las leyes conservacionistas de intercambio metabólico (el intercambio de materia y energía entre un sistema orgánico y su entorno), estipulando que el trabajo humano “solo puede proceder como la naturaleza misma, vale decir, cambiando, simplemente, *la forma de los materiales*” sobre los que trabaja, a través de “*juntar y separar*” en lugar de los puros actos de “*creación real*” (Marx, 2008: 53). Al igual que en Kant, la determinación de la forma se produce aquí mediante la disolución de alguna organización anterior del “contenido” y su posterior sintetización según un nuevo esquema de objetividad (Cfr. Echeverría, 1998: 3). Sin embargo, la reconceptualización metabólica de Marx de este proceso no solo establece limitaciones materiales (más que cognitivas) sobre cómo puede ocurrir, sino que funda la objetividad del producto resultante en una lógica de la forma totalmente diferente, en la que la instrumentalidad práctica, más que la pura racionalidad, es el principio rector. Por consiguiente, mediante el trabajo, a medida que se desarrolla en un proceso de producción técnicamente estructurado, los agentes humanos son capaces de apropiarse de

la materia y la energía en sus formas naturales que se producen “espontáneamente” y reconfigurarla para producir nuevas formas “sintéticas” de objetividad que satisfagan más eficazmente sus necesidades y deseos. La noción de “forma” que está en juego aquí, no denota simplemente alguna nueva organización física del material (aunque esta es una condición necesaria), sino el fin instrumental al que el material está destinado a servir (por ejemplo, la satisfacción del hambre, o la tala de árboles). El trabajo promulga así la subsunción de material físico bajo un fin práctico, una forma-determinación del material que lo dota de una novedosa o mayor utilidad.

Las formas objetivas que se producen de este modo –lo que en el contexto del análisis de Marx de la mercancía se denominan “valores de uso”– son formas cuya posibilidad está condicionada por las propiedades y limitaciones inherentes de los materiales naturales de los que están compuestos. Sin embargo, este condicionamiento solo impone una limitación a lo que los humanos pueden producir y a cómo lo producen. Dentro del marco materialista de Marx no hay una conexión necesaria que lleve del contenido (material natural) a la forma (cosa útil en la práctica). En cambio, como Marx afirma repetidamente, esta conexión varía de manera contingente a través del tiempo y el lugar, siendo siempre determinada por una sociedad particular y su “modo de producción” (Marx, 1976: 145). Además, como insiste Marx, las necesidades que deben satisfacerse mediante la producción de valores de uso son en sí mismas variables y evolucionan en relación con el desarrollo de la producción: las nuevas formas de producción generan nuevas necesidades en una incesante espiral creativa que describe el devenir de la historia.

Hay dos sentidos básicos de subsunción operativos en este esquema general de la reproducción social, antes de su especificación como reproducción social capitalista. En primer lugar, la subsun-

ción de alguna masa de material (que se encuentra en una configuración natural o histórica) bajo formas prácticas de objetividad, que está implícita en todo acto de trabajo. En segundo lugar, la subsunción de los individuos sociales (los que producen) bajo un “modo de producción” que regula su actividad laboral a través de una conjunción particular de relaciones sociales y fuerzas técnicas (Marx, 2007a: 17). Ambos son procesos que determinan una forma de unidad histórica y socialmente específica entre elementos cuya unidad previa debe disolverse primero (una unidad “objetiva” previa: el árbol; un modo de producción previo: el feudalismo).

5. La subsunción capitalista

Cuando Marx habla de la subsunción capitalista –más precisamente, de la subsunción “formal” y “real” del trabajo bajo el capital– se presupone todo este modelo de determinación de la forma metabólica y de reproducción social. Para Marx, la subsunción del trabajo bajo el capital es una abreviatura que expresa abstractamente, como una relación entre dos elementos, lo que de hecho es una relación entre dos procesos: el proceso de trabajo y el proceso de valorización. En esta relación, el proceso de trabajo (la actividad metabólica de determinación práctica de la forma que se ha esbozado anteriormente) se subsume en el proceso de valorización (el aumento “milagroso” del capital logrado simplemente a través de las metamorfosis cíclicas de sus formas). A través de su subsunción bajo el proceso de valorización el proceso de trabajo adquiere una nueva “forma” o lógica de organización, convirtiéndose repentinamente en algo completamente diferente a lo que históricamente ha sido su propósito principal. Ya no se orienta hacia la satisfacción de las necesidades (por muy desigual que haya sido la distribución de la satisfacción entre los individuos y las clases sociales) sino que ahora sirve al objetivo de aumentar la riqueza abstracta y ampliar la

producción. En esta nueva forma, el proceso de trabajo se convierte en el motor material de la acumulación económica, un aspecto o momento subordinado de los procesos de vida del capital:

El proceso de trabajo –que, debido a su carácter abstracto, a su sustancialidad pura, es inherente a todas las formas de producción por igual– *como punto de partida puesto antes del valor se presente nuevamente dentro del capital*, como un proceso que ocurre dentro de su sustancia, que constituye su contenido (Marx, 2007a: 245).

La subsunción formal y real describe estrategias o mecanismos por los que el proceso de trabajo se adapta o se reconfigura de tal manera que se convierte en un proceso de valorización y, por lo tanto, puede integrarse efectivamente en el sistema de acumulación capitalista. Se trata principalmente de subordinar el objetivo intrínseco del trabajo (la producción de valores de uso) al objetivo de la valorización (la producción de plusvalor), de modo que la acumulación de capital, más que la satisfacción de las necesidades sociales, pasa a ser la lógica principal de organización (la “forma”) que rige la producción. Dado que la producción de plusvalor solo se logra mediante la *explotación* de la mano de obra excedente, se trata de mecanismos para asegurar y perfeccionar la explotación del trabajo.

Como ha señalado Patrick Murray (2004) el contraste entre la subsunción formal y la real establece una distinción entre los mecanismos “sociales” y “materiales” de determinación de la forma del proceso de trabajo (aunque, por supuesto, en un sentido menos directo lo social es siempre material y viceversa). Centrándose en el funcionamiento de esos mecanismos, es fundamental subrayar que esa determinación de la forma ocurre como un proceso de dominación y explotación, que la subsunción capitalista no es un proceso “automático” impulsado por una lógica de necesidad

natural, sino un proceso social inherentemente antagónico y controvertido. Al esforzarse por determinar el proceso de trabajo en una nueva forma que corresponde al fin de la valorización (fin intrínsecamente contradictorio con los intereses y el bienestar de los trabajadores), el capital se encuentra con una materialidad resistente, barreras “renuentes pero elásticas” (Marx, 2009: 491). No se trata simplemente de la resistencia de una materialidad “pasiva”, como ocurre en todo acto de trabajo, la inercia de toda forma natural que pretende permanecer tal cual contra la fuerza de la entropía (si se puede decir que la naturaleza es “pasiva” de esta manera); sino de la materialidad “activa” de la subjetividad de los trabajadores, una subjetividad capaz de plantear sus propios fines conflictivos. Por un lado, podemos hablar de la resistencia “activa” del trabajo a su explotación por el capitalista, de la ruptura entre las dos reivindicaciones laborales que Marx dramatizó en su capítulo sobre la jornada laboral: la reivindicación del trabajador sobre su propio cuerpo (que lleva la capacidad de trabajo) y la reivindicación del capitalista sobre la mercancía que ha comprado (el uso de esa capacidad) (Marx, 2008: 280-1). Por otra parte, la subsunción real expresa claramente una estrategia de maximización de esta explotación por otros medios que el mando interpersonal directo. Es decir, en lugar de confiar en la disciplina de gestión y en la amenaza del desempleo para motivar la productividad del trabajador, los propietarios del proceso de producción pueden reconfigurar su estructura técnica para hacer de la explotación de los trabajadores una característica objetiva de ese proceso. Aquí, el trabajador debe trabajar no porque un capitalista lo ordene, sino porque los medios de producción lo hacen. El proceso de trabajo en sí mismo está diseñado para explotar al trabajador y, por lo tanto, para poder trabajar en absoluto, el trabajador debe someterse a este aparato objetivo de dominación, convirtiéndose en un medio para *su* fin y no viceversa.

Esta inversión de los medios y fines de la producción está en el centro del problema de la subsunción real, que Marx describe como la transformación del poder, la explotación y la alienación capitalistas en un “hecho tecnológico” (Marx/Engels, 1994: 30). Sin embargo, el significado de la subsunción real no se limita al contexto inmediato de la explotación y la sujeción del trabajador en la producción, sino que también tiene que ver con el problema más amplio del ser y el devenir histórico del capital. Con la creciente complejidad y el carácter integrado de las formas instrumentales que han surgido en la modernidad, y cuya constante revolución se presupone en la acumulación capitalista, los medios de producción social, tomados en su conjunto, plantean la amenaza de encerrar a la humanidad en las lógicas sociales del presente —es decir, las lógicas destructivas de la dominación de clase y la acumulación de capital sin límites— a medida que se van “incorporando” cada vez más a los aparatos técnicos de los que depende la humanidad para vivir. Impulsados por la competencia, los capitalistas se esfuerzan incesantemente por aplicar formas cada vez más eficaces para aumentar la productividad y la explotabilidad del trabajo, pero al transformar el proceso de trabajo estos efectos se desangran en el resto de la sociedad, que después de todo está compuesta materialmente por todos los productos que resultan de estos distintos procesos de trabajo. Gradualmente, los patrones de consumo, la formación de identidades, las instituciones sociales, la infraestructura y la comunicación, las relaciones internacionales —en resumen, todo el mundo de la vida humana— llega a ser remodelado por los efectos de un proceso cuya lógica motriz es la acumulación de capital.

Sin embargo, en cualquier grado que esta vasta maquinaria de dominación se expanda y envuelva la totalidad de lo que podríamos llamar la vida humana hemos visto que el poder del capital está arraigado en su esfuerzo por controlar la producción, en su

subsunción del proceso de trabajo en el que se decide la forma práctica y el propósito instrumental de los medios de existencia social. Esta subsunción, sin embargo, está dividida por la tensión y el conflicto, lo que revela la lucha en el centro del intento de integrar la materialidad resistente del trabajo al sistema de formas sociales capitalistas. En su resistencia, el trabajo expresa su ser como algo más que meramente idéntico a la forma y el objetivo bajo el que se subsume en este sistema (un sistema en el que aparece como “capital variable”). Es un elemento que se niega a someterse a la nueva síntesis que se le impone, ya sea de manera recalcitrante o proponiendo otra síntesis en conjunto. Lo que está en juego aquí no es simplemente el control y la autonomía de los trabajadores, sino que el metabolismo humano termine al servicio de la naturaleza. La subsunción capitalista implica una lucha sobre la determinación de la forma de este metabolismo (como un “proceso de trabajo”) y su producto, que por implicación es también una lucha indirecta sobre la determinación de la forma de la sociedad en su conjunto. Es en este sentido que podemos entender la subsunción real como el punto crucial de mediación entre el ser abstracto del capital como sistema y su devenir histórico concreto. Al apropiarse del metabolismo humano con la naturaleza, el capital ha secuestrado el mecanismo práctico mediante el cual las sociedades humanas reproducen su vida y su mundo, subvirtiendo la interacción cualitativamente evolutiva entre las capacidades productivas y las necesidades de consumo (la base de todo devenir histórico). Si bien este metabolismo ha servido durante gran parte de la historia para sostener contextos de explotación y dominación de clase, la especificidad de su subsunción por el capital es su reorientación hacia un fin abstracto, puramente cuantitativo. Por eso Marx afirma que, a través de la subsunción real, “es el capital el que primero ha capturado el progreso histórico poniéndolo al servicio de la riqueza” (Marx, 2007b: 92).

6. Conclusión

¿Era necesario tomar este desvío kantiano, a través de los conceptos, la cognición, la síntesis y la determinación de la forma, para abordar adecuadamente la relación entre el capital como sistema y el capital como historia? ¿O para circunscribir el problema de la subsunción real y sus implicaciones en las luchas revolucionarias? No es difícil anticipar las críticas que podría suscitar un encuadre “filosófico” de estos problemas, un encuadre que a primera vista puede parecer que hace retroceder a Marx al campo teórico del que trató tan intensamente de escapar en los primeros años de su formación intelectual. Sin embargo, paradójicamente, solo abordando la refundación crítica de la subsunción que se produce dentro de la filosofía kantiana podemos apreciar el pleno significado de esta categoría para el materialismo desarrollado por Marx y la crítica de la economía política. No se trata de una negación abstracta del punto de vista filosófico, sino de un caso que se apropia de sus elementos mientras trasciende sus límites.

Hemos visto cómo dos aspectos proto-materialistas de la subsunción en el pensamiento de Kant abren la posibilidad de que Marx reelabore y despliegue la subsunción. En primer lugar, el reconocimiento de que la “materia” está diferenciada internamente, u organizada según lógicas heterogéneas de la forma (discursiva, estética, etc.). En segundo lugar (y relacionado), el rechazo de una internalización “naturalista” de todas las formas dentro de un sistema de ser único y cerrado, y de un espacio de posibilidades, un modelo creacionista de la causalidad de las cosas que garantizaría de antemano su unidad coperteneciente y armoniosa. Los compromisos precríticos que Kant y Marx rechazan conceptualizan la subsunción como poco más que la disposición jerárquica de entidades ya dadas, una ubicación de las cosas en su lugar apropiado

dentro del orden de la creación. El modelo de Kant, por el contrario, es el de la producción: una fusión sintética de elementos que no pertenecen en sí mismos. Esto permite que el problema de la subsunción se plantee como doble. En primer lugar, ¿cómo (o por cual proceso) se determina la forma? En segundo lugar, ¿qué formas deben determinarse? Ambos aspectos de la subsunción se relativizan según la especificidad del contexto sistémico en el que se produce la subsunción.

Apropiándose e intensificando estas innovaciones kantianas, la elaboración crítica de la subsunción como determinación sintética de la forma es arrancada por Marx de su contexto idealista (“cognición”) y recodificada como descripción del proceso metabólico de la producción material (“práctica”). En la medida en que el capital se conceptualiza como un sistema de formas sociales a través del cual se organiza y dirige la producción material (un “modo de producción”), este sistema posee actualidad histórica en la medida en que *subsume* (y, por tanto, transforma) las formas de producción existentes de tal manera que se convierten en procesos de producción capitalista, con todas las repercusiones sociales y materiales que hemos visto que se derivan de ello. Diferentes formas de subsunción capitalista (formal, real, híbrida) designan las diferentes modalidades de este proceso de reconfiguración de la producción y dominación de los trabajadores y, por lo tanto, diferentes articulaciones de la lógica abstracta de la acumulación capitalista con formas históricas concretas de producción y reproducción social.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., 2005, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Verso, Londres / Nueva York.
- Benjamin, Walter, 2008, *Tesis Sobre la Historia y Otros Fragmentos*, Itaca / UACM, México.

- Borges, Jorge Luis, 1960, *El Hacedor*, Alianza, Madrid.
- Echeverría, Bolívar, 1998, *La contradicción del valor y del valor de uso en El Capital de Karl Marx*, Itaca, México.
- Horkheimer, Max, 1972, “Traditional and Critical Theory”, en *Critical Theory: Selected Essays*, Continuum, Nueva York, pp. 188–243.
- Kant, Immanuel, 1990, *Kritik der reinen Vernunft I*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Longo, Giuseppe y Sara Longo, 2020, “Infinity of God and Space of Men in Painting, Conditions of Possibility for the Scientific Revolution”, en *Mathematics in the Visual Arts*, ISTE-Wiley, Nueva York.
- Marx, Karl, 1997, *El Capital Libro I Capítulo VI (inédito)*, Siglo XXI, México.
- _____, 2007a, *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política 1857-1858*, vol. 1, Siglo XXI, México.
- _____, 2007b, *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política 1857-1858*, vol. 2, Siglo XXI, México.
- _____, 2008, *El capital*, t. I, vol. 1, Siglo XXI, México.
- _____, 2009, *El capital*, t. I, vol. 2, Siglo XXI, México
- Marx, Karl y Friedrich Engels, 1988, *Collected Works*, vol. 30, Lawrence & Wishart, Londres.
- _____, 1991, *Collected Works*, vol. 33, Lawrence & Wishart, Londres.
- _____, 1994, *Collected Works*, vol. 34, Lawrence & Wishart, Londres.
- _____, 1997, *Manifiesto del Partido Comunista*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Negri, Antonio, 2003, “N for Negri: Antonio Negri in Conversation with Carles Guerra”, *Grey Room*, núm. 11, primavera, pp. 86-109.

Murray, Patrick, 2004, “The Social and Material Transformation of Production by Capital: Formal and Real Subsumption in Capital, Volume I”, en *The Constitution of Capital Essays on Volume I of Marx's Capital*, Palgrave Macmillan, Basingstoke / Nueva York, pp. 243-273.

Dossier

PENSAR EL PRESENTE: ARTICULACIONES A PARTIR DEL
PENSAMIENTO DE GIORGIO AGAMBEN Y GUY DEBORD

Presentación

I

El pensamiento de Giorgio Agamben, como ocurre con todo gran pensador, se encuentra poblado por presencias que en mayor o menor medida y de una u otra manera lo signan profundamente. Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Michel Foucault, Carl Schmitt, Hannah Arendt, Simone Weil, Aby Warburg, Furio Jesi, Primo Levi, entre otros más, son algunos de los escritores, filósofos y pensadores a través de los cuales el pensamiento de Agamben adquiere su propia consistencia.

Existe, sin embargo, una presencia en el pensamiento de Giorgio Agamben en la que no se ha puesto suficiente atención en el ámbito de la recepción y de la crítica filosófica de su obra; se trata de Guy Debord, el teórico francés del situacionismo, con quien Agamben entabló amistad a fines de los años ochenta.

La presencia más visible e inmediata de Guy Debord en la obra de Agamben tiene que ver con el diagnóstico que aquél hizo de la sociedad moderna en términos de una “sociedad del espectáculo”; diagnóstico que Agamben recupera en momentos muy precisos de su obra, donde el pensador italiano, no solo lo asume y lo confirma, sino incluso lo extiende y desarrolla. Como ocurre en “Glosas marginales a los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*” donde sostiene que los libros de Debord constituyen el análisis más lúcido y severo de nuestra sociedad y que, en la época del triunfo consumado del espectáculo, este ha llegado a ser el lenguaje mismo, la comunicabilidad, pues es la naturaleza lingüística y comunicativa del hombre lo que ahora es expropiado y separado en el orden espectacular, de modo que el lenguaje termina por ya no revelar nada y la comunicación entre los hombres termina impo-

sibilitada por la comunicabilidad misma. O como ocurre también en *El Reino y la Gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, donde Agamben se vale del orden y la lógica espectacular para afirmar su tesis de que las democracias contemporáneas poseen una dimensión aclamativa y un profundo carácter glorioso que las hace, en definitiva, “democracias gloriosas”, en las que la función glorificante (diseminada y multiplicada) vela y asegura el ejercicio despótico del poder separado de la *oikonomia* sobre el conjunto de ámbitos que conforman la sociedad contemporánea.

Aparte de estas referencias fundamentales al diagnóstico y a la crítica debordiana de la sociedad del espectáculo, Debord es un referente esencial en Agamben a la hora de pensar el estatuto de la imagen, al intentar atisbar la naturaleza y el significado político que encierra la vida privada o al acometer la arqueología de la obra de arte. De modo que la presencia de Debord en el tejido y la urdimbre conceptual de la filosofía agambeniana, lejos de ser marginal, constituye más bien un pilar decisivo de su reflexión.

Lo que podemos corroborar sobre todo si tomamos en cuenta que, más allá de estas referencias palpables al pensamiento de Debord, el situacionismo en Agamben es posible localizarlo en algunos tópicos en los que uno no esperaría poder encontrarlo a primera vista. ¿Cómo no reconocer que el *détournement* situacionista guarda una estrecha semejanza con los “medios sin fin” o que la importancia que cobra el juego en su filosofía tiene un antecedente directo en el situacionismo? ¿Cómo no reconocer que el programa situacionista de una realización y supresión del arte en la vida está a la base de la noción agambeniana de gesto, o que la idea de la *oikonomia* como gobierno de la palabra vacía sobre la vida desnuda es una clara referencia a la proliferación espectacular de la palabra vana?

En este contexto, los artículos que conforman el presente dossier asumen como tarea analizar la presencia de Guy Debord en el

pensamiento de Giorgio Agamben, seguir sus huellas, sus rastros para dar con los temas, los conceptos, las estrategias y perspectivas de análisis que el filósofo italiano retoma del cineasta, revolucionario y pensador francés. Pero más que pretender agotar la discusión acerca de las relaciones, conexiones y articulaciones entre los pensamientos de Guy Debord y Giorgio Agamben, lo que intentan los artículos es más bien abrirla y situarla desde perspectivas y emplazamientos diferentes, con la intención de contribuir a una discusión donde lo que está en juego no es solo la tarea de pensar a Agamben a partir de Debord, sino sobre todo la posibilidad de pensar el presente a partir de la articulación de sus pensamientos.

II

La idea del dossier tuvo su origen en el seno de una experiencia de trabajo grupal al que le dimos por nombre “Grupo de investigación sobre Debord y Agamben” (GIDA), del que formamos parte Yolanda García Ibarra, José de Jesús Jiménez, Gerard Moreno y Cuauhtémoc Hernández. Un grupo de investigación que, de forma intermitente, estuvo reuniéndose por espacio de dos años, en los que nos dimos a la tarea de leer y discutir la obra de ambos pensadores, bajo la consigna de abrir un espacio al pensamiento más allá del hábito arraigado en los contextos académicos que privilegia la intervención individual por sobre las experiencias grupales de pensamiento.

CUAUHTÉMOC NATTAHÍ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

MARÍA YOLANDA GARCÍA IBARRA

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO

Un *divertimento* para cangrejos, mariposas, polillas, zorros y gallinas. Vida clandestina y autobiografía en Guy Debord según Giorgio Agamben

A *divertimento* for Crabs, Butterflies, Moths, Foxes and Chickens. Clandestine Life and Autobiography in Guy Debord According to Giorgio Agamben

Paula Fleisner

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina

pfleisner@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se presenta una interpretación de la lectura agambeniana del asunto de la “vida privada” de Guy Debord tal como es considerada en el último volumen de la saga *Homo Sacer* a partir de su contextualización dentro de la obra tardía de Agamben. En primer lugar, se analiza la mención de “Guy” en *Autorretrato en el estudio*, la curiosa autoheterografía del filósofo publicada luego del abandono de la saga. Luego, a través de un recorrido por los tópicos debordianos que Agamben retomara en diversos escritos, y apelando a la noción de *détournement* así como a la valoración agambeniana de la comedia, se evalúa el semblante que el filósofo romano traza de su amigo en el contexto de sus reflexiones en torno a la forma-de-vida. De esta manera, se aborda la caracterización de Debord en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* a partir de dos ejes que permitirían dimensionar su importancia para el desarrollo del libro: por un lado, la cuestión de la necesaria ridiculidad de

toda documentación de la vida privada y, por el otro, la forma de vida debordiana como una contribución fundamental a la definición de la escurridiza idea de forma-de-vida que, como dirá más adelante es “algo que no existe todavía en su plenitud y puede atestiguar solo en lugares necesariamente no edificantes”.

Palabras clave: Debord, Agamben, vida privada, comedia, forma-de-vida.

Abstract: This paper offers an interpretation of Agamben's reading of Guy Debord's "private life" within the framework of the last volume of the *Homo Sacer* saga, as well as Agamben's recent work. In the first place, we analyze the mention of "Guy" in *Self-portrait in the study*, the strange autoheterography the philosopher published after he abandoned the saga. Secondly, we assess the biographical sketch/profile the Roman philosopher presents of his friend in the context of his reflections on the form-of-life through a review of the Debordian topics Agamben has taken up in many of his writings, and resorting to the notion of *détournement* as well as to the Agambenian considerations about comedy. In this way, the characterization of Debord is approached in the "Prologue" of *The use of bodies* from two axes that could allow to measure its importance for the development of that book: on the one hand, the question of the necessary ridiculousness of all documentation of private life and, on the other, the Debordian way of life as a fundamental contribution to the definition of the elusive idea of form-of-life that, as he will say later, is "something that does not yet exist in its fullness and can be witnessed only in places not necessarily edifying".

Keywords: Debord, Agamben, Private life, Comedy, Form-of-life.

*Un granchio che tiene sospesa sopra di sé con
le pinze una farfalla*

AGAMBEN

I. Debord en el *Autorretrato*

En *Autoretrato en el estudio* (2017), Agamben dice haber leído *La sociedad del espectáculo* en 1967, el año de su publicación. Y cuenta que se hizo amigo de Debord a finales de los años ochenta, luego de un primer encuentro en el bar del Lutetia en compañía de la silenciosa Alice, cuyo apellido (al igual que sus eventuales opiniones) es omitido, quizás para ilustrar el grado de intimidad alcanzado con la pareja o quizás, porque, después de todo, se trata de relatar a través de sus propios “documentos irrisorios” la importancia del hombre-idea Debord en su biografía. La mención de Alice (Becker-Ho) —compañera silenciada de la que no cree necesario decir nada aunque haya formado parte de las “aventuras” situacionistas, escrito libros, devenido finalmente la heredera universal de Guy y vendido en un hermoso gesto irónico sus obras completas a la Bibliothèque Nationale de France—¹ funciona aquí, como en el “Prólogo” de *Homo sacer IV. 2*, a modo de contraseña

¹ Aunque le dedicó en 1990 una reseña de *Les princes du jargon*, “Le lingue e i popoli” (publicado luego en *Mezzi senza fine*), Agamben nunca menciona sus opiniones al relatar las conversaciones con Debord y en *L'uso dei corpi* solo cita la respuesta de Alice a la pregunta de por qué Guy se niega a darles una palabra a los jóvenes italianos: “on esiste [parece que dijo Alice], cela devrait leur suffire” (Agamben, 2014: 14). En todos los casos, salvo que se indique lo contrario, las traducciones son mías. En el cuerpo del texto traduzco el nombre de las obras de Agamben y en las notas al pie dejo el título en idioma original de acuerdo con la edición citada.

para hacernos saber que es la “vida privada” de Guy aquello a lo que tuvo acceso, y, sobre todo, aquello acerca de lo cual le interesará reflexionar llegado él mismo al punto de no retorno en que solo desea escuchar, como una melodía incumplida, los temas de su propia vida.

Por supuesto, junto con los detalles de color, geográficos y temporales (la compañera, el bar, la casa de *rue du Bac*), Agamben se ocupa de relatarnos el contenido teórico de aquel primer encuentro en el que discutieron encendidamente acerca de lo que ambos consideraban el principal obstáculo para el acceso a “una nueva política”, es decir, aquello en lo que la tradición marxista y el movimiento obrero habían devenido. De esta época de amistad y discusión datan las primeras menciones de Debord en la obra de Agamben, relacionadas principalmente con ese diagnóstico compartido: la naturaleza espectacular de la sociedad moderna que Agamben recuperará en dos breves momentos de la saga *Homo sacer*.² Más adelante vendrá la reflexión en torno al cine de Debord como la posibilidad de pensar el estatus de la imagen que, trabajada por la repetición y la interrupción, se exhibe a sí misma como puro medio y resiste el reenvío a un fuera de sí, siempre inalcanzable, que promete el espectáculo.³ También ubicará a Debord y los situacionistas en una arqueología de la obra de arte donde cumplen el rol de abolir el arte y a la vez realizarlo en la vida.⁴ Como vemos,

²En cuanto a los primeros, me refiero principalmente a “Violenza e speranza nell ultimo spettacolo”, *La comunità che viene* y “Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*”, donde se ocupará también de aspectos estéticos que discutiré más adelante. Sobre su mención en la saga, cfr. HSI, 24 y HS II 4, 616-619 de la edición integral citada. También volverá sobre el asunto en la clase “Il capitalismo como religione”, publicada luego en Agamben (2017b: 124-125).

³Tal como lo expone en “Le cinéma de Guy Debord”, en Agamben (1998: 65-75).

⁴“Arqueologia dell’opera d’arte”, en Agamben (2017b: 7-28).

aunque no recurrentemente, Debord aparecerá en dos de los principales espacios de discusión en los que se mueve la prosa filosófica agambeniana, la filosofía política y la estética.

No obstante, en *Autorretrato*, esa extraña autoheterografía narrada e ilustrada a través de la descripción de los objetos que habitaron los escritorios de sus sucesivos estudios, Agamben nos advierte acerca de otro problema debordiano. El verdadero problema, “más cercano y a la vez impenetrable”, que en *Crítica de la separación* Debord había entrevisto en la evocación de “aquella clandestinidad de la vida privada sobre la cual poseemos solo documentos irrisorios” (Debord, 2019: 73; Agamben, 2017a: 37). Es decir, al final de su larga arqueología del funcionamiento del poder en Occidente, es Debord quien le permite enunciar el asunto mismo que la tradición política occidental no logró resolver: el problema del significado político de la vida privada que, al intentar aferrarla, se nos escurre en la incomunicable y tediosa cotidianidad. Ubicándose en la línea de continuidad que va desde la *zoè* aristotélica, a la vez incluida y excluida de la ciudad, hasta la pregunta por la “clandestina” de Debord, Agamben nos cuenta que también él buscaba, cuando lo conoció, “el ‘pasaje al noroeste’ en la geografía de la verdadera vida”, usando la frase con la que Debord había descripto la búsqueda de la superación del arte por parte de los primeros situacionistas, unas “cuatro o cinco personas poco recomendables de París” (Debord, 1999: 113). Notemos, entonces, que la preocupación de Agamben, como la de Debord, era (y siguió siendo, podríamos decir) una preocupación a la vez política y estética. Esto último no solo por estar involucrada la propia arqueología de la obra de arte y las experimentaciones artísticas que buscaban la abolición del arte en su realización en la vida, sino porque se involucra también la *aisthesis* en general, es decir, la capacidad de percibir, sentir y ser afectado de los cuerpos. La vida verdadera, ese arcano inalcanzable de la política, es tal vez y tan

solo como Polichinela “la delicia que un cuerpo recibe de su estar en contacto consigo mismo y con otros cuerpos –no es más que un cierto uso de los cuerpos” (Agamben, 2015: 123).

Antes de continuar con sus recuerdos de la década anterior, Agamben despidе su remembranza de Guy con una asociación entre su preocupación por el problema del sujeto político reducido a la alternativa *homme ou cave* y la “singularidad cualquiera” que el grupo de *Tiqun* transformó en el sujeto de la política que viene en la figura del *bloom*. No me ocuparé aquí de la relación entre Debord y *Tiqun* (Cfr. Fleisner, 2014: 147-163), pues en lo que sigue quisiera detenerme en el semblante de su amigo que Agamben traza en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos*, para proponer un pequeño *desvío* en relación a la vida clandestina como forma de vida debordiana.

Pero quise comenzar con la mención de Debord en el *Autorretrato* porque es a partir de allí como podemos comenzar a entrever también la forma en que, sobre todo en sus escritos posteriores al abandono de *Homo sacer*, Agamben pone en juego y ubica en un mismo plano los recuerdos, emociones, pensamientos, hábitos, objetos, personas, costumbres, lugares de *su* vida, con un gesto a la vez intimista y ridículo, para llegar a la formulación de una idea más que solo teórica de forma-de-vida, una *eidōs zōēs* (Cfr. Agamben, 2014: 276). Pero también, *una* vida, la suya, donde el filósofo termina confundido con la hierba, regalándonos quizás, otra vez cual Polichinela, una vía de salida cómica y *más que humana*.⁵

⁵ Uso la expresión de David Abram (2010) para señalar la posibilidad de pensar en Agamben algunos elementos para el actual debate post-antropocéntrico. Aunque no sea el tema en discusión aquí, en otras oportunidades he investigado cómo a partir de algunas consideraciones de Agamben es posible pensar lo viviente (y lo existente) por fuera de su encuentro con el derecho, es decir, por fuera de la antropogénesis y con ello hacer de su filosofía uno de los antecedentes del “materialismo posthumano”.

Pero, si debiera ahora decir en qué cosa puse finalmente mis esperanzas y mi fe, solo podría confesar a media voz: no en el cielo sino en la hierba. En la hierba –en todas sus formas, los ramilletes de tallos sutiles, el trébol gentil, el altramuz, la verdolaga, la borraja, la campanita de las nieves, el diente de león, la lobelia, el calamento, pero también las gramíneas y la ortiga, en todas sus subespecies, y el noble acanto, que recubre parte del jardín en el que paseo cada día. La hierba, la hierba es Dios. En la hierba –en Dios– están todos aquellos que amé. Por la hierba y en la hierba y como la hierba he vivido y viviré (Agamben, 2017a: 166-167).

En el contexto de este final extraño, que no distingue entre sujeto humano y paisaje, vida vegetativa y dios, me gustaría enmarcar sus consideraciones de la vida privada de Debord.

En lo que sigue, entonces, analizaré la caracterización de Guy en el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* a partir de dos ejes que acaso permitirían dimensionar la importancia de este semblante al comienzo de ese libro, aquel con el que cierra *Homo sacer*, la investigación a la que dedicó veinte años: la cuestión de la necesaria ridiculez de toda documentación de la vida privada, por un lado, y, por otro, la forma de vida debordiana como una contribución fundamental a la definición de la escurridiza idea de forma-de-vida que, como dirá más adelante en el texto, es “algo que no existe todavía en su plenitud y puede atestiguar solo en lugares necesariamente no edificantes” (Agamben, 2014: 290).

II. La polilla consumida por el fuego: el elemento arcano de la política

1. El “Prólogo” como *détournement*

Los situacionistas hicieron del *détournement* una de las técnicas para la guerra civil en el momento del evidente declino del arte como actividad superior (Cfr. Perniola, 2005: 21). En “Modo de empleo del *détournement*” (1956), Debord y Wolman dan cuenta de la necesidad de hacer representaciones paródicas de lo serio a partir de la acumulación de elementos tergiversados no para provocar indignación sino por mera indiferencia al “original vacío de sentido y olvidado” (Debord/Wolman, 2000: 92). “Todos los elementos –prosiguen– tomados de donde sea, pueden ser objeto de nuevas aproximaciones” (91). Puede “corregirse” una obra, “integrar” fragmentos de obras “caducas” o incluso cambiar el sentido de forma paródica para conseguir efectos cómicos. “Pero –advierten– lo cómico pone en escena una contradicción en un estado dado, que se pone como existente” (92). De esta forma, los *détournements* son procedimientos artísticopolíticos en los que se retoma un elemento de la tradición, que pierde su importancia autónoma, y se tergiversa su significado (Debord, 1999: 167). Es por ello que, creo, el “Prólogo” de *El uso de los cuerpos* puede ser leído como un *détournement* filosófico de la obra de Debord, es decir como una alteración de su significado (o de sus usos habituales como mito o como farsa), con el objetivo de conseguir un efecto cómico, es decir, poner en escena una contradicción.⁶ Así, este texto nos ofre-

⁶ En otro contexto, a propósito de una reseña de *La comunità che viene* en la que se acusa a Agamben de ser un imitador de voces [*Stimmenimitator*], un parodiador de la obra de otros, argumenté que su obra en conjunto puede verse como un ejercicio situacionista de *détournement* a partir de la idea de parodia (Agamben, 2005: 39-57; cfr. Fleisner, 2015b: 184). Aquí buscaré pensar el pró-

cería quizás un nuevo elemento a considerar a la hora de evaluar la influencia debordiana en el pensamiento de Agamben.

La contribución de A. Murray a una de las primeras compilaciones anglosajonas dedicadas a la obra agambeniana está dedicada a pensar la influencia de Debord más allá de la frecuente reducción a la cuestión del espectáculo⁷ y de la también transitada cuestión de la imagen cinematográfica, para dar cuenta de una cierta “poética crítica de la vida” que ambos autores compartirían (Murray, 2008: 165). Si la deuda más explícita de Agamben es, en efecto, la del diagnóstico de la sociedad espectacular vinculado con una particular lectura del tópico del fetichismo de la mercancía entendido como “la perversa esclavización del hombre moderno a la iniquidad del capital” en cuyo centro se esconde el espectáculo, es decir, el medio a través del cual “nuestras experiencias están constantemente mediadas por imágenes que producen su propia forma de relaciones sociales alienadas” (Murray, 2008: 166), es porque considera este diagnóstico confirmado en los eventos políticos que se sucedieron entre la redacción de *La sociedad del espectáculo* (1957) y los *Comentarios a la Sociedad del espectáculo* (1988)⁸ y de los cuales Italia ha sido el laboratorio privilegiado. Sin embargo,

logo de HS IV, 2 teniendo en cuenta la reivindicación agambeniana de la comedia (Agamben, 1996b: 3-27; 2015). Una lectura de la filosofía de Agamben en clave de comedia, aunque en otro sentido del que aquí le daré, puede leerse en Prozorov (2014: 10-29).

⁷ Quizás podría decirse que con la relación entre Agamben y Debord se ha producido entre sus comentaristas una reducción a la temática del espectáculo similar a la “confusión” que se produjo en torno al situacionismo y su reducción unilateral a la crítica de la sociedad del espectáculo (Marelli, 2000: 78).

⁸ Aunque no me ocuparé de ello aquí, me interesa dejar señalado que, en efecto, esta influencia no solo es notable en el momento en que, como vimos, entabla relación con Debord, sino también cuando, al promediar sus investigaciones, Agamben analiza la sociedad consensual en *Il regno e la gloria* (HS II 4) donde queda clara la importancia del concepto de espectáculo para su crítica de la

el rol de Debord en la filosofía de Agamben no se reduce a ello, pues la experiencia situacionista previa al 68 como programa vanguardista de revolución estética y el cine de Debord han sido determinantes en las consideraciones estético-políticas agambenianas. Murray analiza especialmente el rol de la imagen cinematográfica para rescatar de allí algunos elementos para una poética. La técnica composicional de Debord, tal como la piensa Agamben en una conferencia de 1995, ofrece una experiencia histórica mesiánica (como la imagen dialéctica benjaminiana) a través de las dos “condiciones trascendentales” del montaje debordiano: la repetición y la interrupción (Agamben, 1998: 69). Por un lado, la repetición hace posible la presentación de algo real pero abierto ahora a la posibilidad de una función diferente, como restauración de la posibilidad de lo que fue, el pasado que es en sí mismo imposible por definición (70). Por el otro, la interrupción quiebra el *continuum* de la historia y, como la poesía, produce una cesura entre imagen y significado que permite desatarla de la sujeción a la narración y exhibirla como tal (73). La imagen se vuelve representabilidad misma, más allá de la representación de algo y de la forma de la narración. En esto consistiría entonces la poética debordiana de la imagen construida como zona de indiscernibilidad, como un puro medio que no desaparece en aquello que hace visible. Murray analiza especialmente el caso de la última película de Debord donde el entrecruzamiento entre lo personal y lo político ha dejado perplejo a más de un comentarista. Pero desde la perspectiva agambeniana podría entenderse, afirma, que este trabajo de repetición e interrupción debe considerarse como una crítica estética que busca crear dentro y fuera de las imágenes del espectáculo una poética ni autobiográfica ni metafórica sino medial. Poética que puede hacer

representación y su distanciamiento en este punto de las premisas foucaultianas para pensar el neoliberalismo (Cfr. Heffes, 2015: 226-227).

emerger en los intersticios de la sociedad espectacular una ética y una política cuya imagen no conocemos aún (Murray, 2008: 173). Murray dedica el final de su texto a la explicitación de una poética que toma en cuenta la preocupación por la vida fundamentalmente a partir de un análisis del lugar del lenguaje en ambos y de su relación con la inoperosidad y la imposibilidad de fijar el sentido definitivo en la obra inconclusa de Debord. El único fin posible de su obra está en realidad “en la unidad de la intensión del autor, en el punto en el que las divisiones entre Lenguaje y Vida hay caído en una poética, un punto que vuelve ilegible el edificio textual de Debord” (Agamben, 1998: 176). Agamben, culmina Murray, parece comprender esta aporía: una obra que enfrente el problema de la restitución de un *ethos* a la vida es en realidad imposible.

Si me detuve en el detalle de la argumentación de Murray es porque considero que se encuentran aquí desplegadas algunas de las problemáticas que, tergiversadas, reaparecen en el prólogo de HS IV 2: en efecto el problema sigue siendo el vínculo entre arte, política y vida, solo que ahora ya no son las consideraciones sobre el lenguaje (importantísimas en las décadas pasadas y destacadas especialmente por las primeras recepciones de la obra de Agamben que buscaban pensar una posible articulación entre sus consideraciones estéticas y políticas) las que se privilegian, sino la delimitación de una posible idea de forma-de-vida. Idea que, si bien fue enunciada simultáneamente con la de “vida desnuda”, no tuvo hasta el último volumen de *Homo sacer* un tratamiento sistemático.

En un artículo más reciente, A. Lucci da cuenta de las tensiones por las que pasa el concepto de forma-de-vida a lo largo de la saga desde su primera formulación en HS I⁹ hasta el HS IV

⁹ Aunque antes de ello había escrito el artículo “Forma-de-vida” originariamente publicado en la revista *Futur Antérieur* en 1993 (y republicado luego en *Mezzi senza fine*).

1 y HS IV 2, donde adquiere un rol central para la posibilidad de pensar una “vía de escape” de la transformación sistemática del viviente en vida desnuda. Lucci buscará dar cuenta de este concepto considerando que: “toda la filosofía de Agamben que está encerrada en el concepto de forma-de-vida representa el tentativo de poner en constante relación y tensión en concepto de sujeto (o mejor, de “sujeto de un acto de subjetivación” [...]) con el de obra (*opus*)” (Lucci, 2016: 69-70). La pregunta que guiaría el itinerario agambeniano es: cómo poner en relación la propia vida con un hacer la que plasma sin por ello reducirse a la obra que se pone en acto, al objeto que se produce, y que se deviene produciendo la obra. Lucci analiza las primeras formulaciones de la forma-de-vida como vida inseparable de su forma donde lo central es el *modo* en que se da, y luego las consideraciones a propósito de las formas de vida religiosas y comunitarias en *Altísima pobreza* donde la liturgia constante y la emancipación respecto de la propiedad y el derecho no alcanzan para la realización de una forma-de-vida. Así como las consideraciones en torno a la idea de *opus* en *Opus dei* y en el ensayo “Opus alchymicum” donde se pone en evidencia la tensión entre vida y obra que no se dejan reducir jamás la una en la otra, para culminar en un examen de *El uso de los cuerpos* donde se pone en evidencia, opina razonablemente Lucci, una renuncia a una consideración comunitaria de la forma-de-vida que queda declinada como un filosófico “exilio de uno solo hacia uno solo” (Cfr. Agamben, 2014: 298 y ss.; Lucci, 2016: 81). En este contexto, Lucci explica la estructura textual del último volumen, conformada por tres secciones independientes de las cuales la última se ocupa enteramente del análisis de la forma-de-vida y dos “Intermedios” dedicados a dos filósofos, Michel Foucault y Martin

Heidegger.¹⁰ A propósito de estos últimos señala: “Aquello que se reconstruye en ellos es la forma-de-vida propiamente filosófica, totalmente diferente, paradójicamente antitética, que ambos pusieron en acto con distintas estrategias discursivas y *existenciales en el curso de sus vidas*” (Lucci, 2016: 81; las cursivas son mías). No me detendré aquí en el recorrido propuesto por Lucci, pero me interesa llamar la atención sobre dos cuestiones: por un lado, la idea de que estos “intermedios” intentan dar cuenta de la elusiva relación entre la propia filosofía y el modo de vivir del filósofo,¹¹ como si en la búsqueda de la formulación más adecuada de la forma-de-vida hubiera una dimensión relacionada con la “vida privada” de aquellos cuya filosofía servirá para pensar el concepto: el punto mismo en que obra y sujeto se tocan e indeterminan, o mejor, caen juntos. Por el otro, la notable ausencia de Debord en esta enumeración, la omisión del prólogo dedicado precisamente a pensar la aporía a la que se arriba al pensar juntas la existencia privada (clandestina y fisiológica) y la obra (teórica o artística). Ausencia que se vuelve más incomprensible al leer las conclusiones de Lucci quien nos

¹⁰ Los ensayos recogidos en *El uso de los cuerpos* están dedicados a 1) una teoría del “uso” que comienza con el análisis del sintagma “uso del cuerpo” en la definición aristotélica de la naturaleza del esclavo y culmina con la propuesta de una desactivación de la escisión sujeto/objeto, 2) un estudio ontológico sobre el dispositivo de escisión del ser que determina el lenguaje, también partiendo de Aristóteles, que propone como contracara una ontología modal que suspenda la separación entre esencia y existencia, 3) una concepción de la forma-de-vida que busca desandar la separación de la vida tal y como se llevó a cabo en Occidente a partir de la reivindicación de la teoría estoico-plotiniana del carácter unitario de todo fenómeno vital (*eidōs zōēs*), 4) un epílogo en el que se sientan las bases para una teoría de la potencia destituyente. En medio de estas investigaciones aparecen tres consideraciones (“Prólogo” y dos “Intermedios”) sobre Guy Debord, Michel Foucault y Martin Heidegger.

¹¹ En otro lado he discutido la lectura de este asunto a propósito del “Intermedio” que Agamben dedica a Foucault en este libro (Cfr. Fleisner, 2015a: 17-40).

dice que la definición más política de la forma-de-vida es la de ser una tensión entre obra e inoperosidad, hacer y pensar. Algo que, como vimos, para Murray era la quintaescencia misma de la poética debordiana continuada por Agamben: la interrupción del trabajo del lenguaje y la exhibición de su potencia performativa, la instalación de un acto de descreación en el corazón mismo de todo acto de creación (Agamben, 1998: 74).

Retomando y desviando las consideraciones de Murray –que toma en cuenta a Debord pero no considera la teorización más reciente sobre la forma-de-vida– y las de Lucci –que traza un mapa de la evolución del problema de la forma-de-vida pero olvida a Debord en su consideración de HS IV 2–, quisiera proponer una lectura del “Prólogo” que contribuya a la discusión acerca de las múltiples posibles relaciones entre Debord y Agamben.

En este sentido, es importante ubicar a Debord como el primero de tres los “personajes” que Agamben tiene en cuenta para cerrar la saga. Más allá de que no podría aquí determinar con certeza qué extraño lugar habitan esos tres semblantes, sí considero interesante señalar que ni la “vida sexual” de Foucault (Agamben, 2014: 135), ni la “intimidad” en Heidegger (304) alcanzan por sí mismas para plantear el problema de la forma-de-vida, precisamente porque no dan cuenta de la contradicción fundamental a la que nos arrastra la necesaria ridiculez de la documentación de la vida privada, eso que se devela aquí como el “arcano de la política”. Aunque sin haberlo resuelto, Debord parece haber formulado el problema con claridad y haber dejado huellas para su continuación. Podríamos decir entonces que Debord, el personaje más ridículo (y más ridiculizado) de los tres, adelanta el problema central del que Agamben necesita ocuparse para poder abandonar de una vez el proyecto *Homo Sacer*. Pero, como decíamos al comienzo, es importante tener en cuenta que la influencia de Debord excede lo heredado teóricamente de un maestro (Heidegger) y lo asimilado como caja

de herramientas para hacer diagnósticos (Foucault), y alcanza la amistad necesaria para poder comprender la paradoja que encierra la cotidianidad de *una* vida... Es el gesto debordiano, la intimidad compartida u exhibida, la conciencia de la necesaria ridiculez con la que puede ser documentada, y, finalmente, lo fallido en su intento de vivir una vida para la cual en su modo de vivir se trata del vivir mismo y viceversa, lo que parece necesitar Agamben para abrir sus últimas reflexiones.

2. *Comedia clandestina*

El “Prólogo” comienza enfatizando la perplejidad que produce la simultánea lucidez con la que Debord comprendía la insuficiencia de la vida privada y su convicción de la necesidad de contar y recordar la propia existencia como si ella escondiera algo ejemplar. Se tratará, entonces, desde el comienzo de hablar de la vida de Guy, del modo en que vivió su vida y de la forma autobiográfica que fue dando a sus escritos y sus películas. Pero, ubicado en una zona de indiscernibilidad entre los planos óptico y ontológico, es allí mismo donde Agamben buscará medir la importancia de Debord para pensar aquello que queda por pensar, la forma-de-vida como neutralización recíproca de *zoé* y *bios*.

Una contradicción central parece atravesar la obra de Debord: por un lado, como dijimos, ya en 1961 había declarado intransmisible la clandestinidad de la vida privada que solo puede quedar plasmada en documentos irrisorios; por el otro, la proliferación de ese tipo de documentos *ridículos* en el momento en el que ya está retirado de la vida pública, en continuidad con una tendencia a mostrar los rostros de sus amigos o las casas donde fue habitando iniciada en sus primeras películas y continuada en la última de ellas y en el proyecto autobiográfico inconcluso. Pero esta contradicción insuperada es la que muestra de forma patente que el

“elemento genuinamente político” es “la incommunicable, casi ridícula clandestinidad de la vida privada” (Agamben, 2014: 11). Ella custodia el secreto de la política en el que naufragan las biografías y las revoluciones.

Una vez enunciada la contradicción que abre el gran interrogante que sobrevuela toda discusión posible sobre la forma-de-vida en el primer apartado, Agamben buscará en los tres siguientes explorar en qué consiste la candidez de Guy: esa obstinación por la documentación cómica.

Y Guy, que era tan hábil y perspicaz cuando debía analizar y describir las formas alienadas de la existencia en la sociedad espectacular, es tan cándido e inermes cuando intenta comunicar la forma de su vida, mirar fijamente y desenmascarar lo clandestino con el que ha compartido el viaje hasta el final (2014:12).

Sabemos que la cotidianidad fue un asunto importante para los situacionistas. El arte del pasado había sido el único testimonio de los problemas clandestinos de la vida cotidiana. Por ello, era necesaria una crítica de la banal vida cotidiana porque era allí donde se podía producir un cambio radical (que, por lo demás, ya era el plan de Rimbaud o de los surrealistas). El conocimiento de las condiciones objetivas de la alienación no bastaba para producir una revolución, era necesario inventar otro estilo de vida en el entrecruce entre arte y vida, recuperar “el poder sobre el uso de [la propia] vida” (Debord, 2007: 111). Sin embargo, la documentación de esa vida en el caso de Debord se vuelve cómica irreparablemente ridícula, en la medida en que podríamos considerarla la inevitable exhibición de lo no-vivido como broma y bufonería, o una errancia y una fealdad sin sufrimiento, según reza la definición aristotélica de comedia (Aristóteles, 1449a: 33; Agamben, 2015: 52-53).

Como ejemplos de la contradicción entre la perspicacia y la candidez, Agamben analizará a continuación la última película, *In girum imus nocte et consumimur igni*, y el proyecto autobiográfico, *Panegírico*.

La película de 1978 combina estos dos elementos de forma paradigmática. Comienza con una “declaración de guerra contra su tiempo” (Agamben, 2014: 13), “no haré ninguna concesión al público” (Debord, 2019: 167) y analiza las condiciones instaladas por la sociedad mercantil en el planeta prolongando su diagnóstico anterior. Pero aproximadamente a los veinte minutos irrumpe un ejercicio de memoria personal cuando afirma que sustituirá las aventuras frívolas narradas habitualmente en el cine por el “examen de un sujeto importante: yo mismo” (Debord, 2019: 180). Los asuntos personales aquí tratados han sido interpretados de formas diversas.¹² Agamben, por su parte, hace hincapié en el aspecto melancólico y evocativo de los recuerdos, aspectos que no deja de señalar como banales y ridículos: la París que ya no existe, la Florencia libre, la vida privada de Debord ilustrada, una vez más, por las fotos de las mujeres con las que vivió en esos años (las mujeres, como ya dijimos, son la cifra perfecta de esa domesticidad que en su máxima banalidad Agamben busca politizar con una ceguera de género equivalente a la de su amigo), y fotos suyas a diferentes edades así como de las casas donde vivió. Pero también de las calles por las que los amigos se habían perdido en la persecución del “Grial nefasto que nadie había querido” (Debord, 2019: 199).

¹² Como entrecruzamiento fundamental entre lo personal y lo político (Kauffman), como una autorrepresentación de Debord como general de un ejército subversivo y como indisociabilidad entre rasgos personales y vida pública, es decir, como ejemplo viviente de lo que predica (Jappe) o como una crítica estética que excede lo metafórico y la autobiografía para situarse en un espacio intersticial en el que se juega la posibilidad de una ética y una política del cine (Cfr. Murray, 2008: 172-173; Jappe, 1998: 122-123).

Un Grial entrevisto, pero jamás encontrado, que debe tener algún significado político, insiste Agamben señalando el aspecto a la vez privado y público, clandestino y político de la búsqueda situacionista.

Es en el título mismo, el palíndromo que significa “giramos en círculos en la noche y somos devorados por el fuego”, donde Agamben ubica la máxima intensidad autobiográfica de Guy, y sugiere, a través de una búsqueda en la literatura emblemática, la relación de esta frase con las polillas (mariposas nocturnas) atraídas a la luz que inexorablemente las consumirá. “Es probable”, dice, que su amigo comparara la búsqueda del Grial nefasto con la de las polillas amorosas y temerarias destinadas a ser destruidas por la proximidad con el calor. Esta imagen es la que sirve precisamente para ilustrar la paradoja extrema del entrecruce entre vida privada y vida pública, pues como advirtiera Marx en *La ideología alemana* las mariposas nocturnas buscan la lámpara del particular una vez escondido el sol del universal. ¿Cómo es que Guy se obstina en la persecución de esa luz? ¿Por qué insiste en espiar “la llama de la existencia singular y privada”? (Agamben, 2014: 14). El palíndromo muestra ese laberinto sin salida en una perfecta indeterminación de forma y contenido de la pérdida de la juventud. En el segundo volumen de *Panegírico*, compuesto de material iconográfico, Agamben encuentra una vez más esta obstinación por la documentación ridícula de la banalidad de la vida clandestina, esta vez basándose en el recuerdo personal de un encuentro azaroso en una librería de este libro junto a la autobiografía de Paul Ricoeur donde las imágenes son, rigurosamente, ilustraciones de su vida académica. Y, aunque pasa rápidamente al siguiente párrafo, deja señalado que las imágenes en el libro de Debord pretendían tener el estatuto de “verdad biográfica” acerca de todos los aspectos de la existencia del autor a pesar de la evidente insuficiencia y banalidad de los documentos (2014: 14).

¿Por qué me interesa subrayar esta comparación del uso de las imágenes en las autobiografías de Debord y Ricoeur? Porque Agamben, incluso a sabiendas de la insuficiencia y la ridiculez, elegirá el método debordiano para su propio *Autorretrato*. En efecto, aunque no en el tono beligerante y ofuscado, el relato de los temas de su vida es como una serie de notas marginales a sus encuentros con otros y la exhibición de los documentos irrisorios que conservó en esa especie de museo de su vida privada que fueron sus estudios, documentos que nos muestran cómo *llegó a ser el que es*, para decirlo con una formulación nietzscheana. Agamben parece entonces consciente de la ridiculez que entraña toda evocación nostálgica y, sin embargo, es la que elige. Pero la comicidad implicada en la banalidad encierra un asunto serio.

La importancia de la comedia como género había sido advertida por Agamben al discutir la decisión de Dante Alighieri de no ubicar su obra maestra bajo la rúbrica de la tragedia, lo que implica una toma de posición sobre un asunto esencial: la culpabilidad o la inocencia del hombre frente a la justicia divina. La comedia es el género que justifica al culpable, y cómico es el destino del individuo, porque en realidad la comedia se mantiene en la escisión entre la inocencia de la naturaleza humana y la culpabilización moral de la persona (Agamben, 1996b: 12 y 25).

En “Glosas marginales...”, Agamben compara la “situación construida” con los personajes de la Comedia del Arte. Y es en ese punto de indiferencia entre arte y vida que implicaba para los situacionistas el “paso al noroeste en la geografía de la verdadera vida” donde ubica una “política que está por fin a la altura de sus tareas” (Agamben, 1996: 64). Esta se declina en un gesto que es el nombre de esa encrucijada entre arte y vida, entre acto y potencia, “[e]s un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética” (65). En la situación construida, el gesto se muestra como el

reverso perfecto de la mercancía, ese producto perverso del trabajo transformado en fantasma. La sustracción –el volver inoperoso del recorte de la vida en una biografía y del arte en la prístina esfera de la forma sin vida entregada al deleite depurado– no es meramente una destrucción, sino el retorno a la dimensión potencial y medial, aquella pura receptividad en la que una y otro se encuentran, el punto en el que se transforman en una política. En la Comedia del Arte se daba a los actores una lista de instrucciones para dar vida a situaciones en las que aparece por fin el gesto humano, “sustraído de las potencias del mito y del destino” (Agamben, 1996: 65). Los personajes son gestos que adquieren su figura en un tipo, son constelaciones de gestos. Quizás habría que leer el personaje-Debord como una constelación de gestos cómicos y de esa forma podría quizás comenzar a pensarse el aspecto político que, según nuestro autor, encierra su documentación de la vida privada.

En su reciente lectura del personaje de Polichinela, Agamben vuelve sobre los aspectos de la comedia que le interesan. Aquí no es ya solo la cultura italiana que pertenece a la esfera cómica (Agamben, 1996b: 3) sino que, como pareció reconocer Platón al morir con los libros de Sofrón bajo la almohada, la comedia es más cercana a la filosofía y se confunde con ella (Agamben, 2015: 10). Este diagnóstico será confirmado hacia el final de “Forma-de-vida” (HSIV 2) al interpretar la elección de la propia forma de vida en el mito de Er no como una tragedia (elección de un destino) sino como una comedia (elección de un carácter): “la filosofía que expone y describe esta etología” es una “salvación irónica” del carácter elegido antes que una condena sin apelación (Agamben, 2014: 325).¹³ La comedia, que muestra la imposibilidad de comunicar

¹³ No podría aquí detenerme en esta curiosa interpretación, que continúa en *Pulcinella*, pero en lo que respecta a nuestro asunto, es importante señalar que Agamben basa esta afirmación en la descripción que hace Er del proceso de elec-

haciéndonos reír por ello (Agamben, 2015: 22), es originariamente parábasis, un caminar al costado, un desviar o transgredir, y por ello, una vía de salida (2015: 45). Y sus personajes expresan un carácter, no un destino, por ello sus acciones son bufonadas, gestos insensatos cuya finalidad es solamente interrumpir (como en el procedimiento cinematográfico debordiano) las acciones y liberar el carácter (2015: 51).

Teniendo en cuenta este desvío por las consideraciones acerca de la comedia, vemos entonces que Agamben probablemente busque hablar de su amigo más allá de sus aduladores y sus detractores, manteniéndose al margen del mito-Debord. Podríamos decir que comprende perfectamente críticas como la de Schiffter, quien denuncia las gesticulaciones grandilocuentes del autoelogio debordiano que solo sirven de prueba de la “insignificante existencia de su autor” (Schiffter, 2005: 77), pero no lo condena, como si encontrara en el *cliché* una tergiversación del lugar común, una impersonalización que le interesa explorar para pensar la forma-de-vida. La gesticulación es para Agamben un gesto, el de un Debord gallináceo¹⁴ que, al hacernos reír, muestra la contradicción fundamental en la que se esconde el secreto de la política.

3. Existimos, y esa es nuestra forma de vida

Sin agotar el análisis que merecería el tratamiento del concepto de forma-de-vida que Agamben propone en HS IV 2, me interesaría para terminar volver a la pregunta acerca de su interés por prologar esta obra con una consideración sobre Debord. En los últimos cuatro párrafos del “Prólogo”, Agamben explora el modo en que

ción de una forma de vida como un “espectáculo lastimoso, ridículo y extraño” (*República*: 620a).

¹⁴ Pulcinella, de “pulcino” (pollito), “es un ser gallináceo, una especie de pájaro sin alas” (Agamben, 2015: 47).

su amigo se interesó por el problema de la vida, adelantando algunas de las temáticas que conformarán los capítulos del último de los ensayos que componen *El uso de los cuerpos*.

Siguiendo con el tono del propio recuerdo personal, Agamben nos cuenta que en la intimidad una noche parisina le contó a Alice el interés de los jóvenes italianos por oír unas palabras de Guy. “Existimos, eso debería serles suficiente”, obtuvo por respuesta (Agamben, 2014: 14). Y, a partir de allí, inicia un examen de la palabra “existir” que adelanta el capítulo acerca de “La vida dividida”. Brevemente, existir en Occidente se ha declinado en el vivir (como queda claro desde Aristóteles hasta Nietzsche), pero es el vivir mismo lo que ha permanecido indefinido y estratégicamente separado y articulado. Esa escisión es la que se demuestra en esta existencia totalmente “aplanada en la clandestinidad de la vida privada” que llevaban, incomunicados, Alice y Guy entre París y Champot. Pero traer a la luz, por fuera de todo vitalismo, este entrecruzamiento entre ser y vivir es justamente la tarea del pensamiento y de la política. El párrafo siguiente está dedicado a pensar las apariciones del concepto de vida en *La sociedad del espectáculo*, donde se pone en evidencia la progresiva separación entre los hombres y sus vidas (lo vivido se aleja en una representación, la vida concreta queda invertida en el espectáculo) y en las películas anteriores, donde se defendía la necesidad de volverse señor y poseedor de la propia vida y la búsqueda colectiva de una escurridiza “vida más intensa”. Agamben encuentra en estas formulaciones el punto exacto en el que Debord repite la constante de la cultura occidental que sin definir jamás la vida la articula y divide en *bios* y *zoé*, de modo tal que cada una de ellas es determinable solo en su relación con la otra. La indecisión de Guy entre la clandestinidad de su vida privada y la vida histórica, “entre su biografía individual y la época oscura e irrenunciable en la que ella se inscribe” (Agamben, 2014: 16), traduce la dificultad que nadie aún ha resuelto. El Grial, la

vida que inútilmente es consumida en la llama, no era reductible ni a la idiocia de la vida privada ni al prestigio de la vida pública. En la medida en que el concepto de vida en general, como lo remarca Illich, se transformó en un residuo sagrado anónimo y genérico (que sostiene tanto los discursos científicos como teológicos, centro de la máquina médico-filosófico-teológica o biopolítica), la clandestina que Guy perseguía se volvió más inaferrable aún. Vemos de esta forma que Debord es quien ha formulado de modo más perfecto la aporía de la articulación y separación de la vida que domina aún Occidente, y el semblante del amigo es el lugar en el que se hace visible una forma de vida sostenida en la contradicción estructurante de su sociedad.

El último párrafo estará dedicado a pensar qué significa que la vida privada nos acompañe como una clandestina: cómo es que está separada y a la vez es inseparable de nosotros mismos. Esta vida es inconfesable como el zorro robado que escondía el niño entre sus ropas, porque no es solo la vida privada sino también la vida corpórea, “y todo lo que tradicionalmente se inscribe en la esfera de la así llamada ‘intimidad’” (Agamben, 2014: 17). La intuición debordiana acerca de que en la opacidad de esta vida se esconde un elemento político se transforma así en un sentimiento compartido: es como si todo el mundo sintiera ese elemento a la vez compartible y esquivo que al tratar de compartir (como intentamos en las convivencias más amorosas) deja tras de sí un resto ridículo e incommunicable. De esta forma, es a través de la vida de su amigo que Agamben nos adelanta la certeza, que será desarrollada en “Forma-de-vida”, acerca de la necesidad del cambiar la vida trayendo lo cotidiano a la política, pero a sabiendas de que es en eso mismo donde ella naufraga. En un momento en que la vida ha sido reducida a vida desnuda, y la clandestina es transmitida en vivo por la tele, el pensamiento deberá volver a encontrar ese elemento político escondido en la clandestinidad de la existencia

singular que Debord había convertido en su forma de vida. Solo así, más allá de la escisión público/privado, política/biografía podrá delinearse los contornos de una forma-de-vida.

De esta forma, se dejan trazadas las líneas para buscar en la forma-de-vida esa intimidad indisociable de la materialidad de los procesos corporales y de la banalidad de la vida cotidiana. La política del exilio que finalmente Agamben considerará como vía de salida está de alguna forma pensada a partir de ese contacto consigo mismo, esa huida hacia la intimidad que Debord dejara testimoniada en sus documentos irrisorios.

III. Una vía de salida

Abríamos este escrito con la imagen del cangrejo que tiene suspendida sobre sí con sus pinzas una mariposa. Una imagen que Agamben evoca en el primer Umbral del *Autorretrato* al hablar del momento de la propia vida en que nos volvemos extranjeras respecto de ella, en que ella nos resulta a la vez cercana e inalcanzable. Como el cangrejo, aferramos los temas de nuestra vida, la mariposa, que es en realidad una polilla adoradora de un fuego que la consume. Solo al aferrar la propia imposibilidad de vivir podemos hacernos posible una vida. Por ello, toda autobiografía (los documentos ridículos de Debord o el autorretrato agambeniano) “en el punto en el que deviene verdadera, es una biografía de Polichinela” (un gallináceo ridículo que es solo un *modo* de ser, una vida cualquiera que yace en la coincidencia entre *bios* y *zoê*). “El secreto de Polichinela es que en la comedia de la vida no hay un secreto sino solo y a cada instante, una vía de salida” (Agamben, 2015: 130). Y una biografía tal no es más que un divertimento para cangrejos, mariposas, polillas, zorros y gallinas.

Bibliografía

- Abram, David, 2010, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, Vintage Books, Nueva York.
- Agamben, Giorgio, 1996a, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 1996b, “Comedia”, en *Categorie Italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, pp. 3-27.
- _____, 1998, “Le cinema du Guy Debord”, en *Image et mémoire*, Hoëbecke, París, pp. 65-76.
- _____, 1998, “Violenza e speranza nell’ultimo spettacolo”, en Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti (eds.), *I situazionisti e la loro storia*, Fayard, Roma, pp. 9-14.
- _____, 2001, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 2014, *L’uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza.
- _____, 2005, “Parodia”, en *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, pp. 39-56.
- _____, 2015, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma.
- _____, 2017a, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Roma.
- _____, 2017b, *Creazione e anarchia. L’opera nella età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza.
- _____, 2018, *Homo sacer. Edizione integrale (1995-2015)*, Quodlibet, Macerata. Se citan los volúmenes con la abreviatura HS y los números correspondientes en cada caso: HS I: *Il poter sovrano e la nuda vita*; HS II 4: *Il regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell’ economia e del governo*; HS II 5: *Opus Dei. Archeologia dell’ ufficio*; HS IV 1: *Altissima povertà. Regole monastiche e*

forma di vita y HS IV 2, *L'uso dei corpi* (de este último se cita la edición separada).

Aristóteles, 2006, *Poética*, A. J. Capelletti (trad.), Monte Ávila, Caracas, pp. 4-5.

Debord, Guy, 1999, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de “La sociedad del espectáculo”, L. Bredlow (trad.), Anagrama, Barcelona.

_____, 1999, “Il détournement come negazione e come preludio” (publicado originalmente en *internationale situationniste*, n. 3), en Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti (eds.), *I situazionisti e la loro storia*, F. Scarpelli (trad.), Fayard, Roma, p. 167.

_____, 2007, *La sociedad del espectáculo*, J. L. Pardo (trad.), Pretextos, Valencia.

_____, 2019, *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*, V. Goldstein (trad.), Caja Negra, Buenos Aires.

Debord, Guy y Gil Wolman, 2000, “Modo de empleo del “*détournement*” (1956), en Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, L. Bedlow (trad.), Anagrama, Barcelona, pp. 89-102.

Fleisner, Paula, 2014, “El situacionismo que viene. Tiquun entre el “terrorismo” y el arte”, Paula Fleiser y Lucero Guadalupe (coords.), *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, pp. 147-163.

_____, 2015a, “Arte y política de los cuerpos: entre el uso, la clandestinidad y los placeres. Anotaciones sobre la lectura agambeniana del último Foucault”, en Marcelo Raffin (ed.), *La noción de política en el pensamiento de Agamben, Esposito y Negri*, Aurelia Rivera Libros, Buenos Aires, pp. 17 -40.

_____, 2015b, *La vida que viene. Estética y política en el pensamiento de Giorgio Agamben*, Eudeba, Buenos Aires.

- Heffes, Omar Darío, 2015, “Espectáculo, excepción, continuidad”, Marcelo Raffin (ed.), *Estética y política en la filosofía de Giorgio Agamben*, Aurelia Rivera Libros, Buenos Aires, pp. 215-234.
- Jappe, Anselm, 1998, *Guy Debord*, L. A. Bredlow (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Lucci, Antonio, 2016, “L’opera, la vita, la forma. La filosofia delle forme-di-vita de Giorgio Agamben”, Antonio Lucci y Luca Vigliani (eds.), *Giorgio Agamben. La vita delle forme*, il melangolo, Genova, pp. 69-94.
- Marelli, Gianfranco, 2000, *L’ultima internazionale. I situazionisti oltre l’arte e la politica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Murray, Alex, 2008, “Beyond Spectacle and the Image: the Poetics of Guy Debord and Agamben”, en Justin Clements, Nicholas Heron y Alex Murray (eds.), *Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 164-180.
- Perniola, Mario, 2005, *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la “Società dello spettacolo”*, Roma, Castelvecchi.
- Platón, 1993, *La república*, J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano (trad.), Alianza, Madrid.
- Prozorov, Sergei, 2014, *Agamben and Politics. A Critical Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Schiffter, Frédéric, 2005, *Contra Debord*, J. Díaz y C. Meloni (trad.), Melusina, Tenerife.

La museificación de la obra de arte y de la ciudad. Un ensayo sobre la figura del Museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord

The Museification of the Work of Art and the City. An Essay on the Figure of the Museum in the Thought of Giorgio Agamben and Guy Debord

Cuahtémoc Nattahí Hernández Martínez
Universidad de Guanajuato
nattahiher@yahoo.com.mx

Resumen: El museo, en la perspectiva crítica tanto de Guy Debord como de Giorgio Agamben, es señalado como aquel espacio donde la obra de arte se convierte en un objeto de mera contemplación y en un objeto desvitalizado, en la medida en que pierde su conexión con el mundo vivo y el espacio común a todos los hombres. Es decir, es señalado como un espacio que termina “museificando” las obras de arte, esto es, desvitalizándolas y vaciándolas de sentido, en la medida en que quedan separadas de la vida. Lo que haremos en el ensayo es explorar los alcances y el sentido de esta crítica al museo como esfera separada que mantiene el abismo entre el arte y la vida. Así como analizar la manera en que este rechazo del museo se transformará, a mediados de los años noventa, en una perspectiva de crítica radical de la museificación que, a juicio de Agamben, es una de las tendencias que caracteriza y define a las socieda-

des del espectáculo consumado. Una tendencia que atañe a la ciudad, en principio, y que supone un empobrecimiento de la experiencia.

Palabras clave: Museo y museificación, Agamben, Debord, separación, turismo.

Abstract: The museum, from the critical perspective of both Guy Debord like of Giorgio Agamben, is indicated as that space where the artwork becomes an object of mere contemplation and a devitalized object, to the extent that it loses its meaning connection with the living world and the space common to all men. In other words, it is designated as a space that ends up “museifying” artworks, that is, devitalizing them and emptying them of meaning, to the extent that they are separated from life. What we’ll do in the essay is to explore the scope and meaning of this critique of the museum as a separate sphere that maintains the abyss between art and life. As well as analyzing the way in which this rejection of the museum will transform, in the mid-nineties, into a perspective of radical criticism of museification that, in Agamben’s opinion, is one of the trends that characterizes and defines the societies of consummate show and that concerns the city before that nothing.

Keywords: Museum and museification, Agamben, Debord, Separation, Tourism.

Recibido: 17 de marzo de 2021

Aceptado: 2 de septiembre de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.622>

*Para el profesor José Mendivil Macías, con
admiración y estima.*

Introducción

El museo se nos presenta como el lugar natural al que pertenecen las obras de arte y desde el que el arte irradia su poder y sus revelaciones. El arte allí tomaría conciencia de su verdad, se develaría en su esencia y llegaría por fin a su propia autoconciencia. De modo que no sería nada fortuito que alrededor del museo girara el mundo entero del arte. Sin embargo, la cuestión de los espacios del arte, como nos recuerda Jacques Rancière, no es para nada sencillo ni trivial. En torno a esta cuestión de los espacios, que incluye la cuestión de las instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que adquiere el arte, se han esgrimido por lo menos cuatro grandes programas que implican en cada caso distintas maneras de entender la función y la realización de las virtualidades y potencias de arte (Rancière, 2005: 64).

La idea de que el museo es el espacio esencial del arte y que el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética es característica, en realidad, de un régimen específico, del régimen estético del arte, que asume que el museo es el templo sagrado e inviolable al que pertenece el arte.

Contra este régimen, que es también el régimen artístico del orden burgués, es que van a reaccionar en su momento tanto Guy Debord y los situacionistas como un aún joven Giorgio Agamben, señalando tanto la mistificación y el empobrecimiento a que da lugar como la escisión de la que vive secretamente y que se esfuerza por mantener, en una crítica enérgica y contundente al museo, que se inspira en el gran programa de una realización del arte en la vida misma. Un rechazo del museo que se transformará ulteriormente

en una perspectiva de crítica radical de la museificación en general en las manos del propio Agamben a mediados de los años noventa.

¿Cuál es la separación de la que vive secretamente el museo y que se esfuerza por mantener? ¿En qué consiste la “museificación” de la obra de arte y de la ciudad? ¿Qué papel juega, en suma, el museo, la figura del museo, en el tejido conceptual del pensamiento de Giorgio Agamben y en los planteamientos de Guy Debord y los situacionistas?

1. En torno a la separación entre el arte y la vida

Estas grandes obras [Blanchot se refiere a las obras del Renacimiento], sin embargo, continuaban perteneciendo a las iglesias, tenían su sitio en palacios donde en ocasiones jugaban un papel político; estaban ligadas poderosamente a la vida que pretendía servir de ellas. Un retrato, en la casa de aquel a quien representa, sigue siendo un cuadro de familia, pero cuando todas esas obras entran real o idealmente en el Museo, es precisamente a la vida a lo que renuncian, es de ella de quien aceptan separarse.

BLANCHOT EN *LA AMISTAD*

La escisión del arte y la vida

Tanto los situacionistas como Guy Debord, como dice José Luis Pardo en el Prólogo a *La sociedad del espectáculo*, heredaron en su momento el programa anti-esteticista de las vanguardias artísticas, especialmente del dadaísmo y el surrealismo, es decir, heredaron la

tarea de “cambiar la vida” a través del arte (2015: 11). Pero mientras el dadaísmo y el surrealismo habían intentado llevar a cabo dicha tarea a través de la destrucción del arte sin realizarlo o a través de la realización del arte sin suprimirlo, los situacionistas, dice Debord en la Tesis 191 de *La sociedad del espectáculo*, habían arribado a una nueva posición crítica que les permitía ver que “la supresión y realización del arte son dos aspectos inseparables de una misma *superación del arte*” (2015: 158). La “superación del arte”, en este sentido, significaba para ellos la realización y supresión del arte a través de su integración a la vida.

Bajo la constatación de que arte y vida están escindidos y que la distancia entre ambos se había vuelto insoportable y constituía el reflejo de la propia miseria de la vida cotidiana, los situacionistas idearon el programa de una “superación del arte” que implicaba una especie de *aufhebung* hegeliana del arte en la vida cotidiana.

Esta superación del arte mediante su realización en la vida equivalía al “fin del arte”, a su destrucción definitiva. Lo que para ellos significaba, no que la obra de arte tradujera por fin la vida, o que los límites del mundo del arte se ensancharan hasta alcanzar la sociedad misma, sino al contrario, lo que significaba era la destrucción del arte como una esfera cultural separada de la vida a través de su realización en la vida misma.

Ya las vanguardias históricas (dadaístas y surrealistas) habían intentado “cambiar la vida” y disolver la frontera entre esta y el arte, a través de la reducción al absurdo (como en el dadaísmo suizo), la creación de escándalos (como en el dadaísmo parisino) o por medio de la exaltación de la creatividad, lo irracional y la actividad onírica (como en el surrealismo). Las obras de las vanguardias artísticas no estaban destinadas a la interpretación o a la contemplación, como dice Jose Luis Pardo, rechazaban activamente más bien ese estatus de “obras maestras” coleccionables en los museos (2015: 15), puesto que tenían como finalidad la de producir un impacto

subversivo y revolucionario en el arte y en el mundo, y agotarse en esa confrontación. Frente al arte destinado a la contemplación, a la fruición y al goce estético, las obras de las vanguardias artísticas lo que pretendían era reconciliar arte y vida llevando el arte a la vida. Sin embargo, cuando no se produce esa revolución, las mismas obras de vanguardia se vuelven interpretables, como señala José Luis Pardo, esto es, se convierten en objetos de contemplación y terminan por colaborar contra su voluntad con el sistema contra el que se levantaron en armas (2015: 17). Derrotadas en su pretensión de cambiar la vida, las obras de vanguardia quedan a merced del museo, insólitamente conservadas en aquella esfera cultural separada que ellas habían pretendido precisamente destruir. A pesar de su carácter subversivo, el enemigo las reduce a condición de piezas de museo, a condición de “obras de arte”, “de inofensivas y desgastadas metáforas” (Pardo, 2015: 18). Es entonces cuando las obras de arte, después de haber fracasado en su intento de cambiar la vida, se convierten en espectáculo, es decir, en mercancía desprovista de poder transformador, tal como toda obra subversiva que fracasa en la práctica está condenada a convertirse en espectáculo.

Después de ver cómo Dadá y los surrealistas habían sido neutralizados y se habían convertido en nuevas piezas de museo y en un episodio más de la “historia del arte”, el tema “fin del arte” para los situacionistas no pudo sino significar la destrucción definitiva del arte como una esfera cultural separada de la vida; un proyecto radical que no era una transformación del mundo del arte y la cultura, sino sobre todo una transformación revolucionaria de la vida cotidiana por medio de nuevas experiencias alternativas al conjunto de experiencias posibles dentro de la organización dominante de la vida.

Ante la descomposición y separación en que se encuentra la cultura burguesa y frente a los intentos burgueses de conservar el arte como un objeto muerto de contemplación, los situacionistas,

como dice Anselm Jappe, juzgan ahora posible y deseable la unión de la vida y el arte en un todo indivisible, que las vanguardias habían pensado como algo deseable, pero lejano (1998: 85), a través de la radicalización y agudización de la conciencia vanguardista en torno a la destrucción del mundo del arte y de la exigencia de una completa superación revolucionaria de las condiciones generales de la vida que termine con la separación de ambas esferas.

El “fin del arte” era para ellos, en este sentido, el fin del arte autónomo, entendido “como una sucesión de diferentes estilos”, en la medida en que se trataba de disolver la frontera entre el arte y la vida, tal como buscaban, a su vez, que el juego invadiera la vida entera, rompiendo radicalmente con las condiciones que el capitalismo le impone al juego como un tiempo y un espacio lúdicos limitados, como sucede en la “organización dominante de la vida” (Internacional Situacionista, 1999: 14 y 217). Así, la “superación del arte” implicaba ahora una completa superación revolucionaria de las condiciones generales de la vida, esto es, el proyecto del acabo de la cultura separada y de la realización práctica del arte en la vida cotidiana.

La elaboración de una ciencia de las situaciones será la respuesta concreta que formulan los situacionistas frente a esa escisión que el orden espectacular no hace sino ahondar y perpetuar, como un intento por romper el orden opresivo de una cultura y una vida cotidiana separadas (Internacional situacionista, 1999: 17). Aquí es donde habría que encontrar *el sentido de las propuestas situacionistas*, como la deriva, la psicogeografía, la pintura industrial, el uso situacionista del cine, los proyectos urbanísticos y arquitectónicos del urbanismo unitario, en tanto no son sino el esfuerzo por “superar la cultura”, esto es, por *realizarla*, superándola en cuanto esfera separada.

Frente a la conversión de la cultura en mercancía y la perpetuación de su condición separada como “objeto muerto de contem-

plación” que lleva a cabo el orden espectacular, Guy Debord y los situacionistas entendieron que el apogeo de la cultura debe ser su fin como esfera separada y que permanecer fiel al objetivo de la cultura y del arte, a su cometido básico, significa negar la cultura y el arte como esferas separadas (Jappe, 1998: 87) y realizarlas en la práctica de un proyecto de crítica y transformación revolucionaria de la vida cotidiana.

En las coordenadas de este diagnóstico debordiano y situacionista acerca de la separación entre el arte y la vida podemos situar también el primer libro publicado por Giorgio Agamben en 1970, *El hombre sin contenido*, pues ahí encontramos, como vamos a ver, un programa militante de denuncia y crítica de la separación del arte y de la vida.

El hombre sin contenido

Aún siendo joven, Giorgio Agamben se ocupó en su primera obra publicada del estado de las relaciones que guardan la vida y el arte en el desenlace histórico de la cultura Occidental, bajo la idea de que el arte no es una tarea reflexiva marginal, como dice Paula Fleisner, un punto de partida entre otros posibles, sino implica una concepción general de la tarea filosófica (2005: 74), a partir de la cual se puede centrar un problema que es de carácter tanto artístico y cultural como político y antropológico.

El arte, para el joven Agamben, es el lugar privilegiado en el que pueden observarse las consecuencias que ha tenido para la vida humana el destino nihilista de Occidente. Por lo que se embarca en una discusión en la que no solo dará cuenta del estado actual del arte occidental, de su crisis, y de la manera en que la estética está involucrada en ella, sino también de las consecuencias que tiene esta crisis para la vida.

Bajo esta preocupación, Agamben, en los primeros capítulos del libro, reconstruye el surgimiento histórico de la estética como disciplina moderna porque ahí se teje, a su juicio, un acontecimiento decisivo para entender esas relaciones hoy en día, en la medida en que con el surgimiento de la estética en la modernidad sobreviene *la consumación de la escisión entre el arte y la vida*.

Agamben parte de una reflexión de la *Genealogía de la moral*, donde Nietzsche opone la experiencia de un arte para artistas a la concepción kantiana que define la belleza desde la perspectiva del espectador como lo que le procura un placer desinteresado (Agamben, 2005: 9), es decir, parte de una oposición casi subterránea entre el punto de vista del espectador sobre el arte y la experiencia del arte para el propio artista. Y es bajo esta oposición que Agamben encuentra en Nietzsche la exigencia de una destrucción de la estética, la necesidad de abandonar el punto de vista kantiano y la destrucción de la perspectiva estética tradicional (2005: 18), porque Agamben piensa que la agonía y la crisis actual de la cultura y el arte occidentales es proporcional a la profundización de una experiencia del arte que trajo consigo la estética montada sobre el punto de vista y sensibilidad del espectador.

Es con Nietzsche que Agamben aplana de esta manera el horizonte de la reflexión que llevará a cabo: se trata de desembarazar la experiencia del arte del punto de vista desinteresado del espectador, anularla, ponerle fin y, entonces, *abrir el arte a una otra-experiencia*, en la que el arte se convierta en un promesa de felicidad o en un ilimitado acrecentamiento y potenciación de los valores vitales (Agamben, 2005: 11 y 27), pues para Agamben la crisis del arte, como vamos a ver, es un problema que tiene que ver de forma central con la experiencia estética del arte.

El nacimiento de la estética en la modernidad responde, en la opinión de Agamben, a una fractura en la “unidad viviente” que era el arte antes de la modernidad. El modo en que la estética pro-

duce esta escisión en la “unidad originaria de la obra de arte” hace pensar a Agamben que el surgimiento de la estética, no solo implicó un cambio de perspectiva en la apreciación de la obra de arte, sino fundamentalmente una modificación del estatuto mismo de la obra, en la medida en que a partir del surgimiento de la estética el arte se convierte en *un arte para el espectador*.

A través de un gesto heideggeriano, Agamben re-sitúa el arte a su “forma más originaria” y a su “dimensión original” para llevar a cabo una especie de contra-historia de la disciplina estética, que le permite desnaturalizar los supuestos incuestionados sobre los que se funda esta “ciencia de la obra del arte”. Agamben señala, en este sentido, que en la Antigüedad el arte era experimentado como una locura divina capaz de llevar a la máxima felicidad y a la ruina más absoluta, pues su inquietante capacidad consistía nada menos que en traer a la presencia, en hacer pasar del no-ser al ser (Fleisner, 2005: 88; Agamben, 2005: 59). También en la Edad Media el arte se experimentaba como algo que tenía un profundo poder sobre el ánimo. Pero fue a partir de la Modernidad que “el arte se convierte en el objeto de una contemplación desinteresada para el espectador” (2005: 88). Lo que tenemos en la modernidad es una relación estetizada con la obra de arte en términos de representación y juicio estético, lo que supone una distancia ineliminable para con la obra de arte, mediante la cual pretendemos encontrar su realidad o su verdad, pero lo que hacemos es perder su vitalidad, pues perdemos la posibilidad de establecer con la obra una relación vital.¹

El espacio de la relación estética es un espacio en el que la obra deja de ser una realidad viviente y se convierte en un mero objeto

¹ Justo la aparición de la figura del hombre de buen gusto, hacia mediados del siglo xvii, marca para Agamben, no una mayor receptividad de la obra de arte, sino su ingreso en el espacio de la distancia estética (2005: 31 y 37). El buen gusto es, precisamente, el resultado del distanciamiento que sanciona y constituye en un mismo movimiento al espectador indiferente y al arte desvitalizado y desinteresado.

de contemplación, que da ocasión a un mero placer desinteresado, cuando, entre los griegos, era asumido como producción de verdad y como apertura de mundo para la existencia humana. Asistimos, entonces, a la época de la esteticidad neutral, lejos ya del juicio de Platón, que consideraba al arte provocador de un “divino terror”, o de la sensibilidad de Pigmalion, que lo consideraba una “promesa de felicidad”.

La época del ingreso del arte al régimen estético marcaría, de este modo, la consumación final de la oposición y separación entre el arte y la vida que Debord y los situacionistas habían problematizado anteriormente con su enorme programa radical de una realización y supresión del arte en la vida cotidiana.

Ahora bien, la época del régimen estético del arte es también la época en que aparece el museo como el espacio esencial y definitivo del arte, porque es allí, en el museo, donde el arte se convierte en objeto de experiencia estética. Lo que supone que el museo es la forma de inscripción y visibilidad que adquiere el arte en el seno de este régimen y que el museo no es sino la concreción institucional de esa distancia que está a la base de la experiencia estética del arte. Por eso Agamben no dejará de dirigir su crítica hacia ese templo idílico a donde se destinan las obras artísticas.

2. El museo o la separación entre el arte y la vida

El museo es un espacio esencial del arte porque el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y esta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad. Pero el problema se complica enseguida: el espacio de la distancia estética es al mismo tiempo la promesa de una vida que no conocerá esa distancia. Y lo es porque las obras que contiene tampoco conocen esa distancia.

JACQUES RANCIÈRE EN *SOBRE POLÍTICAS ESTÉTICAS*.

Museo y museificación en El hombre sin contenido

En el marco de esta crítica al régimen estético de la modernidad como separación entre vida y arte, Agamben en el Capítulo 4 de *El hombre sin contenido* traza una clara oposición entre la cámara maravillosa y la galería moderna: mientras la primera encontraba su razón de ser en la viva e inmediata unidad con el gran mundo de la creación divina, la galería reposa en sí misma como un mundo perfectamente autosuficiente, donde las telas están presas de un encanto que las mantiene separadas del mundo (2005: 55 y ss.).

Esta zona separada es el espacio del museo, un mundo aislado, separado e intemporal en el que la obra se convierte en objeto de contemplación y se distancia de las otras cosas, del mundo vivo y

del espacio común a todos los hombres. La galería moderna disuelve el espacio concreto de la obra de arte y corta sus vínculos con el mundo y con la vida (Agamben, 2005: 58). Si todavía para el hombre medieval no había distancia respecto al arte, en la medida en que la obra expresaba para él las fronteras de su mundo, con la galería moderna el arte se pone a una cierta distancia respecto a las personas, a partir de la cual pierde su propia viveza.

El museo es, entonces, *el espacio que se abre cuando vida y arte quedan separados y escindidos*. Cuando las relaciones entre el arte y la vida se rompen, aparece el museo como espacio donde se depositan unas obras de arte que ya no alcanzan la vida.

El arte, dice Agamben, ha construido ahora su propio mundo (2005: 57-58). El museo es un *Museum Theatrum*, un *topos ouranios*, una dimensión intemporal estético-metafísica en la que se intenta fijar el punto de consistencia del arte, pero en la que en realidad se disuelve el espacio vital de la obra de arte. Lo que quiere decir también que el museo es el espacio que se abre cuando el arte ya no informa la vida, pues ahí en el museo, la obra de arte sufre un encanto que la mantiene separada de la vida, es decir, ahí en el museo el arte deviene una instancia museística. La vida entonces se retira de las obras: las estatuas se convierten en cadáveres, los himnos en palabras sin fe y las telas pierden su poder (Agamben, 2005: 72). No es solo que el arte se retire de la vida, sino también que la vida se retira de las obras.²

Es de esta manera como la estética y el museo transforman al arte, a juicio de Agamben, en una forma vacía y sin vida, en una “forma sin vida” petrificada y desvitalizada, que no es sino el resultado de un proceso de separación similar, pero de cuño inverso,

² Es en este punto cuando el museo se convierte también en una “necrópolis de las obras de arte”, la frase es de Jacques Rancière, en un lugar donde se depositan restos mortuarios.

a lo que, en el contexto del Proyecto *Homo sacer*, Agamben va a llamar la *nuda vida*, que no es sino el resultado del proceso de escisión que sufre la vida a manos de la soberanía.

En ese panteón abstracto de la *terra aesthetica*, el arte termina por entrar a una situación bastante peculiar que consiste en la imposibilidad de morir: “el arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo”, dice Agamben (2005: 94). Lo que quiere decir que el arte, en el museo, *ya no puede vivir, pero tampoco morir*, tal como ocurre con “los hundidos” en los campos de concentración y exterminio nazi, los “musulmanes” sobre los que los sobrevivientes no sabían bien a bien si estaban muertos o si estaban vivos y de los que Agamben se ocupará en *Lo que resta de Auschwitz. El archivo y el testimonio* de 1998. Allí, en el museo, el crepúsculo del arte, dice Agamben, puede durar más que todo su día, porque su muerte es, precisamente, el no poder morir. Tal como ocurre con “los hundidos”, que inmediatamente se convierten en cadáveres producidos en masa, porque el *campo* también ha negado la muerte.

Esta tesis acerca de que el arte se encuentra en una constante imposibilidad de morir, se relaciona directamente con el museo, pues el museo es el espacio en el que las obras tejen una relación con la muerte que no es de posibilidad, sino de imposibilidad, tal como dice Mercedes Ruvituso (2016: 23). Lo que significa que el museo es una burbuja pura y transparente que encierra al arte y en el que las obras quedan suspendidas como en un limbo sin poder realmente vivir, pero tampoco morir. Si recuperamos una metáfora que aparece en *Elogio de la profanación*, la de “poner a girar en el vacío”, podemos decir que es como si la galería moderna, el museo, pusiera *a girar en el vacío al propio arte*, a girar en el vacío y a regurgitar interminablemente su propia nada, como mostrando que ya no es posible ningún otro uso del arte que no sea la mera contemplación; tal como, muchos años después, en *Medios sin fin*

y en *La comunidad que viene*, Agamben va a decir que la máquina mediática de la comunicación del orden espectacular somete al lenguaje –otro medio puro– a girar en el vacío y a regurgitar su propia nada, como mostrando que ningún otro uso del lenguaje es posible que no sea la palabrería sin fin a que nos tienen acostumbrados los programas televisivos.

Lo que devela toda esta deriva histórica del arte occidental, por otra parte, no es solo como este ha devenido algo museístico, algo separado y petrificado, sino también cómo el espectador no puede apropiarse a nivel concreto de la obra de arte. El hombre, dice Agamben, “no encuentra de ninguna manera [en el arte] un contenido determinado y una medida concreta de su propia existencia” (2005: 64). Si el arte hoy está en crisis, en el sentido en que se ha expuesto (Agamben, 2005: 166), eso significa también que el arte es el lugar radicalmente escindido del hombre.

Se trata de una escisión de la que emergen las propias condiciones de posibilidad de la figura del crítico del arte y de la ciencia de la estética. Y lo que esto significa es que esa escisión entre arte y vida es condición de posibilidad de la estética. Algo muy similar como cuando Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica*, piensa la separación que se dio en la época clásica entre razón y locura como la condición de posibilidad de la psiquiatría positivista. Son ciencias que viven secretamente de la escisión.

El museo es precisamente el espacio del desgarro. Allí, en el museo, la obra de arte se museifica, se vuelve una sombra, queda desvitalizado y desinteresado, como un objeto disponible para su mera contemplación. El arte, así encantado, ya no le dice nada al hombre, ya no lo aterra ni lo desquicia; allí la obra de arte se convierte en un objeto neutralizado y domesticado, allí se ha convertido en un objeto apacible de consumo.

Por eso, Agamben estima que, frente a este destino museístico del arte, solo la destrucción de este horizonte de aprehensión

estética puede desembarazar la experiencia del arte del punto de vista del espectador, anularla, y, entonces, abrir el arte a una otra experiencia y a una comprensión distinta del arte como potencia creadora de vida (Agamben, 2005: 183).

El museo en la perspectiva crítica de los situacionistas

Ya con anterioridad los propios situacionistas habían enfilado sus armas contra el museo. En una época marcada por la crisis y descomposición del mundo del arte, el museo fue para ellos la figura emblemática de este ocaso.

Los museos –dicen los situacionistas– tienen casi el mismo horario de apertura que las iglesias, el mismo olor a santuario y el mismo silencio, y ostentan con arrogancia un esnobismo espiritual directamente opuesto a los hombres vivos cuyas obras encierra. ¿Qué tienen que ver esos pasillos silenciosos con Rembrandt, y la inscripción “Prohibido fumar” con Van Gogh? Y fuera del museo, el hombre de la calle se encuentra completamente privado de la influencia naturalmente tónica del arte por el sistema del comercio elegante [...]. El arte no puede tener significado vital para una civilización que levanta una barrera entre el arte y la vida y que colecciona productos artísticos como despojos de ancestros a venerar (Debord, *et al.*, 2013: 135).

El museo es señalado por los situacionistas como la barrera entre el arte y la vida que levanta la sociedad capitalista, que priva al hombre de a pie de la influencia tónica del arte. El museo, como esfera cultural separada de la vida, constituida por los museos, las galerías, las colecciones, las exhibiciones, las inauguraciones de gala, etc., separa el arte de la vida y reduce las obras a condición de objetos o piezas de museo, es decir, a una condición donde se per-

petúan insólitamente conservadas, pero a cambio de convertirse en algo intacto, inerte e inofensivo, a una condición donde se asegura su supervivencia, pero al precio de perder su razón de ser. Por eso, los situacionistas sostienen que: “El arte debe conformar lo vivido. Nosotros proyectamos una situación en la que la vida se halle continuamente renovada por el arte, una situación construida por la imaginación y la pasión para incitar a cada uno a responder creativamente” (Debord, *et al.*, 2013: 136).

El situacionismo, de este modo, se conjura como un proyecto que intenta romper con esa separación a través de la estrategia artística del *détournement* (desviación o tergiversación) y la construcción de situaciones lúdicas, antieconómicas y completamente inútiles, por medio de las que buscaban tener un impacto directo en la vida cotidiana (Debord, *et al.*, 2013: 29).

Candela Potente ha señalado, en este tenor, cómo las prácticas artísticas situacionistas, como las que llevaron a cabo Giuseppe Pinot-Gallizio o Asger Jorn, hacían posibles contextos artísticos no institucionales que eliminaban la distancia con el espectador y su vida cotidiana (2014: 77). Tanto Gallizio como Jorn usaron el arte como un medio para restablecer el vínculo entre el arte y la sociedad que se había perdido (2014: 80). Un ejemplo de esto son las “pinturas industriales” de Gallizio: elaboradas con ayuda de mecanismos industriales en rollos de lienzo que se vendían por metro y de forma masiva en contextos no institucionales, no solo apartaban al arte de la dimensión sagrada del museo, sino también rompían con “el concepto de cuadro enmarcado y expuesto tras un vidrio en una galería como si fuera mercadería de colección” (Potente, 2014: 75), otorgándole al arte una posibilidad más allá de la mera exhibición espectacular que podía tener en el museo.

Todo el carácter revolucionario del situacionismo se encuentra en estas prácticas y en este método de construcción experimental con los que buscaban reconfigurar libremente la vida cotidiana.

Si podemos pensar a los situacionistas como revolucionarios es porque buscaban ante todo concretar un espacio para la política abriendo un umbral de indistinción entre el arte y la vida donde estos devinieran indiscernibles, es decir, creando una zona de indiscernibilidad entre el arte y la vida a partir de un método de experimentación y construcción artística de la vida cotidiana.

En resumen, si en Agamben el museo es la concreción institucional del abismo entre el arte y la vida que ha creado el régimen estético, entre los situacionistas el museo es la figura emblemática que expresa perfectamente la condición separada del arte y la cultura dentro del orden espectacular. La crítica situacionista al museo se centra, por lo tanto, en el carácter separado de esta especie de “edificio barroco”, que antepone la conservación de las obras de arte a su propia realización; una crítica similar a la que encontramos en Agamben, donde se señala al museo como una esfera separada en la que el arte se convierte en una sombra vacía que no alcanza la vida.

Once años después de la muerte de Guy Debord, ocurrida en 1994, Giorgio Agamben, como vamos a ver enseguida, va a retomar la perspectiva crítica del museo, pero no sin extender la capacidad de esta crítica de la museificación a la ciudad.

3. Museo, turismo y espectáculo: la ciudad turística

¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades.

ITALO CALVINO EN *LAS CIUDADES INVISIBLES*.

Museo, separación y topología

En *Elogio de la profanación*, Agamben volverá a retomar esta perspectiva crítica del museo, pero ya no a propósito del arte y sus relaciones con la vida, sino a propósito de la fase extrema del capitalismo y de las posibilidades de uso y profanación que tenemos. Si en *El hombre sin contenido* encontramos la génesis de este tema, en *Elogio de la profanación* la perspectiva crítica de la museificación es utilizada para pensar y analizar las condiciones que presenta el tardocapitalismo así como las posibilidades que tenemos frente a él.

En ese contexto, Agamben sostiene que en la fase extrema del capitalismo las cosas, los lugares, los objetos y las propias actividades están separadas de sí mismas y rendidas al capital.

Que las cosas sean divididas y escindidas de sí mismas significa para Agamben que son desplazadas a una esfera separada, en la que cada cosa es exhibida en su separación misma y en la que resultan imposibles de usar (2013a: 107). Esa esfera es la esfera del consumo, por un lado, y la esfera de la exhibición espectacular, por otro: “espectáculo y consumo [dice Agamben] son las dos caras de una única imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular” (2013a: 107). La esfera de la exhibición espectacular es una clara referencia al orden espectacular, tal como lo pensaba Guy Debord, como aquel orden de la imagen, de la mercancía, del dinero y del capital que se ha separado a tal grado del mundo y ha adquirido tal fuerza que ha terminado por sustituirlo. Mientras que la esfera del consumo hace referencia a la esfera separada del derecho, a esa esfera que niega o vuelve imposible el uso libre de las cosas porque allí, en ella, las cosas se convierten en propiedad y objetos de posesión (Agamben, 2013a: 108-109).

Si el uso es una relación con las cosas en términos de inapropiabilidad, que se establece más allá del derecho de posesión y del

consumo utilitario (Agamben, 2013a: 109), podemos decir que el proceso de separación procede aquí esencialmente de dos formas, separa las cosas de sí mismas o bien para consagrarlas a la esfera del espectáculo, o bien para consagrarlas a la esfera del consumo. O, para decirlo de otro modo, que la negación del uso ocurre o bien a través de la exhibición espectacular o bien a través del consumo y la posesión. Lo que significa que la “sociedad de consumo” y la “sociedad del espectáculo” son las dos caras de una misma imposibilidad de usar.

Esta obstinada negación e imposibilidad del uso, dice Agamben, tiene su máxima expresión en el Museo: “La imposibilidad de usar tiene su lugar tópico en el Museo” (2013a: 109). El Museo, así con mayúsculas, es el paradigma de esta negación e imposibilidad de usar que define a la sociedad del espectáculo y del consumo.

El Museo en el planteamiento de Agamben, sin embargo, no designa un lugar o un espacio físico determinado, como sí sucedía en el contexto de *El hombre sin contenido*, pero tampoco un dispositivo o a una máquina bipolar, no hay algo así como una “máquina museística”, como hay una “máquina antropológica”, una “máquina biopolítica” o una “máquina gubernamental” en los planteamientos de Agamben; a lo que hace referencia es a una dimensión, a *la dimensión separada* (2013a: 109) a la que se desplaza o se transfiere todo aquello que resulta imposible de usar en la religión capitalista. Por eso, el Museo puede coincidir tanto con una ciudad, con una región o con un grupo de individuos, porque “este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (2013a: 110).

Antes que un espacio topográfico determinado, el Museo en el planteamiento de Agamben parece ser planteado como una figura topológica (es “un lugar tópico”, dice Agamben), tal como propuso a su vez la figura del Campo. El Campo, así con mayúsculas también, no hace referencia en el planteamiento de Agamben a

una porción del territorio topográficamente determinada, sino a una figura topológica, a una “localización dislocante” que habita nuestro ordenamiento jurídico-político y que bajo ciertas condiciones lo resquebraja y lo horada instituyendo espacios de excepción donde el poder soberano tiene ante sí a la vida sin ninguna mediación política o jurídica (Agamben, 2013b: 223). El Museo, del mismo modo, es planteado como una figura que funciona topológicamente, en la medida que designa aquella dimensión separada a la que es remitida todo individuo, todo objeto, todo lugar y el propio mundo cuando se niega o resulta imposible el uso. El carácter topológico del Museo estriba en que se trata de una dimensión separada que se abre topológicamente cuando se niega la posibilidad de usar, de habitar o de hacer experiencia y a la que se remite todo aquello que no es usado, todo aquello que es imposible de habitar, todo aquello que resulta imposible de experimentar.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que el Museo coincide, no solo con la esfera del consumo o con la esfera del espectáculo, sino además con toda aquella instancia o ámbito donde se niega el uso y donde se expone esa imposibilidad de usar, tal como el Campo puede coincidir con las salas de detención en los aeropuertos, con los cinturones de miseria que rodean las grandes ciudades o con los campos para refugiados. Y es que el planteamiento de Agamben permite pensar la dimensión topológica del Museo, es decir, permite pensar al Museo como una figura dislocada que, bajo ciertas condiciones, agrieta el mundo instituyendo una dimensión en la que las cosas, los lugares, las actividades, los objetos resultan duramente imposibles.

El ejemplo que pone Agamben es la museificación de algunas ciudades, como Venecia en Italia o Evora en Portugal, que el orden espectacular ha convertido en “destinos turísticos” a donde se dan cita millones de turistas de forma anual. La museificación pasa aquí por la transformación de las ciudades en circuitos turísticos,

circuitos que la industria turística y los *tour operators* exprimen al máximo para vender a los millones de turistas unas “experiencias” a tal grado preparadas, empaquetadas y adornadas con antelación, que los turistas terminan por encontrar la misma imposibilidad de experimentar “que habían experimentado en los supermercados, en los shoppings y en los espectáculos televisivos” (2013a: 110).

En el centro del proceso de museificación de las ciudades está, pues, la pérdida y empobrecimiento de la experiencia. Un tema benjaminiano que Agamben retoma para mostrar cómo la museificación no es otra cosa sino la exposición (y consumo) de esa imposibilidad de experiencia que la industria vende oportunamente al turista, pero que también alcanza a los propios habitantes de las ciudades, desde el momento en que las ciudades turísticas se convierten paulatinamente en Museos para sus propios habitantes.

En *Notas sobre el gesto*, Agamben dice que cuando la sociedad burguesa a fines del siglo XIX perdió definitivamente sus gestos, esto no significó sino que desarrolló una obsesión por ellos como un intento por evocar lo que se le estaba escapando para siempre (Agamben, 2010). Habría que entender del mismo modo, a mi juicio, el empobrecimiento y la pérdida de experiencia: “la pérdida de experiencia” no significa el acabose de la experiencia, sino la búsqueda desenfadada de experiencias, la tentativa de recuperar *in extremis* y a toda costa lo perdido. La obsesión contemporánea en torno a la experiencia (en la forma de la “aventura extrema”, del marketing experiencial posmoderno o de la adicción a sustancias estimulantes, por poner tres registros distintos) es un intento por reapropiarnos lo que hemos perdido, pero a través de lo cual solo constatamos que, en efecto, lo hemos perdido. Y que lo único que queda por hacer es la experiencia misma de lo inexperimentable, tal como Agamben dice que Baudelaire supo ver bien (2007: 54 y ss.), cuando hizo del *shock*, de lo inexperimentable por excelencia, el centro de su trabajo artístico en plena crisis de la experiencia.

La ciudad-museo, el turismo y el orden espectacular

Debord y los situacionistas ya conocían algo de esto sin duda alguna, como cuando señalaban que las ciudades se habían convertido paulatinamente en un suplemento de los museos para turistas (Internacional situacionista, 1999: 76) o cuando denunciaban cómo las ciudades se transformaban en un espectáculo lamentable bajo la tendencia totalitaria de la organización de la vida propia del capitalismo (Internacional Situacionista, 1999: 190). Y es que los situacionistas mantuvieron con el espacio urbano una relación compleja, que se basaba, por un lado, en la experimentación tendiente a la consecución de una organización libre y variable de la vivencia y experiencia de la ciudad y, por otro, en una aguda conciencia en torno a las transformaciones que el capitalismo provoca en dicho espacio.

Bajo la influencia teórica de Henri Lefebvre, los situacionistas dieron cuenta de cómo el espacio urbano está regido por la lógica del capital. Bajo el reino del capital, la ciudad queda sometida, por un lado, a la comercialización creciente de los espacios y, por otro, a una instrumentalización también en aumento, que impone a las personas un régimen de movilidad que responde punto por punto a dos de las actividades básicas del capitalismo, el consumo y el trabajo.

El urbanismo funcionalista de los años sesenta y setenta era para ellos el proyecto a través del cual la lógica del capital se traducían en términos espaciales, es decir, la técnica básica a través de la cual se producía la espacialización propia del capital. El urbanismo, con su capacidad para darle forma al entorno, para crearlo, recrearlo y modificarlo, traducían en términos espaciales la organización alienada de la vida cotidiana (Santagelo, 2014: 54), por lo que no

podía sino traducir espacialmente la separación y el orden espectacular. El impacto y los efectos del urbanismo eran tan notables para ellos que no la consideraban otra técnica más de la separación capitalista, sino “el material básico general” sobre el que se alzan y se erigen las distintas técnicas y mecanismos de la separación.³

La museificación de la ciudad habría que considerarla, en este sentido, otra más de las tendencias reificantes del espacio urbano y de su vivencia. Lejos ya del intento de los situacionistas de organizar la experiencia de la ciudad en su presentación de “suma de posibilidades”, a través del juego, la interacción y el encuentro, el orden espectacular del capitalismo reduce las ciudades a ser circuitos turísticos que suman a los trayectos urbanos trazados por los requerimientos del trabajo y del consumo (Pachilla, 2014: 39), nuevos trayectos basados en el consumo de la propia ciudad.

Hoy las ciudades turísticas son recorridas por hordas de turistas cuya devoción por los “sitios turísticos” nos recuerda vivamente a los antiguos peregrinos y su devoción por los lugares sagrados de peregrinaje. De la Plaza Mayor al Parque de El Retiro en Madrid, de la Basílica de San Pedro al Coliseo en Roma, por poner dos ejemplos, las hordas de “peregrinos” corren a prisa tras experiencias vacías y fragmentadas con ayuda de mapas y guías que aseguran que, en efecto, la ciudad no sea experienciable.

En *Elogio de la profanación*, Agamben establece una ilustrativa analogía entre los antiguos templos de peregrinaje y estas ciudades museificadas de la nueva religión capitalista, para señalar que:

A los fieles en el Templo –o a los peregrinos que recorrían la tierra de Templo en Templo, de santuario en santuario– corresponde

³Aunque todas las fuerzas técnicas de la economía capitalista deben interpretarse como fuerzas de separación, en el caso del urbanismo encontramos el material básico general: el ordenamiento del suelo que conviene a su despliegue, es decir, la técnica misma *de la separación*” (Debord, 2015 145).

hoy los turistas, que viajan sin paz en un mundo enajenado en Museo. Pero mientras los fieles y los peregrinos participaban al final de un sacrificio que, separando la víctima de la esfera sagrada, restablecía las justas relaciones entre lo divino y lo humano, los turistas celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiada experiencia de la destrucción de todo uso posible (2013a: 110).

Así, como parte de las prácticas litúrgicas que regulan el culto propio de la religión capitalista, los turistas, los nuevos fieles del Templo, terminan por celebrar un angustiante acto sacrificial sobre sí mismos, que consiste en vivir en carne propia “la experiencia quizá más desesperada que es dada a hacer a todos” *la experiencia de la pérdida de experiencia*.

Lejos de la heterogeneidad y riqueza de representaciones, imágenes y significados que reviste el espacio urbano en tanto espacio vivido para los habitantes, las plazuelas, las calles, los centros históricos, los espacios y monumentos se convierten en bloques funcionales e intercambiables perfectamente integrados por los itinerarios turísticos. Aquellos elementos quedan por detrás de la representación homogeneizante e ideológica de la reducción espectacular de la ciudad que lleva a cabo la industria turística. Es entonces cuando la ciudad deja de ser experienciable y se convierte en el sitio emblemático de la imposibilidad del uso en las sociedades del espectáculo consumado.

Cuando esto ocurre, lo único que queda es el recurso a la fotografía, la exhibición de esa imposibilidad de usar y de experimentar. Tal vez por eso los turistas, practicantes activos de la nueva religión de la separación, van en peregrinación de un lado para otro sin descanso, tras edificios, monumentos, plazas, millones de veces fotografiados e infinitamente fotografiables.

La ciudad contemporánea, deviene así, un Museo, que muy poco o nada tiene en común con aquellas “ciudades imposibles” que el viajero imaginario de Italo Calvino le cuenta a Kublai Kan, el emperador de los tártaros, en *Las ciudades invisibles*. Ciudades como Zaira que no cuenta su pasado, sino lo contiene escrito en las esquinas de las calles, en los pasamanos de las escaleras o en las rejas de las ventanas; ciudades como Anastasia, una ciudad trenzada por el deseo, que tiene la habilidad de hacernos parte de él (Calvino, 2018). Y es que la reducción espectacular de la ciudad transforma el espacio urbano en el espacio abstracto de la mercancía. Esta transformación de la ciudad en una mercancía ha llegado a materializaciones realmente ejemplares. Ciudades como París, Madrid, Oporto, Barcelona, Roma o Amsterdam, por mencionar algunas ciudades europeas, son ya una marca comercial, de tal forma que se pueden vender tanto a las personas que las habitan como a los turistas. Para sus habitantes, la marca les convierte en parte de un entorno modelado en el que todo está ya dispuesto de antemano para el disfrute y la contemplación de la mercancía. Para los turistas, la industria transforma la ciudad en un régimen escopico, a modo de espectáculo, tal como la mercancía quedó incorporada en su momento al régimen escopico de la vitrina y del aparador. Un régimen que convierte la ciudad en una mercancía consumible a través de la vista, tal como Benjamin decía que la construcción de la Torre Eiffel había hecho de París una mercancía consumible de un solo vistazo.

A la división y separación por zonas que sufría la ciudad a partir de una función exclusiva (en términos de vivienda, transporte, lugar de trabajo, ocio, etc.), que los situacionistas habían detectado, ahora se le suma la división por “zonas turísticas”, una nueva división de la ciudad que produce una mayor autonomización de la experiencia y, por tanto, una mayor autonomización de las esferas de la vida cotidiana. En esta fuerte sinergia entre la ciudad y

los procesos de museificación (García: 2017), no cabe duda que son sobre todo los centros históricos los que se han convertido en museos desde que son entregados al turismo de masas, al consumo y al comercio; se convierten en islotes museísticos incluso en aquellas ciudades de “capa caída”. Pero también los barrios populares y otras zonas de la ciudad son alcanzados por la conjunción asfixiante de estética, segurización y comercio.

En esas nuevas zonas separadas la ciudad se convierte verdaderamente en un espectáculo, cuyo régimen escopico se basa en una sola actividad, el ver y ser visto, en una especie de “vitricación del espacio urbano”, donde la pasividad que supone la contemplación de la ciudad resulta ser casi la misma pasividad que experimentamos frente al televisor.

En esas ciudades convertidas en espectáculo, la experiencia de la ciudad no puede ser sino una experiencia fragmentada, separada dentro de la organización urbana. Una separación, fragmentación y empobrecimiento de la experiencia que los propios habitantes de las ciudades viven en carne propia cada vez más, pero debido a otras lógicas y tendencias como la inseguridad creciente, las lógicas securitarias, la gestión política del riesgo, o al propio crecimiento desmesurado y apabullante de las ciudades. Enclaustrados en nuestras casas o condominios, encerrados en nuestros fraccionamientos y *cluster's* hiperasegurados, terminamos encontrándonos con la misma pobreza e imposibilidad de experiencia que compran los turistas. Tal vez por eso de vez en cuando nos convertimos también en turistas.

A modo de conclusión

A través del recorrido que hemos hecho en torno a la crítica del museo, hemos visto que la museificación es una especie de petrificación que se define a partir de la pérdida o empobrecimiento de

la experiencia, por un lado, y de la imposibilidad y negación del uso, por otro. La entrada al Museo marca el punto a partir del cual algo –que alguna vez tuvo su propia vitalidad– deja de ser experienciable o vivenciable, tal como ocurre con las ciudades o con las obras de arte.

Si las sociedades modernas se definen, desde el punto de vista de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, “como una inmensa acumulación de *espectáculos*” (Tesis 1), entendidos como “el movimiento autónomo de lo no vivo” (Tesis 2), el Museo debería ser definido, no solo como aquel espacio donde todo queda falto de vida, sino *donde ocurre ese movimiento autónomo de lo no vivo* o, mejor aún, como aquella dimensión en la que se pone a girar en el vacío y de forma interminable todo lo que alguna vez estuvo vivo y lleno de vitalidad, pero ya no lo está más. Por eso, el Museo no puede ser sino la forma más impresionante de pérdida o de falta de mundo.

Si, de acuerdo con Agamben, una de las características del orden capitalista espectacular es que todo es susceptible de ser capturado en el Museo, es necesario no olvidar que la museificación de las obras de arte, a través del régimen de aprehensión estético, y de las ciudades, a través de la industria del turismo, no son más que realizaciones parciales de un proyecto mucho más grande y omniabarcante de museificación del mundo.

Con todo, es preciso recordar también que para Debord y los situacionistas la crítica del espectáculo solo adquiriría sentido cuando se unificaba con la corriente práctica de negación de la sociedad (Debord, 2015: 165). Para ellos, lo esencial no estaba en la crítica como tal, sino en la negación radical de la sociedad existente. Agamben, en relación a esto, dice que el proyecto de los situacionistas, “su utopía”, era “perfectamente tópica”, “porque se sitúa en el tener lugar de aquello que pretende derribar” (2010: 67). Podemos concluir, en este sentido, recordando un pasaje –hasta

cierto punto marginal, pero ilustrativo a este respecto— del número 3 de la revista *Internationale Situationniste*, publicado en diciembre de 1959:

La sección holandesa de la I.S. (Dirección: Polaklaan 25, Amsterdam C) organizó dos manifestaciones con conferencias pronunciadas —al estilo situacionista— mediante magnetófonos y con debates muy animados: una en abril, en la Academia de Arquitectura, y otra en junio, en el Steledijk Museum. Había adoptado en marzo una resolución contra la restauración de la Bolsa de Amsterdam, exigida por toda la opinión artística, proponiendo por el contrario “demolirla y acondicionar el terreno como espacio de juego para la población del barrio” y recordando que aunque “la conservación de antigüedades, así como el miedo a las nuevas construcciones, son la prueba de la impotencia actual... el centro de Amsterdam no es un museo, sino el hábitat de hombres vivos” (Internacional Situacionista, 1999: 74).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2005, *El hombre sin contenido*, Eduardo Margareto Kohrmann (trad.), Ediciones Áltera, Barcelona.
- _____, 2007, *Infancia e historia*, Silvio Mattoni (trad.), Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- _____, 2010, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Antonio Gimeno Cuspinera (trad.), Pre-textos, Valencia.
- _____, 2013a, *Profanaciones*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.), Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- _____, 2013b, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Antonio Gimeno Cuspinera (trad.), Pre-textos, Valencia.

- _____, 2017, *Lo que resta de Auschwitz. El archivo y el testimonio*, Edgardo Castro (trad.), Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice, 2007, *La amistad*, J. A. Doval Liz (trad.), Trotta, Madrid.
- Calvino, Italo. (2018) *Las ciudades invisibles*, Aurora Bernárdez (trad.), Siruela, Madrid.
- Comité Invisible, 2007, *La insurrección que viene*, traducción colectiva, La fabrique editions, Paris.
- Debord, Guy, 2015, *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (pról., trad., y notas), Pre-textos, Valencia.
- _____, et. al., 2013, *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*, Luis Navarro Monedero (trad.) RBA Libros, Barcelona.
- Fleisner, Paula, 2015, *La vida que viene: estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*, Eudeba, Buenos Aires.
- _____, 2014, “El situacionismo que viene. Tiquun entre el ‘terrorismo’ y el arte”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 147-163.
- García, Felipe Luis, 2017, “La ciudad y el proceso de museificación. Transitando la reconfiguración territorial de la cultura”, en *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 38, pp. 145-156.
- Jappe, Anselm, 1998, *Guy Debord*, Luis A. Bredlow (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Internacional Situacionista, 1999, *Textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969)*, vol. 1, *La supresión del arte*, Luis Navarro (trad.), Literatura Gris, Madrid.
- Lucero, Guadalupe, 2014, “Neovanguardia, situacionismo y otros fantasmas”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp.19-32.

- Lopez Piñero, H. (2014) “El encuentro imposible. Continuidades y rupturas entre el situacionismo y la estética relacional”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp.133-146.
- Pachilla, Pablo, 2014, “Guy Debord y la ciudad: deriva y psicogeografía”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 33-50.
- Pardo, José Luis, 2015, “Espectros del 68”, en *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (trad.), Pre-textos, Valencia.
- Potente, Candela, 2014, “El revés del museo”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 67-82.
- Rancière, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Manuel Arranz (trad.), MACBA/UAB, Barcelona.
- Ruvituso, Mercedes, 2016, “Giorgio Agamben y la destrucción de la estética”, *Boletín de Estética*, año XII, núm. 34, Buenos Aires, verano 2015-2016, pp. 7-43.
- Santangelo, Mariana, 2014, “¿Una arquitectura situacionista?”, en *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo Libros, Buenos Aires, pp. 51-66.

La vida que inútilmente se consume en la llama. Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord

The Life that Uselessly Consumed in the Flame. Image, Gesture and Politics: Giorgio Agamben and Guy Debord

Rodrigo Karmy Bolton

Universidad de Chile

rodrigokarmy1977@gmail.com

Resumen: El presente ensayo muestra la influencia del trabajo de Guy Debord en el pensamiento de Giorgio Agamben, en particular, en lo que se refiere a uno de los núcleos de su pensamiento, esto es, la diferencia entre “imagen” y “gesto”. Para ello, se recurrirá a tres momentos de su trabajo, partiendo por las “Glosas a los Comentarios de la Sociedad del espectáculo” escritas en 1993, pasando por “El Reino y la Gloria”, del año 2007, y terminando en “El Uso de los cuerpos”, de 2014. En los tres momentos existen breves referencias a Debord que, sin embargo, conducirán a Agamben a la cuestión del “gesto” o, lo que es igual, a la forma-de-vida.

Palabras clave: imagen, gesto, política, espectáculo, averroísmo.

Abstract: This essay shows the influence of Guy Debord’s work on Giorgio Agamben’s thought, in particular, regarding one of the central problems of his thought, that is, the difference between “image” and “gesture”. To show this, I will use three moments of his work, starting

with “Glosas to the Comments of the Society of the spectacle” written in 1993 to go further to “The Kingdom and the Glory”, of 2007, and ending in “The Use of the Bodies”, of 2014. In these three moments we could find three references to Debord that, nevertheless, will lead Agamben to the question of the “gesture” or, as it is known, the problem of the “form-of-life”.

Keywords: Image, Gesture, Politics, Spectacle, Averroism.

Recibido: 1 de abril de 2021

Aceptado: 25 de agosto de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.618>

El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.

GUY DEBORD, *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*

1. Debord

Todos los conceptos agambenianos son conceptos debordianos gestualizados. Citado al margen de sus genealogías en torno a la gloria, en alguno que otro escrito titulado “Glosas” o al inicio del último libro de la saga *Homo Sacer* (El “Uso de los cuerpos”) la irrupción de Debord en la trama filosófica agambeniana está lejos de ser algo menor y, más bien, constituye un pivote decisivo de su reflexión. Si es cierto que Agamben desarrolla gran parte de su “arqueología filosófica” (Agamben, 2008) a partir de los desarrollos propuestos por Debord, es fundamentalmente porque en él, la cuestión de la “imagen” y el “gesto” constituirán dos elementos críticos que

articulan al trabajo agambeniano y que, a partir de Debord, la permitirán al italiano dos operaciones: por un lado, la denuncia más cruda y directa de la espectacularización del planeta por la cual la mercancía ha podido devenir “imagen” (Debord, 2002); por otro, el relato de algunas peripecias de la vida de Debord en las que no solo se cuele una época que desgarró las referencias clásicas sobre las que se sostenía la sociedad (Debord, 2009), sino un aspecto “clandestino” –dice Agamben en 2014– que constituirá el más precioso secreto de la política (Agamben, 2014). Debord irrumpe como un demonio de dos cabezas: por un lado, quien diagnostica el completo cierre de una época histórica en la forma de la sociedad del espectáculo; por otro, quien abre nuevas posibilidades para pensar la política, en medio de su completa devastación.

A continuación, me enfocaré en tres textos de Agamben que van desde 1993 hasta el 2014 en los que Debord aparece bajo esa doble forma: en primer lugar, “Glosas marginales a los Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo” (1993); en segundo lugar, una referencia breve, pero precisa en “El Reino y la Gloria. Una genealogía de la economía y del gobierno” (2007) y, en tercer lugar, la introducción a “El Uso de los Cuerpos” (2014) en la que Agamben deja de lado el diagnóstico sobre el “espectáculo” para, a través de Debord, pasar directamente a pensar la cuestión de la forma-de-vida.

Propongo pensar los tres textos mencionados a partir de la tensión entre “imagen (representación-mercancía)” y “gesto” (medialidad pura) o, si se quiere, entre “vida desnuda” y “forma-de-vida”: si la primera constituye una producción “original” del poder soberano (Agamben, 2003), la segunda devendrá un “punto de indiferencia” en que, más allá de la clásica distinción aristotélica respecto del “hacer” que establecía la diferencia entre *poiesis* y *praxis*, la forma-de-vida asoma como el verdadero “gesto” que, no apunta a ser un medio para un fin (*poiesis*), ni tampoco a clausurarse como

un fin en sí mismo (*praxis*), sino que pretende exponer: “el ser en el lenguaje del hombre” (Agamben, 2001: 55) como un medio puro y sin fin.

Esa vida –dirá Agamben– no “produce” ni “actúa”, pero irrumpe como un “punto de indiferencia” en que la “clandestinidad” de la vida descrita por Debord en “Panegírico” no se deja devorar por la transparencia total y la extensión global de la sociedad del espectáculo (Debord, 2009). Justamente, esa vida, que algunos dieron nombre de “beatitud” y otros de “vida feliz”, es la que no “produce” ni “actúa” pues su eternidad remite a un (des) centro inoperoso cuyo vivir consiste única y exclusivamente en una vida que *se consume inútilmente en la llama*.

2. Espectáculo

“La *separación* es alfa y omega del espectáculo” (Debord, 2002). Clave en este sentido es que la palabra “separación” es destacada por el propio Debord. Todo el arsenal espectacular funciona como un dispositivo de separación y, de manera más precisa, de transformación de todo gesto en imagen, es decir, en la tautología de la representación que se representa a sí misma.

Para Agamben, “La sociedad del espectáculo” aparece como un “manual” o un “instrumento” que concierne al juego de la estrategia. A ojos de Agamben, Debord constituye un “estratega singular” porque no plantea qué se debe hacer, y qué tropas habrá que mover, sino más bien, su “campo de acción” remitiría a la “pura potencia del intelecto”: la referencia averroísta es, en este sentido, clave para entender porqué Debord asume el carácter de “estratega singular”; es preciso entender que sus textos no han de ser leídos como obras acabadas que contengan puntos de vista “externos” a la experiencia, sino más bien, escrituras que devienen experiencia precisamente porque no hacen “obra”, sino que constituyen pe-

queños juegos capaces de suspender los *continuums* de la maquinaria espectacular.

Será por esta razón que “La sociedad del espectáculo” constituye una pieza fundamental para la crítica del presente. Un pequeño “manual” de resistencia que nos insta a salir de nosotros mismos y situarnos en otro lugar; un “campo de acción” que no remite más que a la “pura potencia del intelecto” que, en cuanto medio puro, puede adquirir múltiples formas de uso, diferentes lecturas que dependerán estrictamente de la situación en la que nos encontremos. No se trata, por tanto, de cualquier estrategia, sino de una “singular” –dice Agamben– que traen: “manuales o instrumentos para la resistencia o para el éxodo” (Agamben, 2001: 63).

En su perspectiva, la cuestión decisiva que aborda Debord en “La sociedad del espectáculo” fue el haber desarrollado con todas las posibilidades de su tiempo el pequeño apartado al primer tomo de “El Capital” de Marx titulado “El fetichismo de la mercancía”. Si este último, había sido desdeñado por una cierta tradición marxista (desde Lenin hasta Althusser), Debord justamente recupera ese apartado para desplegar desde ahí la crítica a la “sociedad del espectáculo” donde: “El devenir-imagen del capital no es más que la última metamorfosis de la mercancía”, dice Agamben. Será precisamente en dicha “metamorfosis” donde el “valor de cambio” ha logrado -eclipsar- por completo al “valor de uso” y donde toda imagen deviene, entonces, parte de la “falsificación” generalizada de “toda la producción social”.

A partir de Debord, Agamben se distancia, entonces, de un cierto marxismo para plantear lo que a sus ojos le parece la cuestión más decisiva de todas: la capacidad del capitalismo residía no solo en expropiar la producción material sino, sobre todo, la gestualidad integral de los seres humanos:

Porque está claro que el espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad misma y el ser lingüístico del hombre. Y esto significa que el análisis marxiano debe ser completado en el sentido de que el capitalismo (o cualquier otro nombre que se quiera dar al proceso que domina hoy la historia mundial) no se dirigía solo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza lingüística y comunicativa del hombre, de ese *lógos* que un fragmento de Heráclito identifica con lo Común. La forma extrema de esta expropiación de lo Común es el espectáculo, es decir la política en que vivimos (Agamben, 2001: 70-71).

Si el lenguaje caracteriza nuestra experiencia de lo Común, el espectáculo será el modo de su “expropiación” en la medida que hace que la “esencia genérica” del lenguaje quede separada en “una esfera autónoma” que hace que los hombres “estén separados por lo que les une” (Agamben 2001: 72). Siguiendo de cerca la referencia debordiana, según la cual, la “separación es el alfa y omega del espectáculo”, Agamben, por cierto, vuelve a la lectura de los “Manuscritos de 1844 de Marx” que había desarrollado en su primer libro “El hombre sin Contenido” en el que destacaba, tal como hará aquí, la “esencia genérica” del hombre que define a su carácter Común y cómo el espectáculo termina separando esa esfera respecto de los hombres mismos. Las palabras se burocratizan, pierden la potencia con las que fueron pronunciadas, el gesto con el que abrían posibilidades y operan como simples referencias automáticas sin posibilidades de gestualidad. A esta luz, el espectáculo pareciera “sacralizar” completamente al ser lingüístico del hombre, en la medida le separa de su naturaleza y, en último término, les priva de una ética posible: los hombres quedan mudos y reducidos a una “vida desnuda” mientras que el espectáculo habla ininterrumpidamente sin producir ninguna experiencia singular.

Reducidos a vidas desnudas con el ser lingüístico erigido en esfera autónoma identificada plenamente al capital, las palabras pierden su potencia reveladora y la comunicación queda completamente escindida de su comunicabilidad. Por cierto, la “glosa” que desarrolla Agamben aquí sobre la hipótesis de Debord adelanta las diferentes aproximaciones contemporáneas al “capitalismo de plataformas” (Srincek, 2018) o a la “hipótesis cibernética” (Tiqqun, 2001) pero pone el énfasis en la mutación antropológica experimentada, en el hecho de que la esfera de los medios puros a la que pertenece el lenguaje (y, por cierto, la política), ha terminado por quedar capturada en las formas del capitalismo espectacular, la nueva “religión” cuyo único dogma –dirá Debord– no es sino el del cambio perpetuo (Debord, 2002).

3. Gloria

La crítica a la sociedad del espectáculo otrora abierta por Debord encuentra su desarrollo más acabado en “El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno, Homo sacer II, 2” publicado por Giorgio Agamben en el año 2007. Como es sabido, en este libro el filósofo italiano desarrolla la otra cara de la máquina jurídico-política que había sido trabajada en las secciones de “Homo sacer” precedentes, esto es, la dimensión propiamente “gubernamental”.

Premunido de la lectura que ofrecen los recientes cursos de 1978 en el Collège de France pronunciados por Michel Foucault en los que desplaza la noción de “biopolítica” por la de “gubernamentalidad” (Foucault, 2008), Agamben prosigue la genealogía foucaultiana remitiéndose, sin embargo, al ámbito de la teología cristiana. Para Foucault la “gubernamentalidad” constituía una forma novedosa de ejercicio del poder inaugurada fundamentalmente a partir del liberalismo, ella consistía en hacer de la “econo-

mía” la matriz del ejercicio del poder donde la genealogía del “poder pastoral cristiano” habría operado como una “línea de fuerza” antinómica a la clásica forma de soberanía al interior de la historia del poder en Occidente (Foucault, 2008).

Agamben complementará el análisis más allá de las prácticas referidas al “poder pastoral cristiano” y subrayando cómo es que la teología cristiana, en su elaboración de la “gloria” posibilitó la aparición de esta novedosa forma de poder: “¿Por qué el poder necesita de la “gloria?”” (Agamben, 2007), se pregunta. Y la respuesta no se hace esperar: el poder en su forma gubernamental no es más que la performance gloriosa. En este sentido, la referencia agambeniana a la teología no intenta indagar acerca “de qué es la gloria”, sino más bien, reformula la pregunta para investigar no la “esencia” de la gloria, sino las “formas de glorificación”. Por tanto, no se trata de una indagación “teológica” sino “genealógica” que indaga sobre el modo en que se habría ensamblado la “máquina gubernamental” cuya forma extrema lo constituiría su deriva espectacular.

En el léxico agambeniano, una “máquina” es un dispositivo compuesto de dos polos antinómicos, pero integralmente complementarios entre sí, en cuyo centro se anuda un vacío. Toda máquina no hará más que invisibilizar su propio vacío, su misma falta de “sustancia”. Y, sin embargo, esa misma maquinaria no producirá otra cosa que la ilusión de que el “trono” está ocupado, lleno por algún soberano, aun cuando ese “trono” está constitutivamente vacío y desnuda la dimensión inoperosa de la vida. Siguiendo el léxico paulino, Agamben retomará la noción de *zoé aionós* (vida eterna) para designar la dimensión inoperosa capaz de desactivar la máquina gubernamental y revocar enteramente la gloria. Este sería la “posibilidad positiva” que el propio Agamben había advertido en sus “Glosas” de 1993 y que remitirán al problema del gesto —a diferencia de la cuestión de la imagen— que exploraremos en el siguiente apartado.

Por ahora, profundicemos el análisis que nos propone Agamben: si la gloria no debe ser vista en su dimensión “teológica” sino “genealógica” ¿cómo debe entenderse? Ante todo, “gloria” coincide con las múltiples formas de alabanza y aclamaciones eficaces que constituyeron a los signos que usa el poder y que, como mostrará Agamben, implicarán una identidad constitutiva entre poder y glorificación, en la medida que ambos no son otra cosa que la *performance* que produce infinitos y múltiples signos de poder. Es precisamente en este punto que la genealogía agambeniana amplía el análisis debordiano propuesto en la “sociedad del espectáculo”:

“Lo que en una época estaba confinado a las esferas de la liturgia y los ceremoniales, se concentra en los medios masivos y, a la vez, a través de ellos, se difunde y penetra a cada instante y en cada ámbito de la sociedad, tanto público como privado. La democracia contemporánea es una democracia basada integralmente en la gloria, es decir, en la eficacia de la aclamación, multiplicada y diseminada por los medios masivos más allá de toda imaginación” (Agamben, 2008: 446).

La modernidad habría emancipado, entonces, al dispositivo de glorificación ensamblado por la teología cristiana y que lo había mantenido circunscrito al exclusivo ámbito de las “liturgias y ceremoniales”. Es precisamente en esta genealogía donde Agamben hace converger la investigación foucaultiana en torno al “gobierno” y la producción de “verdad” (Foucault, 2008), la schmittiana en torno a la “aclamación” en la democracia moderna (Schmitt, 2006) y la debordiana en torno a la “sociedad del espectáculo” (Debord, 2003): gobierno, aclamación y espectáculo constituyen la tríada conceptual a partir de la cual podremos concluir que no será la soberanía, sino el gobierno, la figura del ángel y no la de Dios, el arcano último del poder cuya performatividad se resuelve nada más que en las múltiples formas de glorificación que constituyen el dispositivo “promiscuo” que posibilita el cruce entre

cielo y tierra, entre excepción y derecho que, ocultando el vacío inoperoso de la máquina (su estar constitutivamente articulada en función del “trono vacío”), le hace funcionar permanentemente.

No habrá máquina sin modalidades precisas de glorificación, porque justamente serán estas últimas las que se ensamblan como máquina. En otros términos, es el dispositivo glorioso el que mantiene unidos y separados a la soberanía y al gobierno que en las “democracias gloriosas” contemporáneas se han emancipado radicalmente del lugar circunscrito al que lo había reducido la teología cristiana, totalizando así, todos los aspectos de la vida social.

Todo este planteamiento nos da la oportunidad de mostrar la profundización que Agamben ya había desarrollado en las “Glosas” en torno a Guy Debord hasta articular una genealogía “teológica” que permite evidenciar por qué ha triunfado la sociedad del espectáculo, es decir, por qué la “imagen” (entendida como representación) habría terminado por sustituir al gesto. Y si bien, la cuestión del “gesto” aparece en “El Reino y la Gloria” a partir de la figura paulina de la *zoé aionós*, será justamente en torno a dicho problema que tendremos que volver y mostrar cómo es que Debord no solo permite a Agamben pensar en su “genealogía” de la gloria, sino que también, en la “posibilidad positiva” del “gesto” (*zoé aionós*) que permanece como resto irreductible a la devastación espectacular.

4. Gesto

4. 1.

En el primer volumen de “Panegírico” Guy Debord escribe:

Después de las circunstancias que acabo de evocar, lo que sin duda marcó mi vida entera fue el hábito de beber, que adquirí rápidamente. Los vinos, los licores, y las cervezas; los momentos en que unos se imponían a otros o los momentos en que se repetían, fueron trazando el curso principal y los meandros de los días, de las semanas, de los años [...] Del escaso número de cosas que me han gustado y he sabido hacer bien, lo que seguramente he sabido hacer bien es beber (Debord, 2009: 75).

Como en sus “Glosas” de 1993 en las que Agamben subrayaba cómo, a pesar de la “alienación del ser lingüístico del hombre” producida por la deriva de la sociedad del espectáculo, permanecía una “posibilidad positiva” como remanente en la que se libera una potencia no acontecida, otrora capturada por la máquina: una observación de Agamben al respecto es absolutamente clave en el Prólogo a “El Uso de los cuerpos”, donde el italiano cuenta cómo “en las mesas de una librería parisina” encontró dos libros (Agamben, 2014): por un lado, el segundo volumen de “Panegírico” de Debord que, como se sabe está plagado de fotografías y, por otro, la autobiografía de Paul Ricoeur. Las fotografías presentes en el libro de Ricoeur “retrataban al filósofo únicamente durante congresos académicos” (Agamben, 2014: 16) el segundo volumen de “Panegírico” se compone de fotografías que retratan a Debord en su “verdad biográfica” y así, la vida en “todos sus aspectos”, tal como ilustra el pasaje que acabo de citar, Debord expone la banalidad de la vida, que se asoma en una mirada “clandestina” a toda máquina: el relato debordiano expone la selva cotidiana de la vida, el fragor de sus derrotas, malestares y placeres en medio de una

época tormentosa que, en sus palabras, dejó atrás todas las “referencias clásicas” y donde la bebida le ha dejado “poquísimo tiempo para escribir” –justamente para mantener el carácter “excepcional” de la escritura–.

El propio Agamben profundiza su observación sobre el aspecto biográfico destacado por Debord aquí: a diferencia de Ricoeur que llenaba de fotografías acerca de su vida pública (en sus congresos de filosofía), en los relatos y fotografías de Debord, advertimos una indecidibilidad entre vida pública y privada y, en este sentido –observa Agamben– la vida expuesta por Debord deviene aquí irreductible a la cesura entre vida privada y pública, entre simple biografía e imagen pública. Al contrario, en Debord asistimos a una confusión, un “punto de indiferencia” donde toda la cesura propiciada por la máquina es excedida por la misma vida que irrumpe desde su propio interior y desordena la operatoria, las lógicas y las formas de ejercicio del poder.

¿Qué puede ser la bebida citada en Debord, sino el umbral en el que los seres humanos se encuentran con la inoperosidad de la vida, el antídoto a la “sociedad del espectáculo” que se abre como una potencia que puede expresarse como escritura, danza o, eventualmente, una revuelta? Si se quiere, podemos decir que en la “clandestinidad” de esa vida expuesta por Debord nos encontramos con el umbral en el que las imágenes del espectáculo mediático pueden plasmarse en la inmanencia del gesto.

4. 2.

En su texto “Notas sobre el gesto” Agamben plantea, al menos, cinco “notas” en las que algo así como un gesto excede la caducidad maquinal de la imagen a la que el espectáculo ha convertido a la vida (Levitt, 2008). Para ello, Agamben remite al cine; en él, la burguesía intenta recuperar los gestos que habían sido perdidos ya

en el siglo XIX: “En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido” (Agamben, 2003: 50). Por esta razón el cine no pertenece a la dimensión estética como comúnmente se lo plantea, sino a dimensión de la ética: en el cine la humanidad intentó recuperar los gestos que estaban siendo avasallados, puesto que sus imágenes no son inmóviles, sino que adquieren un elemento “histórico y dinámico” que las vuelve gestos antes que simple representación.

Por esta razón, el cine no tiene como elemento a la “imagen” sino justamente al “gesto”: en una “prolongación” de la tesis deleuziana acerca de la “imagen-movimiento”, Agamben plantea que esta última define a la imagen misma de la modernidad. Ahora bien, esa “imagen-movimiento” –ese “gesto”– se compone de dos polos antinómicos: en el primero, la imagen lleva consigo un aspecto de reificación en el que se anula al gesto; en el segundo “conserva intacta su *dynamis*” (Agamben, 2003: 52) en que algo así como un ritmo le ofrece vida a la imagen e impide que ella permanezca como “trabajo muerto” (Marx).

Por cierto, no puede ser casual el uso del término “*dynamis*” en esta cita: para Agamben una imagen conserva un remanente propio de la “memoria voluntaria”, pero a su vez: “surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria” (Agamben, 2003: 52), en cuyo instante se pone en juego una potencia. Este último aspecto es precisamente el de un gesto que ofrece la brevedad de una potencia que hace vibrar a toda la historia del arte como una lucha desesperada para liberar a la “imagen en el gesto”.

En este sentido, la característica más decisiva del gesto es que precisamente en él “no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (Agamben, 2003: 53). Si, como hemos dicho, desde Aristóteles las formas que ha tenido el pensamiento que abordar la cuestión del “hacer” ha sido sea como “producción” en que se juega el hacer de un medio para lograr un fin o sea como “acción”

que, siguiendo a la tradición peripatética, se define por un “hacer” que remite al fin en sí mismo. Justamente, un gesto “abre la esfera del *ethos* –dice Agamben– en el que, al igual que Debord en ‘Panegírico’ con la indecibilidad entre vida privada y pública, se expone una ‘medialidad pura y sin fin’”: “El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal” (Agamben, 2003: 54). En el gesto, la imagen encuentra vida y los medios sin fin reinan. Es aquí donde resulta importante diferenciar mínimamente entre gesto e imagen: el primero es un medio puro, la segunda, una formación que encuentra su potencia en el primero. Una imagen podría devenir mercancía solo si es separada del gesto. Cuando es abrazada por el gesto, la imagen adquiere potencia pues, en palabras de Agamben, “hace visible al medio como tal”. De esta forma, si bien imagen y gesto no pueden considerarse sinónimos, resulta imprescindible atender la mutua imbricación conceptual de la que forman parte. Dos intensidades de una misma forma-de-vida, el gesto y la imagen devienen dos fuerzas compenetradas en el esfuerzo por destituir las políticas de la separación.

Pero ¿qué es un medio sin fin sino el ser lingüístico del hombre que no expresa nada, sino que expone el simple tener lugar del lenguaje, la comunicabilidad misma de toda comunicación? Por eso, todo discurso se ve interrumpido en el gesto. No porque este último sea un simple “vacío” de palabra, sino porque constituye la exposición misma del tener-lugar del lenguaje, su ser medio puro.

“Guy recuerda el desorden, los amigos, los amores”, escribe Agamben (2003: 13). Precisamente, Debord muestra su vida como gesto. Mas, exponiéndola así, ella no dice nada, no ofrece lecciones ni juicios, sino que, los hace implosionar y exhibe su medialidad pura, como una completa “falta de obra”.

Agamben no entiende por gesto una identificación de la vida en el arte o del arte en la vida como habrían intentado ciertas vanguardias artísticas (surrealismo) o políticas (el “arte total” del na-

cionalsocialismo). A través del concepto de “situación”, se trata de pensar el umbral de transfiguración en el que arte y vida devienen indistinguibles (Formis, 2008). No se trata entonces ni de “arte” ni de “vida” sino de un “punto de indiferencia” o, como diría Furio Jesi, un “punto de intersección” en que tanto el arte y la vida se trastocan completamente (Jesi, 2014). Al devenir “indistinguibles” no solo no hay conciliación entre ambas, sino que se abre una esfera completamente diferente más allá del arte y de la propia vida.

El gesto sería, entonces, un “hacer” que no cabe en la nomenclatura del “arte”, pero tampoco cabe expresarla como simple “vida” porque el gesto es precisamente una vida que habita los medios puros, y, en este sentido, un campo en que la estética y la política se transfiguran en la cuestión que interesa verdaderamente a Agamben: la ética como una pura exposición de la potencia. Pero al hacer esto así deberíamos precisar en torno a la cuestión de la imagen: al exhibir al gesto en su “medialidad pura”, la imagen no es una simple representación, sino una verdadera experiencia. Este es el punto que enlaza irreductiblemente el trabajo de Agamben con la otrora gnoseología averroísta: así como el gesto abre un tercer lugar respecto del arte y la política, la imagen deviene un lugar de experiencia que los seres humanos pueden habitar porque, a diferencia de las imágenes del espectáculo, ellas irrumpen enteramente vivas: “Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay imagen), aquéllas están, de alguna manera, vivas” (Agamben, 2007: 54).

En esto, precisamente consiste la vida “ninfal”, según la cual, la “vida es puramente histórica” y toda imagen no es más que una vida. Por esta razón: “La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas e imágenes [...] las imágenes son el resto, la

huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado” (Agamben, 2007: 57). Nada más averroísta que abrazar la idea de que la historia no es la de los “hombres” sino la de sus imágenes. En cuanto “vivas” ellas devienen resto de lo deseado y temido, de la enorme aventura que significa habitar el mundo.

Ahora bien, ¿qué hacemos cuando hacemos?, ¿qué es el hacer?, son las preguntas de la filosofía, aquellas que en parte— a través de un cierto Guy Debord— Agamben no ha dejado de plantear. Por eso, acaso siguiendo la intuición de Georges Bataille y su discusión en torno al problema de la negatividad con Alexandre Kojève en torno a la cuestión del “fin de la historia”, Agamben encuentra que al final de la filosofía no nos espera la verdad, sino la risa, no el sacrificio sino la praxis libre (Agamben, 2003): en cuanto forma-de-vida, el gesto permanece como resto —junto a la imagen que es su “ninfa”— a la clausura histórico-ontológica del espectáculo, exceso de una vida “clandestina” que constituirá el “secreto” más decisivo para pensar la política que viene.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2001, “Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo”, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Antonio Gimeno Cuspiner (trad.), Pre-textos, Valencia, pp. 63-78.
- _____, 2003, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Antonio Gimeno Cuspiner (trad.), Ed. Pre-textos, Valencia, pp. 268.
- _____, 2003, *El lenguaje y la muerte. Un Seminario acerca del lugar de la negatividad*, Pre-textos, Valencia.

- _____, 2007, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teológica dell'economia e del governo. Homo sacer II*, vol. 2, Neri Pozza, Vicenza.
- _____, 2007, "Ninfe", Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 2008, *Signatura Rerum. Sul Metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- _____, 2014, *L'Uso dei corpi. Homo sacer IV*, vol. 2, Neri Pozza, Vicenza.
- Debord, Guy, 2002, *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (pról., trad., y notas), Pre-textos, Madrid.
- _____, 2009, *Panegírico*, t. I-II, Greil Marcus (pról.), Mireya Hernández Pozuelo (trad. pról.), Tomás González y Amador Fernández-Savater ((trad. t. I), Álvaro García-Ormaechea (trad. t. II), Ed. Acuarela/Antonio Machado, Madrid.
- Jesi, Furio, 2014, *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Andrea Cavalletti (ed.), Maria Teresa D Mezza (trad.), Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Formis, Barbara, 2008, "Dismantling Theatricality: Aesthetics of Bare Life", en *The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, Justin Clemens, Nicholas Heron, Alex Murray (eds.), Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 181-192.
- Foucault, Michel, 2006, *Seguridad, Territorio, Población*, Cursos en el Collège de France 1978.
- Levitt, Deborah, 2008, "Notes on Media and Biopolitics: "Notes on Gesture", en *The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, Justin Clemens, Nicholas Heron, Alex Murray (eds.), Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 193-2011.
- Schmitt, Carl, 2009, *Los fundamentos histórico-espirituales del parlamentarismo*, Tecnos, Madrid.

Prozorov, Sergei, 2016, “Agamben, Badiou and Affirmative Biopolitics”, en *Agamben and Radical Politics*, Daniel McLoughlin (ed.), Critical Connections, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 165-188.

¿Captura o producción? Las críticas de Nancy a Agamben y Debord

Capture or Production? The Nancy's Critics to Agamben and Debord

Gerard Moreno Ferrer
Universidad de Guanajuato
altazorbruno@gmail.com

José de Jesús Jiménez Hernández
Universidad de Guanajuato
darwin_eap@hotmail.com

Resumen: En el octavo capítulo de su libro *Ser singular plural* (1996), Nancy, tras reconocer los aportes del pensamiento situacionista a la dilucidación del espacio común, dirige una serie de señalamientos contra aquello que, en el pensamiento de Debord, parece insinuar la subsistencia de una “vida más auténtica”. Casi 20 años más tarde, dentro de un coloquio de conmemoración al cierre del proyecto agambeniano *Homo Sacer*, dirigirá unas críticas muy similares a las anteriores hacia el pensamiento de Agamben. Empezando por este último texto, nuestro escrito intentará indicar la cercanía entre ambas críticas.

Palabras clave: política, lo político, valor expositivo, valor cultural, ser transitivo, uso.

Abstract: In the eighth chapter of his book *Being Singular Plural* (1996), Nancy, after recognizing the contributions of Situationist thought in the elucidation of common space, directs a series of arguments against what

seems to hint at the subsistence of a “more authentic life” in Debord’s writings. Nearly twenty years later, as part of a commemoration colloquium celebrating the conclusion of Agamben’s *Homo Sacer* project, Nancy will lead a very similar critique to Agamben’s thought. Starting with this last text, our text will try to indicate the closeness between these two critiques.

Keywords: Politics, The Politic, Expositive value, Cult value, Transitive being, Use.

Recibido: 1 de abril de 2021

Aceptado: 25 de agosto de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.618>

*Com insectes suïcides volant cap a la llum
que els fregirà seguim profetes i flautistes
com un ramat de cabres¹*

MAZONI, EUFÓRIA

1. Una conferencia de Nancy sobre Agamben

En abril del 2016 tuvo lugar, en la Universidad París-Diderot y bajo el auspicio del *Collège International de Philosophie* el coloquio *Giorgio Agamben: l’Homo Sacer et l’usage de la métaphysique*, el cual, centrándose en el último volumen de la investigación que Agamben efectuó bajo esa rúbrica, pretendía atender “la significación fi-

¹“Como insectos suicidas volando hacia la luz que los freirá / Seguimos profetas y flautistas como un rebaño de cabras” (la traducción es mía).

losófica de su proyecto”.² Desde las lecturas más tradicionales, esta pretensión podría parecer algo desacertada, pues está centrada más en la comprensión de lo que se quiere decir que en atender aquello que se dice; este tipo de lectura prefiere dispersar la atención en el todo del corpus del autor, trazar etapas y distinguir evoluciones que permitan esclarecer las oscuridades presentes en un texto mediante las claridades halladas en otros. Con ello, la singularidad de cada escrito es sacrificada al sentido de la obra.

Contraria a esta manera de proceder, en su participación dentro del coloquio, Jean-Luc Nancy se centrará en el epílogo de dicho libro o, para ser más concretos, en la conferencia que Agamben efectuó en Tarnac en 2013, la cual dio lugar al epílogo del último volumen de *Homo Sacer*, *El uso de los cuerpos*. Así, si la conferencia leída en Tarnac llevaba por nombre “Hacia una teoría de la potencia destituyente” (Agamben, 2016),³ la que Nancy efectuará en el mentado coloquio tendrá por título “Restitución” (Nancy, 2020).⁴ Ahí, Nancy dirigirá cinco críticas principales al proyecto *Homo Sacer*. En el presente artículo atenderemos a las dos primeras por ser, como se verá, las más próximas a la herencia debordiana del pensamiento de Agamben. Posteriormente, compararemos resultados con las críticas que Nancy dirigió a Debord en el octavo capítulo de su libro *Ser singular plural* (2006).

² Según se indica en las bases de la convocatoria, publicadas en: <http://institutdeshumanites.fr/evenements/homo-sacer-giorgio-agamben-et-lusage-de-la-metaphysique/>

³ Recientemente Agamben publicó dicho texto bajo otro nombre, *Elementos para una teoría de la potencia destituyente* (Cfr. Agamben, 2020), sin embargo mantengo el título de la edición francesa por ser aquella a la que explícitamente refiere Nancy en su intervención.

⁴ No hemos podido acceder al texto francés publicado en Ganjipour, 2019. Referimos al texto italiano. La traducción es mía.

Sin duda, Agamben y Nancy tienen varios puntos en común: si Nancy re-abrió la cuestión de la comunidad cuando publicó el artículo *La comunidad desobrada* en 1983, Agamben le siguió el paso con *La comunidad que viene* en 1990; si Nancy, siguiendo al estoicismo, establece la diferencia entre la acción que es en sí misma su causa, su agente y su paciente (*telos*) y la acción cuya finalidad se encuentra fuera de ella (*skopos*) (Crf. Nancy, 1985), Agamben diferenciará el uso de la herramienta cuyo fin es ese uso mismo que la constituye como herramienta, siendo por lo tanto sin una anterioridad y sin un obrar externo al mismo (*argon*), y la producción por la que un agente externo escindiendo potencia y acción toma parte en dicho uso poniéndola en acto (*ergon*) (Agamben, 2017: §1.7); por último, si Nancy calificaba la comunidad de “desobrada”, el proyecto de Agamben se centrará, en gran medida, en atender este uso inoperante o *argón*. Sin embargo, ambos también tienen sus puntos de disenso, siendo el primero la comprensión de esta noción de desobra.

Conocida es ya la crítica que, en su “Nota sobre el término ‘biopolítica’” (Nancy, 2003: 115-120), el de Bourdeaux dirigió, sin nombrarlo, al romano; sobretodo después de que los motivos de esta crítica resurgieran a la luz en los debates que ambos autores han mantenido en los recientes inicios de la pandemia.

Pero también podemos verlo en el caso del *telos* y el *argon*: allí donde el segundo encuentra una acción cuyo contenido es ella misma, el primero da cuenta de una exigencia imperativa carente de contenido por sí misma y en cuya exigencia se encuentra el ser transitivo, el transitar de uno a otro en la exposición de su ser única y exclusivamente acto. Dicho de otro modo, lo que en Nancy se afirma con el concepto de *telos* es aquel *ex nihilo* cuyo acto no proviene de potencia o causa alguna y que, en su exposición, en su ser transitivo, es cada vez de nuevo. Agamben, en cambio, al tratar de borrar la escisión constituyente y constituido en favor de una

potencia destituyente nunca reducida al acto parece transformar el *argon* en cierta intransitividad que prevalecería sobre todo acto puntual e, incluso, los pondría en suspenso, relacionándose con ellos, siguiendo a Pablo de Tarso, “como si no fueran”.

Dicho de otro modo, mientras el singular en Nancy es el aquí y ahora puramente en acto, abandonado por todo proceso y sentido (y, por lo tanto, de todo “sí mismo”), sin embargo, expuesto siempre al sentido; en Agamben se vincula más a un proceso indefinido que “no deja de constituirse, exhibirse y usarse como agente” (Agamben, 2017: 201), de tal modo que, a pesar de que nunca coincida consigo mismo, resta como una potencia en sí misma, unitaria y *sin transitar* al acto (es decir, permaneciendo intransitiva). Esta diferencia, será crucial para comprender la relación entre ontología y política que ambos autores establecen. Sin embargo, interesados por la caracterización de la política y su productividad, en el presente escrito solo lo indicaremos como camino a transitar en futuros escritos.

En su comentario al nombrado epílogo, Nancy tratará de atender estas cercanías y estos disensos a partir de la doble noción de política que mantiene Agamben. Por un lado, a lo largo de la conferencia de Tarnac, el romano vendrá constatando que la “política” opera esta escisión entre “vida política” y “vida natural” cuya denuncia fue el punto de partida del ciclo *Homo Sacer*. Sin embargo, también nos dirá que “si ponemos en el centro de la política ya no la poiesis y la praxis, es decir, la producción y la acción, sino el uso y la inoperosidad, entonces todo cambia en la estrategia política” (Agamben, 2016), dando a entender que, más allá de esa escisión que, en principio, funda a la política sigue habiendo o ya había algo así como la política y llegando incluso a concluir que “el problema de la organización política es uno de los mayores problemas de nuestra tradición política, y habría que repensarlo”.⁷ De este modo,

parecería que subsistiera algo así como una auténtica o verdadera política por debajo de la escisión que la política efectiva realiza.

2. Las dos políticas de Agamben

De hecho, como el propio Nancy indica, esta doble concepción de política es una constante en la obra de Agamben. Por un lado, parecería que la política emerge como un aparato de captura de la vida en lo que denominaré la “máquina biológico política de occidente” (Agamben, 2017: 364). Este aparato procede con la escisión de la nuda vida [*zoé*] y la forma de vida [*bios*]. Gracias a este mecanismo encontramos una vida constitutiva de la *polis* que, a la vez, es excluida de la vida política: la política es “nacida en vista del vivir [toû zên], pero existente esencialmente con vista del vivir bien [tô ê zên]” (Agamben, 2018: 13; 2017: 351).⁵ Dicho de otro modo: la política se funda sobre la *zoé*, sobre el “mero vivir” de la subsistencia, pero su esencia responde a la forma del buen vivir, a la *bios*. Mediante esta escisión entre vida y forma-de-vida, entonces, la vida adquiere un carácter político que antes carecía y, a la vez, es separada de dicho carácter, es escindida de su forma: una cosa será la subsistencia del espacio de la *oikos* y otra el buen vivir que se hace posible en la *polis*.

Uno de los problemas que esta escisión nos pone sobre la mesa, nos dirá Agamben, es que, mientras esta maquinaria esté operante, se hace imposible pensar un concepto de vida unitario en el que ésta no estuviera separada de su forma o, bien, acceder a aquello que pudiera ser la vida con anterioridad a dicha escisión: “Esto significa que el concepto de vida no podrá ser verdaderamente

⁵ Esta frase extraída de *La política* de Aristóteles (1252b: 30) es prácticamente un *leitmotif* dentro de la obra de Agamben. Refiero estos dos pasajes únicamente a modo de ejemplo.

pensado hasta que no sea desactivada la máquina bio-política que la ha capturado siempre ya en su interior mediante una serie de divisiones y de articulaciones” (Agamben, 2017: 364). El proceso mediante el cual esta máquina pueda ser desactivada será lo que Agamben pensará bajo el nombre de potencia destituyente.

Ahora bien, dicho proceso será calificado, de forma reiterada a lo largo de toda su obra, como político él mismo.⁶ Damos así con un doble uso del término política: por un lado, es aquello que se genera con la escisión de la vida que él mismo produce; por el otro, es aquello que queda por venir una vez dicha escisión sea puesta en suspenso, una vez sea posible un pensamiento unitario de la forma-de-vida. Ciertamente, este doble uso del término política se ve justificado en el hecho que –como Agamben esclarece en la conferencia que Nancy toma por objeto de su exposición– “mi objetivo era más bien desplazar el lugar mismo de lo político” (Agamben, 2016). De este modo, tendríamos que el segundo uso de “política” sería el que se daría en este desplazamiento.

Sin embargo, en este punto, Nancy anuncia claramente su asombro: si, por un lado, la vida no es propiamente política, si solo su captura la politiza, nos dice, “tengo graves problemas para entender cómo el retorno a una vida dotada de sus propias formas (de su verdadera anarquía y de su verdadera anomia) podría coincidir con un desplazamiento de la política” (Nancy, 2020: 132); dicho de otro modo: ¿cómo es posible que la puesta en suspenso de aquello que dota de carácter político a la vida implique un

⁶ Cito, de nuevo, dos ejemplos elegidos al azar de entre muchos que se pueden encontrar en su obra: “Una vida política, es decir orientada según la idea de felicidad y que se aglutina en una forma-de-vida, sólo es pensable a partir de la emancipación de aquella escisión” (Agamben, 2001: 17), y “La profanación de lo improfanable (donde “improfanable” refiere a este carácter ya escindido convertido él mismo en sacro) es la tarea política de la generación que viene” (Agamben, 2005: 119).

desplazamiento de la política y no, simplemente, su borramiento? Más que de un desplazamiento, nos dirá Nancy, parecería que se trataría de una metamorfosis: le llamaríamos igual, pero en ningún momento se trataría de lo mismo; ni siquiera de algo parecido. Para diferenciarlo, proseguirá el de Burdeos, Agamben utilizará la diferencia de artículo: el primero será “la política”, el segundo “lo político”. Este último caracterizará “una especie de esencia sutil que la ‘política Occidental’ habría en suma capturado” (Nancy, 2020: 133).

Parecería, entonces, que sería posible hablar de cierto elemento político anterior a la captura de la vida por “la” política el cual podría resurgir gracias a la puesta en suspenso de dicha captura y al posible acceso a una vida no escindida de su forma. Así, por ejemplo, si tenemos que la política solo aparece con la captura de la vida en la máquina bio-política, sin embargo, en el texto “Forma-de-vida” incluido en el libro *Medios sin fin*, se nos dirá que: “El hombre es el único ser en cuya vida siempre está en juego su felicidad, cuya vida está irremediamente y dolorosamente asignada a la felicidad. Y esto constituye inmediatamente la forma-de-vida como vida política” (Agamben, 2001: 14). Con ello nos da a entender que, efectivamente, toda forma-de-vida está constituida *inmediatamente* como “vida política”.

De esto se desprende que, si bien la política surge en un momento determinado de la historia humana, no ha sucedido así con “lo” político que, al parecer, habría estado presente siempre que la vida humana hubiera puesto en juego su felicidad (y como explícita la cita anterior, ello habría sucedido siempre que se tratara del hombre). Ahora bien, al llegar a esta conclusión, Nancy formula su primera crítica: Agamben estaría cayendo en el “prejuicio fundamental” que Hannah Arendt denuncia en las notas de redacción de su libro inconcluso *¿Qué es la política?*; a saber: suponer “que siempre ha habido política” (Arendt, 2015: 144); para ser más

exactos: “el prejuicio es que la política sea una necesidad vital” (144), el problema que tiene este prejuicio es que nos impide ver el momento en el que se introdujo como tal la política y, por lo tanto, discernir claramente su carácter. Este punto es el que atenderá, entonces, la segunda crítica de Nancy.

Por supuesto, Agamben atiende al lugar fundacional de “la” política; de hecho, el principal motor de su proyecto es el de realizar una genealogía de la política. De hecho, en la primera de las conferencias que configuran el volumen 2.2 de *Homo Sacer* (Agamben, 2017: 9-33), lo vincula directamente con la figura de la *stasis* en la medida en que esta implica la tensión entre las instituciones dadas de antemano: el desdibujamiento del *oikos* en la *polis* y de la *polis* en el *oikos*. Sin embargo, en lugar de un desdibujamiento de los espacios bien delimitados, Agamben lee en este punto el modo en que la *polis* se funda en una *oikos* que, sin embargo, excluye, o mantiene como separada.

Ahora bien, el hecho de la *stasis*, nos dirá Nancy, parecería indicar más bien que la política aparece cuando el orden que mantenía perfectamente separados unos espacios de otros se desvanece, cuando el mantenerse estable de la *stasis* implica el tambaleo de guardar el equilibrio, o, para decirlo más clara y directamente, cuando se desvanece la autoridad que determinaba las instituciones sociales como “lo dado”; es decir, cuando se desvanece lo sagrado. Sin embargo, a pesar de la ausencia de estas determinaciones, se permanece en pie, se guarda el equilibrio: “La *stasis*, la puesta en crisis de la ciudad, debe comprenderse [...] como crisis y tensión interna a la posibilidad de un “conjunto”, sea el que sea, a partir del momento en el que no está constituido por una autoridad sagrada” (Nancy, 2020: 133).

Así, si, como afirma Agamben, en la *stasis* se desdibujan los límites entre la *polis* y la *oikos* no es porque se muestre la necesaria fundación de una en la exclusión de la otra, sino que es porque ya

no se encuentra la autoridad que los limitaba con claridad; porque, como muestra la *Orestíada*, ante el fracaso de la justicia familiar de las Euménides ha sido necesario instituir el tribunal del Areópago.

De este modo, no puede asumirse un elemento político que esté dado siempre que se encuentre la vida humana porque lo propio de lo político es que no está dado, que siempre está por hacer y esto es lo que caracteriza la inestabilidad propia de la *stasis* como elemento esencial de lo político: “Lo propio de lo ‘sagrado’ es el ser dado: este ser-dado proviene de una donación inmemorial, ilocalizable. La política, en cambio, se caracteriza por lo no-dado. [...] La política proviene de una sucesión sin herencia” (Nancy, 2020: 132). De ahí que Nancy exprese sus dudas en el uso del término “captura”, el cual supone siempre algo previo que debe ser capturado. Por el contrario, la “sucesión sin herencia” comporta una continuidad en la que nada permanece dado. De tal modo que debería hablarse, más bien, de invención: “Qué es la *polis* sino aquello que se inventa en el momento en que se han desvanecido, han perecido o han sido destituidas las formas de organización colectivas fundadas de modo teológico” (Nancy, 2020: 132). De lo cual se desprende, por lo demás, que algo así como una teología-política es un sinsentido⁷.

Resumiendo, entonces, la terminología de la captura y la apelación a una forma-de-vida no capturada o no escindida –bien sea previa a esta, bien fruto de su suspensión– parece suponer un elemento dado que, por más que se quiera caracterizar de “político”, parecería lo opuesto a la asunción del carácter innovador de la política. Finalmente, si Arendt puede decir que “donde preocupación por la vida: ninguna política. Prepolítica” (Arendt, 2015: 144) no es porque esté procediendo con una captura de la vida, sino por-

⁷ Para una mayor profundidad de la diferencia entre teología y política Cfr. “Con Jean Luc Nancy” (Nancy: 2009) y *L'adoration* (Nancy, 2011).

que constata que partir de la “vida” como un dado que subsiste a las formas políticas escindidas es lo opuesto a toda posibilidad de la política, como mantenerse en pie ante lo no-dado previamente, lo no pre-establecido.

3. Debord: no produce todo lo que produce

Esta naturaleza productiva de la política, por supuesto, no es negada por Agamben. De hecho, en el modo en el que la afirma puede asumirse con claridad la herencia que este recibe del situacionismo. Entre otros elementos, lo podemos ver en ese punto de indiferenciación entre vida y arte que caracteriza el intento situacionista:

La situación no es ni el devenir arte de la vida ni el devenir vida del arte [...] es un punto de indiferencia entre la vida y el arte, en el que *ambos* sufren *contemporáneamente* una metamorfosis decisiva. Ese punto de indiferencia es una política que está por fin a la altura de sus tareas (Agamben, 2001: 67).

Sin embargo, el cierre de la cita nos da a entender que permanece esa confusión o ese doble plano de la política señalado en el capítulo anterior. De hecho, este punto parece coincidir con la crítica que Nancy dirige al situacionismo en *Ser singular plural* (2006).

Nancy, en el octavo capítulo de dicho libro, siguiendo las tesis situacionistas, nos expone que tras la retirada del régimen teológico que asentaba la imagen de la comunidad en un presupuesto mítico o racional previamente dado, la sociedad sigue presentándose ante sí en una representación separada de ella misma, o, para decirlo con Debord:

El espectáculo se muestra como una instancia separada de la sociedad vivida en la que, no obstante, esta se reconoce y se focaliza identificándose con ella, es decir, mostrándose como la sociedad misma y fungiendo, así, de instrumento de unificación. Unificación que no es sino la de la separación generalizada necesaria para que se concentren todos en su punto (Debord, 2002: §3).

De este modo, en un extraño doblete del fetichismo de la mercancía, la sociedad se oculta sus relaciones sociales mediante la representación de las mismas: se ofrece a sí misma una imagen de sí misma que le impide atenderse en sus relaciones sociales efectivas. Ahora bien, ¿de dónde proviene esa imagen? Esta imagen es creada por la sociedad misma, nos dirá Debord, es aquí, de hecho, dónde se hace patente la capacidad creadora de la política: los hombres producen la representación que se darán de su relación social, pero en la medida en que en lugar de atender a este producir atienden a la imagen producida desatienden la relación social misma, la cual no es otra que esta producción de representaciones:

El hombre separado de su producto produce cada vez con mayor potencia todos los detalles de su mundo, y así se encuentra cada vez más separado del mismo. En la medida en que su vida es ahora producto suyo, tanto más separado está de su vida (Debord, 2002: §33).

Podría decirse, entonces, que el espectáculo confunde la acción social con la imagen producida por dicha acción, separa la imagen de la acción que la produce, o, para decirlo con Nancy, atiende lo imaginado en lugar del imaginar: “La mercancía espectacular en sí, bajo todas sus formas, consiste esencialmente en lo imaginario que vende en lugar de esa imaginación auténtica” (Nancy, 2006: 65).

De este modo, tenemos que el estar juntos de la sociedad está siempre mediado por la imagen que la propia acción social produce de sí misma, y esto tan es así que incluso la representación crítica sirve como modelo fetichizante de una representación ya producida de la sociedad, “por esto presenta tal capacidad de absorción de su propia crítica y de su propia escenificación descontenta, irónica o distanciada” (Nancy, 2006: 66).

Hasta aquí, entonces, Nancy estaría de acuerdo con el diagnóstico situacionista. Sin embargo, esta crítica es fácilmente asimilada por el propio espectáculo, en primer lugar, porque al criticar toda forma de representación, esta cae en la imposibilidad de dar cuenta de la alternativa; en segundo lugar, y sobretodo, porque su denuncia no deja de ser una representación, ella misma, de la sociedad que denuncia:

La denuncia de lo aparente se mueve sin dificultades dentro de lo aparente, porque no puede señalar lo propio –lo no aparente– de otro modo que como el reverso oscuro del espectáculo. Ya que este último ocupa todo el espacio, su envés no se puede indicar sino como el inapropiable secreto de una propiedad originaria oculta bajo la apariencia (Nancy, 2006: 67).

Con esta apelación a una relación social auténtica a diferencia de la relación social mediada por la representación espectacular, el situacionismo se privaría, según Nancy, de su intuición más acertada, a saber, “la de la sociedad expuesta a ella misma, resultando un ser-social sin otro horizonte que él mismo –es decir, sin horizonte de Sentido” (Nancy, 2006: 68), pues, parecería que el sentido puede aún encontrarse en otro lugar que hay que alcanzar a través de la apariencia engañosa y alienadora.

De este modo, encontramos en Debord afirmaciones que, como las de Agamben respecto a la vida y la política, parecen suponer un

momento en el que la escisión entre acción social y representación social de dicha acción no se habría producido. Por ejemplo, en el §18 afirmará que “el mundo ya no es directamente aprehensible” y en el §29 dirá, textualmente, que “el origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo” (Debord, 2002), dando a entender, en ambos fragmentos, que en algún momento pudo darse esa unidad o que, por lo menos, esta puede ser alcanzable si logramos deshacernos de la representación espectacular.

Así, “la crítica seguiría, en este aspecto, en la obediencia de la tradición filosófica más constante –y más ‘metafísica’ en el sentido de Nietzsche: el descrédito de un orden de ‘apariencias’ en provecho de una realidad auténtica” (Nancy, 2006: 68).¹³ De este modo:

La crítica situacionista [...] habría seguido remitiendo esencialmente a algo del orden de una verdad interior, designada por ejemplo por los nombres del ‘deseo’ o de la ‘imaginación’, y cuyo concepto completo es el de una apropiación subjetiva de una ‘verdadera vida’ en sí misma pensada como origen propio, como auto-desarrollo y auto-satisfacción” (Nancy, 2006: 68).

La cuestión, entonces sería la siguiente: ¿Hasta qué punto esta caracterización de una “verdadera vida” o de una “vida más auténtica”, una “vida no escindida”, no configura, por irrepresentable que sea, una imagen que, igualmente, sirve para sobreinterpretar toda acción social? ¿Hasta qué punto al asumir la imagen separada del espectáculo como negadora de la imaginación en nombre de lo imaginado no se está olvidando que la imagen, a diferencia del mito, no determina su contenido? Es decir, ¿hasta qué punto no se olvida que toda atención de la imagen es ella misma una imagen nueva, una producción de imagen, de tal modo que es la misma imagen que el situacionismo se hace de la sociedad la que le impide

ver la acción social que ya hay presente en toda imagen (espectacular o no)?

4. Exposición y olvido

De este modo, parece que incluso cuando se está reconociendo la capacidad productiva de la exposición, rápidamente esta capacidad le es negada apelando a lo que podríamos llamar una “productividad más auténtica”, una producción que no separaría la acción de lo actuado. Ahora bien, el propio Agamben, como en el artículo “El rostro”, reconoce la necesidad de una separación para que pueda abrirse el espacio de aquella política no capturada: “El rostro es el estar irremediamente expuesto del hombre y, a la vez, su permanecer oculto precisamente en esta apertura” (Agamben, 2001: 79).

Sin embargo, la política propia del aparato de captura bio-político actuaría, según dicho artículo, mediante la separación del rostro en un espacio en el que la comunicación misma está separada: “La constitución de la política en esfera autónoma corre pareja con la separación del rostro en un mundo espectacular, en el que la comunicación humana está separada de ella misma” (Agamben, 2001: 82). Dicho de otro modo, si para que el rostro efectúe su función política de exposición requiere, a la vez, mantener un resto separado, la separación del rostro en el mundo espectacular consistiría en una separación de la separación en la que el carácter comunicativo y productivo de la separación en su exposición, de repente y sin que se haya explicado el motivo, ya no comunicaría.

No en balde, el valor “expositivo” del que nos habla en “Elogio de la profanación”, vinculando el régimen espectacular con los análisis de Benjamin sobre la reproductibilidad artística, no se contraponen, en la obra del alemán, al “valor de uso”, tal como establece Agamben en su texto, sino al “valor cultural”, al régimen

en el que las cosas mantenían claramente sus espacios y sus órdenes dados, en las que estaban claros y determinados los contenidos de la imagen a través del mito, y no simplemente expuestos. De hecho, no hay que olvidar el carácter pedagógico y esencialmente revolucionario que el propio Benjamin reconocía en el “valor expositivo” (Cfr. Benjamin, 2003: § xvi y xviii). Sin embargo, tanto Agamben como Debord, a pesar de haberlo reconocido en un inicio, parecen pasarlo por alto a la mitad de su desarrollo.

Es, finalmente, gracias a este olvido que pueden apelar a una vida más auténtica o unitaria a pesar de haber reconocido desde un inicio la necesidad de la separación en la comunicación y la convivencia humana.

5. Conclusión

Vemos, entonces, cómo las críticas que Nancy dirige a Agamben y Debord, a pesar de ser efectuadas en dos momentos muy distintos de su obra, guardan una estrecha conexión hasta el punto en que no sería desventurado afirmar que las posturas mencionadas de Agamben surgen directamente de la herencia situacionista (de ahí, tal vez, la modificación de la relación entre exposición, culto y uso). En ambos se reconoce el carácter productivo de la exposición y, en ambos, sin embargo, se supone una unidad anterior o posterior a la suspensión de la separación de la representación expuesta.

Es tal vez por esto que Debord puede afirmar que “la razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”, dando a entender con ello que, de no ser por el espectáculo, sí ubicaría una parte en la que se encontrara en casa. No podemos dejar de comparar este “no encontrarse en casa” con el “no estamos en todas partes en casa” que Heidegger enunciará en el curso *Conceptos fundamentales de la metafísica* (2015: 28). Sin embargo, Heidegger está remitiendo a

la finitud y a la ausencia de fundamento propia de todo *Dasein*, al constante transitar del singular hacia el ser en conjunto del mundo que, sin embargo, nunca se presenta en su totalidad. En Debord, en cambio, tenemos que, ante una imagen que se presenta como totalidad (el espectáculo), el espectador se encuentra siempre ajeno a todo lugar; aquí, entonces, parecería que el espectador sigue siendo un sujeto más o menos completo, pero que se ve distanciado de sí mismo mediante la representación que le ofrece el espectáculo. Borrada la representación, recuperaría su unidad, se encontraría de nuevo en casa. Dicho de otro modo: parecería que el “espectador” tendría un carácter de ser en-sí-mismo, de ser intransitivo, que se alinearía mediante la representación espectacular.

Sin duda, como en el caso del verbo medio en Agamben, este ser en-sí-mismo no sería un ser estático, dado de una vez por todas. Se trataría más bien de un ser hecho en su propio hacerse, de esa confusión entre la voz activa y la voz pasiva que caracteriza la noción de “uso” agambeniana y que, en cierto modo, ya podemos sospechar en el carácter productivo de sus propias representaciones de la acción social descrita por Debord (cuyo problema, como venimos viendo, sería el hecho de que lo producido, la representación, se separara de la acción que lo produce).

Sin embargo, mediante esta confusión entre voz activa y voz pasiva en la que lo pasivo sería siempre de nuevo reinvertido en la acción (como por lo demás sucede con el capital), parecería que encontraríamos aquel proceso en continuo desarrollo, sin síncopas o cortes singulares que ya Nancy denunciaba desde sus primeros escritos (Cfr., p. ej., Nancy, 2007: 22). De este modo, ante la potencia sin acto que permite a Agamben suponer siempre un elemento unificado externo (bien sea anterior, bien sea posterior) a la captura, Nancy parecerá defender un puro acto que no se reduce a lo actuado, que en su actuar transita y se expone, pero que, así no obstante, no se funda sobre ninguna unidad ni la busca, no

supone una potencia previa al acto *ex nihilo* de su producción y su producir. No tenemos espacio para adentrarnos en este último punto, solo pretendía dejarlo enunciado como posible desarrollo posterior, y como el nervio central que articula toda la problemática de la doble noción de política aquí analizada. Dejo, para finalizar, esta cita como muestra de la dirección tomada por Nancy sobre esta cuestión:

¿Cuál es esta acción de ser? Es la acción de salir de la nada. Es la irrupción, el surgimiento, el levantamiento o el salto de lo imposible sin que ningún posible lo haya precedido, ningún plan, ninguna intención, ninguna elección ni ninguna necesidad –ninguna ‘causa’, ni entonces ninguna ‘potencia’. (Aristóteles mismo afirma que sólo el acto es real y que la potencia no puede ser dicha sino después y según él) (Nancy, 2007: 3).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 1997, *La comunidad que viene*, Pre-Textos. Valencia.
- _____, 2001, *Medios sin fin*, Pre-Textos, Valencia.
- _____, 2005, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- _____, 2016, “Hacia una teoría de la potencia destituyente”. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=161>
Consultado: 25/02/2021
- _____, 2017, *Homo Sacer IV.2. El uso de los cuerpos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- _____, 2018, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

- Arendt, Hannah, 2015, *¿Qué es la política?*, Paidós, Barcelona.
- Benjamin, Walter, 2003, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Itaca, México.
- Debord, Guy, 2003, *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires.
- Ganjipour, Anoush (ed.), 2019, *Politique de l'exil. Giorgio Agamben et l'usage de la métaphysique*, Lignes, París.
- Heidegger, Martin, 2015, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Alianza, Madrid.
- Nancy, Jean-Luc, 1985, "Dies irae", en *Liotard, Jean Françoise. La faculté de jugar*, Editions du Minuit, París, pp. 9-54.
- _____, 2003, *La creación del mundo o la mundialización*, Paidós, Barcelona.
- _____, 2006, *Ser singular plural*, Arena, Madrid.
- _____, 2007, *Ego Sum*, Anthropos, Barcelona.
- _____, 2009, *La verdad de la democracia*, Amorrortu, Buenos Aires.
- _____, 2011, *L'adoration*, Galilée, París.
- _____, 2020, "Restitution", *Rivista Polemos*, núm. 1, julio, pp. 125-140.

Giorgio Agamben, *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, Rodrigo Molina Zavalía y María Teresa D'Meza (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2019.

El libro *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista* es una recopilación de cinco lecciones que Giorgio Agamben impartió en la Academia de Arquitectura en Mendrisio (Suiza), entre octubre de 2012 y abril de 2013. Originalmente el libro se publicó en la editorial "Neri Pozza" en 2017. La traducción al español fue publicada por la editorial Adriana Hidalgo en 2019. El interés de Agamben por el arte puede remitirse a libros y artículos anteriormente publicados, por ejemplo: *El hombre sin contenido* (1970), *¿Qué es lo contemporáneo?* (2007), *El fuego y el relato* (2014) y *Gusto* (2015). En este nuevo libro, *Creación y anarquía*, Agamben continúa por los derroteros de la reflexión filosófica de las relaciones entre arte y poder en las sociedades neoliberales mediante cinco lecciones que a continuación se describen brevemente.

La primera lección se titula "Arqueología de la obra de arte". Al seguir la perspectiva de Michel Foucault que comprende la ar-

queología desde una ontología del presente, Agamben realiza una reflexión sobre el lugar de la obra de arte en nuestra época. La tesis que el filósofo italiano quiere defender es esta: "hoy el arte se representa como una actividad sin obra" (12). Esta actividad artística sin obra es un inédito, porque la actividad del arte es la función de la creación, y la obra es el resultado de esta función. Para describir una dialéctica entre actividad artística y obra, Agamben describe tres momentos: 1) En la Antigua Grecia, lo importante es la obra. El paradigma es la escultura: la obra existe ya en el material aún sin esculpir. La obra está en potencia, y la función del artista es desocultar la obra. En esta época, el arte es importante desde el punto de vista de la obra producida. 2) En el Renacimiento, el arte se desplazó al ámbito de las actividades de creación del artista. El artista es importante, y la función creativa reside en él: el arte no reside en la obra, sino en la idea que el artista tiene para realizar la obra. En este momento, Agamben encuentra que el arte se interpreta en el paradigma teológico de la creación divina: así como Dios ha creado el mundo, el artista crea la obra. 3) En la Modernidad, la función creativa y la obra se disocian. El resultado es este: el arte contemporáneo es una práctica creativa

sin obra. El arte contemporáneo se distingue por ser un acontecimiento creativo en el que la acción misma se sitúa como obra. Por lo tanto, la respuesta a la pregunta inicial —¿cuál es el lugar del arte en el presente?— es negativa: no hay obra. Agamben utiliza el recurso del nudo borromeo que Lacan usó para explicitar el anudamiento del sujeto entre lo simbólico, lo imaginario y lo real. En el arte, este nudo está configurado por la obra, el artista y la operación creativa. Lacan usó el nudo borromeo para explicar que el sujeto no puede configurarse si falta un registro: si un elemento del nudo se desprende, los otros quedan desarticulados irreversiblemente. El resultado, en el caso del sujeto, es la psicosis. En el caso del arte contemporáneo, el resultado es una liturgia nihilista. En una breve explicación, Agamben establece una analogía entre liturgia y “performance”: ambos actos ejercen su poder a través del acontecimiento. Desarticulado el nudo borromeo, en el arte contemporáneo solamente quedan museos sin obra. Los museos se han convertido en templos del absurdo. Si se establece una relación entre la aseveración de Agamben y el planteamiento de Lacan, cabe preguntar si estamos viviendo una época artística con características psicóticas.

La segunda lección se titula *¿Qué es el acto de creación?* Esta lección parte de una afirmación de Deleuze que define el acto de creación como un acto de resistencia. El objetivo de esta lección es desarrollar esta aseveración que Deleuze no desplegó. La pregunta fundamental es qué tipo de resistencia es el acto de creación. Agamben dice que la resistencia comprendida como una fuerza externa que se opone no es suficiente para explicar el acto de creación. Mediante la noción de potencia de Aristóteles, Agamben define el arte como la posibilidad de su no-ejercicio: “El arquitecto es potente en la medida en que puede no construir” (31). La potencia del arte radica en la posibilidad de su no-ejercicio. La obra se crea por una potencia que se resiste a hacerse hábito. Gracias a que el acto repetitivo puede quedar en suspenso, la inspiración puede manifestarse en la obra. Toda resistencia radica en lo que puede no hacerse. La acción artística se basa en esta resistencia que abre la puerta a la contemplación y al acto de creación. El artista puede contemplar la potencia que se manifiesta en la obra precisamente porque se ha hecho inoperante en el hábito, así como sucede con la poesía que desactiva las funciones comunicativas habituales de la palabra para abrirlas a

una nueva significación. La gracia del arte consiste en esta resistencia.

El tema central de la tercera lección titulada “Lo inapropiable” es la pobreza. Según Agamben, la pobreza es un tema nuclear en nuestro tiempo que solo puede pensar la riqueza y el capital. La pobreza es un tema velado, pero presente. Para abordarlo, el filósofo retoma el “rechazo a la propiedad” de los franciscanos. Este tipo de vida está completamente fuera del derecho a la propiedad en la que se fundan las sociedades modernas. Los franciscanos hacen uso de las cosas que necesitan, pero no las poseen. Vivir sin propiedad puede interpretarse como una posición de resistencia a la propiedad privada. Para ahondar en esta perspectiva, Agamben explora las concepciones de pobreza en la obra de Heidegger. Las definiciones de Heidegger sobre la pobreza como “carencia de mundo” expuestas en el libro “Los conceptos fundamentales de la metafísica” no le permiten a Agamben explorar las posibilidades anárquicas de la pobreza. En la conferencia “Memoria” publicada en “Aclaraciones a la poesía de Hölderlin”, siguiendo un pasaje de Pablo de Tarso que dice “para volvernos ricos, nos hemos vuelto pobres”, Heidegger da un giro: en la pobreza estamos en la sobreabundancia del ser. A jui-

cio del filósofo italiano, esta determinación de la pobreza como “carencia” y el giro arbitrario a lo “positivo” no sirven para dar cuenta de las relaciones entre pobreza y capital. Agamben recurre a Walter Benjamin para poder reflexionar el lugar de la pobreza como noción ontológica y como acto de resistencia que permita pensar la organización política de las sociedades contemporáneas. En “Apuntes para un trabajo sobre la categoría de justicia”, Walter Benjamin define la justicia como “la condición de un bien que no puede devenir posesión”. La proximidad entre la justicia y la pobreza es decisiva. La consideración de este pasaje de Benjamin le permite a Agamben definir la pobreza en relación a lo inapropiable. La pobreza significa una forma de vida que vive en lo inapropiable. Agamben hace un recorrido de lo inapropiable a través de tres ejemplos: el cuerpo (el cuerpo solamente puede apropiarse en la medida en que se revela absolutamente inapropiable), el lenguaje (la lengua se presenta como lo más íntimo y propio, y sin embargo no puede ser poseído por nadie) y el paisaje (el paisaje se abre en el ámbito de una apertura al mundo mediante una suspensión de la actividad). Al final, lo inapropiable como experiencia decisiva de la justicia muestra que

el paisaje —como un suspenso de la operatividad del mundo— puede ser considerado la “casa del ser”. Ahí puede desarrollarse un modo posible de una existencia que no esté basada en la propiedad privada.

El cuarto ensayo titulado “¿Qué es un mando?” es un avance de una arqueología sobre el mando. La arqueología que Agamben elabora sobre el mando comienza con el Génesis. La frase “hágase la luz” ya es, en principio, una orden. En la concepción de Agamben, Dios no solamente crea el mundo, sino que gobierna en el mundo. En la teología del cristianismo, creación y mando coinciden: “no existe un ‘arché’ para el mando porque el mando mismo es el ‘arché’, es el origen o, al menos, está en el lugar del origen” (85). Lo más interesante de este asunto es la relación que Agamben establece entre poder y mando: el poder no se funda en la obediencia, sino en el acontecimiento mismo del mando. Según Agamben, el poder existe mientras el mandatario siga dando órdenes. Este principio abre un gran número de cuestiones a ser analizadas a través de la Filosofía política: el hecho que las órdenes sean desobedecidas no anula el ejercicio del poder que se ejerce a través del mando. Agamben dice que en Occidente hay dos tipos de

ontologías: la ontología del “ser” y la ontología del “esto”. Este segundo tipo de ontología, correspondiente al imperativo, constituyen la esfera del derecho, la religión y la magia. Este tipo de ontología está presente en el ámbito performativo del lenguaje que, “relegado a las sombras”, gobierna el funcionamiento de nuestras sociedades. En la modernidad el mando ejerce su poder en el consejo, en la exhortación y en la advertencia que se estipulan con el pretexto de la seguridad. Basándose en una hipótesis de Nietzsche que dice “querer significa en realidad mandar”, el mando se presenta como deseo: “si el antiguo es un ser de potencia, un ser que puede, el moderno es un sujeto que quiere. Con el inicio de la Edad Moderna, el verbo modal querer toma el lugar del verbo modal poder” (96). Agamben cierra esta lección con un cuestionamiento radical a la interpretación moderna del mando como deseo mediante la famosa frase de Bartleby: “preferiría no hacerlo”, frase que remite una posible resistencia contemporánea al mando.

La última lección es una exploración al fragmento póstumo que Walter Benjamin escribió y que lleva el mismo título: “El capitalismo como religión”. Según Agamben, el capitalismo se puede definir como la religión de la Mo-

derinidad por estas tres características: 1) El capitalismo es una religión de culto al dinero, sin dogma y sin idea; 2) El culto al dinero en el capitalismo es una celebración permanente; 3) El culto capitalista no genera ni una sola redención, sino que se basa en la culpa. Según las observaciones de Nietzsche en “Genealogía de la moral”, basadas en la doble significación del término alemán “Schuld”, se puede establecer una relación entre la culpa y la deuda. El capitalismo vive de un constante endeudamiento: el capitalismo genera una culpa que se reproduce sin cesar, siempre hay algo que pagar. El capitalismo no es una religión de la esperanza sino de la desesperación; no apunta a la transformación del mundo, sino a su destrucción. Agamben explica que la palabra griega “pistis” es un término que actualmente se usa para decir “crédito”; el primer cristianismo usaba este vocablo para referirse a la “fe”. Agamben establece una relación entre fe y crédito: “Creditum es el participio pasado del verbo latino credere; es aquello en lo que creemos, en lo que depositamos nuestra fe” (107). Junto con Walter Benjamin, Agamben considera que hay una estrecha relación entre el capitalismo y el cristianismo, solamente que el capitalismo sustituye a Dios por el dinero: “se trata de una reli-

gión cuyo Dios es el dinero” (108). Desde que Richard Nixon en 1971 suspendió la convertibilidad del dólar en oro, el dinero se basa solamente en la fe. Agamben refrenda esta afirmación de Iván Illich: “nuestro mundo es el mundo más explícitamente cristiano que jamás haya existido, o sea, un mundo apocalíptico” (115). El capitalismo vive en constante apocalipsis, porque proclama un estado de crisis permanente –la palabra “crisis” etimológicamente significa “juicio definitivo”–. El estado de crisis impone un estado de excepción constante que no termina. Debido a que no tiene un principio ni un final, el capitalismo es completamente “anárquico”, es decir, siempre esta en acto de recomenzar: “la anarquía del capital coincide con su propia e incesante necesidad de innovación” (116). Agamben finaliza esta lección con la articulación entre anarquismo, cristianismo y capitalismo: Si “el Padre es absolutamente anárquico” (porque no tiene inicio ni final), y el Hijo “reina absoluta, anárquica e infinitamente, con el Padre”, según la afirmación de los obispos reunidos por el emperador Constancio II en Sárdica (342), entonces el capitalismo es la extensión más radical del carácter anárquico de la cristología. Esta última lección acaba sin conclusión, se reserva a abrir

posibilidades de pensar de otro modo la profunda anarquía de la sociedad en la que vivimos.

Tal como lo muestra el recorrido que se ha hecho a través de estas cinco lecciones, el libro “Creación y anarquía” de Agamben presenta ideas importantes para reflexionar las articulaciones contemporáneas entre Estética y Filosofía política. En el desarrollo de estas reflexiones retorna una y otra vez una intuición que Agamben ha desarrollado en trabajos anteriores: la posibilidad de no ejercer la potencia abre un espacio de resistencia en las sociedades capitalistas. El reto propio del arte es mantenerse en

los márgenes del capital y el reto de la filosofía es mostrar que las cosas siempre pueden ser de diferente manera. De este modo, el filósofo italiano sigue el camino que Walter Benjamin trazó décadas atrás que da pauta para pensar la filosofía como una crítica al capitalismo y el arte como un acto de resistencia.

Abraham Godínez Aldrete
 Universidad de Guadalajara

Juan Evaristo Valls Boix, *Giorgio Agamben: Política sin obra*, Barcelona, Editorial Gedisa, Colección Pensamiento político posfundacional, 2020.

Seguramente lo más interesante de la suspensión de la cuenta de Twitter del ya expresidente Trump después del asalto al Capitolio no sea el debate tan manido sobre los límites de la libertad de expresión, sino el hecho mucho más significativo de que hoy es Twitter quien decide sobre el estado de excepción. Para desentrañar esta particular relación entre técnica y estado de excepción tan característica de nuestro predicamento contemporáneo, hay que leer a Giorgio Agamben. En este sentido, el libro de Juan Evaristo Valls Boix, *Política sin obra*, ofrece una introducción tan divulgativa como profunda al trabajo del filósofo político italiano. Este ejemplar se enmarca dentro de la colección Pensamiento político posfundacional de la Editorial Gedisa, que lleva desempeñando, en los últimos años, una labor pedagógica admirable a la hora de dar a conocer al público, en lengua castellana y catalana, los principales filósofos y filósofas de lo político que han problematizado cualquier tipo de fundacionalismo –Lyotard, Foucault, Arendt, Derrida, Lefort, Laclau, Mouffe,

Badiou, Rancière, Butler, Nancy, Abensour y Anzaldúa, entre otros y otras—. Cuando llega el turno de introducir a Agamben, la directora de la colección, Laura Llevadot, ya avisa que se trata de una auténtica “introducción a la vida no fascista”, haciendo un guiño al prólogo de Foucault sobre el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari.

Entrando en materia, el primer capítulo escrito por Valls Boix –“Vida nuda y soberanía”– resume a la perfección la contribución más conocida de Agamben a la teoría política contemporánea, y que en su mayor parte está comprendida en el primer volumen de la serie *Homo Sacer* (I, 1). Valls Boix comienza con Foucault como grado cero para reconstruir el “giro ontológico” que Agamben realiza en la teoría biopolítica. Si para el primero esta representa un cambio histórico que empieza a principios del siglo XVIII y que convierte el poder negativo (como “censura”) en positivo (como “subjetividad normalizada”), para el segundo la biopolítica trata de una condición ontológica: siempre ha habido gobierno sobre la vida. La intención de Agamben es, pues, llevar a “Foucault más allá de la historia” (15). Pero *Política sin obra* no solo re-construye la tradición histórica donde se inscribe la aportación de Agamben sino que también re-

ordena su argumento teórico. En efecto, desde la *Política* de Aristóteles existen dos términos contrapuestos para referirse a la “vida” humana: *zoé*, la nuda vida de la “economía doméstica” (*oikos*), y *bios*, la vida soberana que tiene lugar en la *polis*. Con una particular sensibilidad derridiana, Valls Boix no pone el énfasis en ninguno de los dos polos, sino en el desgarramiento mismo. Es el poder el que crea la escisión, y por lo tanto existe una correspondencia recíproca entre regla y excepción. En la figura del *homo sacer* hay un doble gesto de inclusión y exclusión que revela como condición existencial universal una “vida nuda latente que puede ser reclamada por el soberano en cualquier momento” (21).

En el segundo capítulo, “Estado de excepción y campos de concentración”, Valls Boix conduce al lector desde este desgarramiento de la propia vida hacia una bifurcación de la racionalidad política occidental entre, por un lado, la político-jurídica y, por el otro, la económico-gubernamental. Como es bien sabido, esto lleva a Agamben a la defensa de la tesis schmittiana/benjaminiana de que “el campo de concentración, en tanto que consolidación permanente de la excepción, constituye el *nomos* biopolítico del mundo contem-

poráneo” (32). En mi opinión, se podría diferenciar a los distintos pensadores políticos posfundacionales por el privilegio que cada uno otorga a cierta figura retórica (para Derrida, la *différance* es un desplazamiento sin fin; para Laclau, la hegemonía es, como en la sinécdoque, “tomar la parte por el todo”, etc.). Si esto es así, a Agamben seguramente le caracterizaría la hipérbole, y en este sentido lo único que quizás le falta a este capítulo es cierta distancia crítica con semejante tipo de afirmaciones que borran la diferencia entre democracia y totalitarismo, y que deberían tomarse *cum grano salis* especialmente a la luz de ciertas declaraciones públicas de Agamben durante la pandemia del Covid-19. Vale la pena decir que un momento brillante de este capítulo es la exposición de la matriz teológico-política que gobierna estas afirmaciones y la exposición de la *etimasia* y la vicariedad esencial del poder, dos elementos de *El reino y la gloria* que suelen pasarse por alto.

Llegados a este punto, una reseña al uso de Agamben bien podría detenerse aquí, dando círculos alrededor de la nuda vida, la soberanía y el estado de excepción, pero no es así en *Política sin obra*. Y es que la mayor virtud de este libro de Valls Boix es doble: por un lado,

no solo resume la teoría política más conocida del primer volumen de *Homo sacer* sino que se enfrenta a toda la obra de Agamben, de forma más o menos exhaustiva, cronológica y sistemáticamente; por otro lado, no se limita a lo que esta tiene de filosofía política, sino que va más allá en lo que respecta a la filosofía política. En este sentido, el tercer capítulo “Potencia” es el más representativo de este doble mérito por cuanto entra de lleno en el ya mencionado “giro ontológico” que Agamben realiza a la teoría biopolítica más historicista de Foucault. Volvemos, de nuevo, a Aristóteles, pero esta vez a la *Metafísica*. Allí Valls Boix nos cuenta que el pensador estagirita distinguía entre: “potencia (*dynamis*), que se refería a la virtualidad de capacidades que un ser podía llevar a cabo, y el acto (*enérgeya*), que designaba efectivamente la actualización de esta potencia, su realización” (36). Aquí la traducción de *enérgeya* por “acto” y *dynamis* por “potencia” no está suficientemente problematizada. Como se reconoce en la “Breve biografía de Giorgio Agamben” situada al final de *Política sin obra*, Agamben asistió a los seminarios de Heidegger de Le Thor en 1966 y 1968 y fue inmensamente influido por la *Destruktion* que el filósofo alemán pretendía acometer en la tradición ontológica. Pues bien,

uno de los puntos álgidos de este “desmantelamiento” es justamente la crítica a la mala traducción latina de la *enérgeya* aristotélica por el *actus* romano. Este argumento es uno de los momentos candentes del debate de Le Thor en 1968 (Heidegger, *Four Seminars*, 2003: 25) —y que Agamben tenía que conocer porque asistió— pero se encuentra mejor formulado y resumido en otro de sus textos:

Ἐνέργεια, el estar-en-obra en el sentido de la venida a la presencia en el aspecto, fue traducido por los romanos como *actus*, y con esta traducción se derrumba de un solo golpe el mundo griego. De *actus*, *agere*, actuar, nació *actualitas*: la “realidad”. De *δύναμις* surgió *potentia*, la capacidad y posibilidad encerradas en algo (Heidegger, *Hitos*, 2018: 236).

En general, Heidegger representa una ausencia clamorosa a lo largo de *Política sin obra*, teniendo en cuenta cuán importante fue su influencia para la reflexión de Agamben, pero se entiende perfectamente que se haya omitido con fines divulgativos. Dejando atrás esta precisión etimológico-filosófica sobre el término que titula el capítulo “Potencia”, Valls Boix realiza entonces un clarifica-

dor recorrido por los principales surcos de la deconstrucción ontológica de Agamben. Para empezar, la supuesta “anterioridad” de la *enérgeya* sobre la *dynamis* atribuida a Aristóteles acuña el sentido del ser como pura *praxis*. Mediante la mediación de la liturgia medieval entendida como *Opus Dei* se acaba erigiendo toda una “ontología de la operatividad” que gobierna tanto la metafísica occidental como su biopolítica. Entonces, Valls Boix identifica correctamente los tres fallos a los que se enfrenta esta maquinaria según Agamben: la voluntad, la culpa, y el deber (36). ¿Por qué? Porque, en primer lugar, la definición de que “lo real es lo efectual” conduce durante el medievo cristiano a la idea de que todo está gobernado por la voluntad (primero divina, y luego humana); en segundo lugar, esta equiparación del ser con el “haber de ser” convierte la voluntad en un deber —como el imperativo categórico de Kant—; y porque, por último, la diferencia entre el ser y la acción abre una brecha llamada culpa que acarrea una insatisfacción tan inevitable como trágica. Al final, se puede ver como la intención última de Agamben a la hora de ofrecer una “ontología de la inoperancia” es cortar el cordón umbilical entre política y culpa, salirse del esquema trágico-heroico

occidental y —como en *El nombre de la rosa*— abrir un espacio para la comedia (protagonizada aquí por Pulcinella).

La “Inoperancia” —título del cuarto capítulo— no es lo mismo que la pereza para la cual Paul Lafargue reclamaba su derecho. Volviendo por tercera vez a Aristóteles, en este caso a la *Ética a Nicómaco*, se trata, aquí sí, de desvincular *enérgeya* de su raíz, *érgon*, es decir, de pensar una actividad “sin obra” (*argos*) —de ahí el título del libro. A partir de aquí, los tres grandes desgarramientos —que, como dice Hegel, producen la necesidad de la filosofía— quedan ya expuestos —escisión de la vida, de la (bio-)política y de la potencia/acto— y el resto de *Política sin obra* trata de desarrollar esa “nueva ontología otra” u “ontología alternativa” (120-121) que gira alrededor de la inoperancia. Valls Boix persigue esta empresa nada sencilla mediante el tratamiento de distintos *topoi* a lo largo del pensamiento de Agamben: medio sin fin, uso del cuerpo, forma-de-vida, anarquía y mesianismo. Se hace justicia al pensador italiano a la hora de abordar estos lugares no solo desde la filosofía y la política, sino también desde la estética: así, Debord y Benjamin se entrecruzan con Bartleby y Kafka. Pensar una estética de la inoperancia, es decir,

una obra de arte sin obra, significa contraponer —como ya hacía en cierta medida el mundo griego— la creación (*poiesis*) a la técnica (*techné*) para liberar su potencia-de-no. Por esta razón, “el gesto” en el cine es el emblema agambeniano de una acción sin efecto, un uso que no puede devenir mercancía ni espectáculo, un medio sin fin. En este sentido, la intención de Agamben es revalorizar la *chrésis* (“uso del cuerpo”) que Aristóteles de nuevo relega, por ser propia de la esclavitud (otra ausencia a señalar es la deuda que este pensamiento tiene, aunque fuera crítica, con la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel). Más allá de la ontología de operatividad, no nos relacionaríamos con el mundo como un mero medio donde “actuar” sino como un paisaje que se contempla. Paisaje, cuerpo y lenguaje —resume Valls Boix— representan para Agamben tres inapropiables, que justamente por esta naturaleza devienen lugares comunes.

De esta estética se desprenden unos últimos apuntes sobre teología política, que es el aspecto de Benjamin y Schmitt que más interesó a Agamben desde un primer momento. Para ponerlo en los términos de Hegel en su *Differenzschrift*: si el poder biopolítico es el que desgarrar la vida en soberana y nuda ¿cómo liberarse de la esci-

sión? Para Agamben la reconciliación entre la propia de vida y el estilo de vida hay que encontrarlo en su concepto de “forma-de-vida”. Y Valls Boix destaca los dos momentos más ejemplares de este concepto en la obra de Agamben: el monaquismo franciscano y San Pablo. Por un lado, el cenobio representa una forma-de-vida (en-común) de la desposesión (*altissima paupertas*) diametralmente opuesta al *officium* del sacerdote, encerrada aun en la ontología de la operatividad. Por otro lado, la repetición de la fórmula “como si no” de San Pablo en *la Carta a los Corintios* encumbra un poder destituyente frente a uno constituyente, que para Agamben solo puede conducir al principio (*arkhé*) de la falta de principio (anarquía). Aquello que Simon Critchley, en *La fe de los que no tienen fe. Experimentos de teología política*, ha llamado la “meontología política” de San Pablo lleva al *Principio de anarquía* (tal y como reza el libro de Reiner Schürmann del cual Agamben también se inspira). Y para estos tres últimos autores semejante doble experiencia de desposesión y destitución conduce invariablemente a una política anti-estatal.

Para concluir, se podrían plantear tres últimas preguntas críticas a *Política sin obra*, que quizás se dirigen más a su objeto de estudio,

Agamben, que a su reseñador, Valls Boix. En primer lugar, ¿es la culpa necesariamente una consecuencia directa del cristianismo y su ontología de la operatividad? ¿no podríamos encontrar en el desajuste (*adikia*) de Anaximandro una concepción aun más originaria del débito ontológico (como apunta Heidegger en *Caminos del bosque*)? En segundo lugar, ¿es la comedia realmente una alternativa al esquema trágico-heroico dominante en Occidente? En el breve pero poco conocido escrito de Freud sobre “El humor” (1927) describe el origen de lo cómico como no menos proveniente del Super-Ego culpabilizante (aunque sin duda sea una estrategia menos agresiva). En tercer y último lugar, en la página 69 quizás se corre demasiado deprisa a enfrentar a Agamben con Negri. Es cierto que el operaismo

mantiene un privilegio epistemológico al trabajo y a la *praxis* difícil de soportar para Agamben, ¿pero no es menos cierto que su “rechazo al trabajo” podría ser un punto de encuentro con la ontología de inoperancia? *In fine*, si después de la crisis económica de 2008 vivimos un momento marxista al que le siguió un momento populista de cariz más electoral a partir de 2011, es indudable que hoy, con la pandemia global del Covid-19, asistimos a un momento biopolítico. Por esta razón, hay que leer a Agamben ahora más que nunca, y el libro *Política sin obra* de Valls Boix allana el camino de manera comprensible y a la vez reflexiva al trabajo del pensador italiano.

Adrià Porta Caballé
Universidad de Barcelona

El humor como herramienta subversiva

Brandon Bisbey, *Between Camp and Cursi: Humor and Homosexuality in Contemporary Mexican Narrative*, Nueva York, State University of New York Press, 2021.

El mexicano ríe. Ya desde Aristóteles observamos el fenómeno de la risa vinculado al humor como algo estrictamente humano. Octavio Paz dirá que la risa, en su referencia prehispánica, es la suspensión del mundo del trabajo, inaugurando el mundo sagrado del juego; una suspensión de las relaciones objetuales retornando a un orden cósmico originario. Por su parte, Brandon Bisbey, en su libro, nos lleva de la mano en un magistral recorrido histórico acerca de la evolución perceptual que se tiene socialmente frente a la homosexualidad posicionando al humor y a la literatura como herramientas históricas que desafían la heteronormatividad en México. Bisbey establece el *camp* y lo *cursi* como dos modos discursivos y estéticos en donde irrumpe lo *queer* con formas muy particulares de humor en el que descansa y desde el cual se gesta una identidad nacional e individual presente en la cultura popular mexicana.

Between Camp and Cursi: Humor and Homosexuality in Contemporary Mexican Narrative, propone un camino de reinterpretación del humor *camp* y lo *cursi* como manifestación subversiva. Un humor definido como la aprehensión de una incongruencia que se asocia al *queerness* en cuanto a resistencia a las normas de género y sexualidad que persisten en las sociedades latinoamericanas, como una memoria instalada ideológicamente en la representación del cuerpo colonizado. En el libro, el autor establece una relación entre *camp* y *cursi* como expresión de marginalidad poscolonial de la clase baja a partir de una estética propia asociada al mal gusto.

Between Camp and Cursi sitúa los textos analizados dentro de una dinámica *queer* y decolonial resaltando el papel desafiante del humor y su narrativa como medios para representar y alegorizar conflictos sociales relacionados a la sexualidad, género, clase, raza, cultura lésbica, travestismo, bisexualidad y modernidad. Dentro de esta dinámica, el autor establece un movimiento de traslación conceptual del humor *camp* angloamericano a lo *cursi* propiamente mexicano. Bisbey se da cuenta que no se trata simplemente de trasplantar conceptualmente lo *camp* angloamericano a un contexto po-

pular mexicano, por lo cual pone especial énfasis en la experiencia del colonialismo como formación del sujeto latinoamericano regido por una heteronormatividad que excluye lo femenino como degradación de lo masculino, siendo este sesgo el que inaugura lo cursi como resabio de la modernidad, estableciéndose aquí las semejanzas entre ambas sensibilidades frente a lo homosexual. El agudo análisis del autor nos muestra ejemplos de masculinidades atravesadas por paradojas que son causa de procesos coloniales arraigados en las costumbres populares. Bisbey establece que el humor elabora una crítica mordaz a conceptos y etiquetas que a su vez ocultan y liberan cierta forma de sensibilidad, develando expresiones performativas de la homosexualidad en la sociedad mexicana. Esta traslación conceptual es ejemplificada por el abordaje de la autobiografía de Salvador Novo, en donde lo *camp* y lo cursi se cruzan para inaugurar un estilo de hacer literatura en el marco expresivo de una identidad de género disidente.

Para Bisbey, el humor *camp* y lo cursi permiten intersecciones y expresiones de la homosexualidad con importantes implicaciones para cuestionar la estructura social dominante en México. El humor *camp* y el cursi, tal y como

los plantea el autor, dejan en evidencia la segregación de los cuerpos y su expresión sexual desde el período colonial hasta el presente. El autor nos plantea que lo homosexual en México revela un componente antifemenino y muestra cómo las relaciones homosociales masculinas han representado a la nación dentro de la dinámica de la literatura mexicana. En este sentido la identidad nacional masculina se ve amenazada por una homosexualidad que cuestiona los romances heterosexuales, bajo una dinámica social que deja al desnudo los procesos económicos y sociales del neoliberalismo. Para Bisbey, la literatura es el espacio en donde aparece una narrativa que alegoriza los conflictos sociales de forma humorística, sirviéndose de una performativa de lo *kitsch*, *pastiche*, *naco* y *cursi*, expresiones performativas asociadas a una aspiración fallida a la modernidad por parte de la clase baja. Carlos Monsiváis aparece en el libro como el primer autor en reflexionar acerca del *camp* en México y del cual retoma ciertos textos que luego usará para teorizar el fenómeno de lo cursi en la sociedad mexicana.

Una de las particularidades a destacar del libro es el trabajo de un *corpus* que contiene autores consagrados en la literatura mexicana, autores de nueva generación

y busca atraer la atención crítica sobre textos de autoras y autores poco conocidos. En el capítulo uno, el autor aborda la autobiografía de Salvador Novo, *La estatua de sal*, y se establece que tanto el *camp* como lo *cursi* son dos modos narrativos que revelan, a partir del humor, problemas sociales en torno al género, homosexualismo, travestismo, cultura lésbica, raza y lo colonial en Latinoamérica. En el capítulo dos, se analizan dos novelas de la década de 1970 y principios de 1980: *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, y *Utopía Gay*, de José Rafael Calva, novelas que cambian la narrativa mexicana hacia una frecuente representación humorística de la homosexualidad. En el capítulo tres, el autor analiza cuatro textos en los cuales sus protagonistas son travestis, vestidas o jotas; sujetos *queer* que son biológicamente masculinos pero que construyen identidades femeninas a partir de los tropos de la feminidad *cursi*, entre los cuales figuran *Brenda Berenice o el diario de una loca*, de Luis Montaña, y *La marrana negra de la literatura rosa*, de Carlos

Velázquez. En el capítulo cuatro el autor se centra en novelas cuyos protagonistas masculinos pueden ser descritos como bisexuales, tales como *Mátame y verás*, de José Joaquín Blanco, y *Fruta verde*, de Enrique Serna. En el capítulo cinco, se establecen personajes femeninos que participan en la parodia de género *camp* vinculada a identidades lesbianas a partir de una construcción de la subjetividad lésbica y del inconformismo de género, los textos que destacan son ¿Y qué fue de bonita Malacón?, de José Dimayuga, *Del destete al desempance: cuentos lésbicos y un colado*, de Gil-da Salinas, y *Contarte en lésbico*, de Elena Madrigal.

Between Camp and Cursi Humor and Homosexuality in Contemporary Mexican Narrative, nos insta a pensar el humor desde una perspectiva subversiva y nos plantea leer nuevas formas de resistencia y lucha que evidencian los esfuerzos de grupos y personas que buscan expresar una identidad disidente.

Pedro Pablo Marín
Northeastern Illinois University

Sobre los autores

Ana Davis González

Es doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla (2020) y actualmente trabaja como investigadora posdoctoral Margarita Salas en la misma universidad. Entre sus líneas de investigación se incluyen la relación entre vanguardia y nacionalismo, e intersecciones entre literatura latinoamericana e ideología durante el siglo xx; temas en los que continúa profundizando en los tres proyectos de los que forma parte en la actualidad como investigadora: “TRANS-ARCH (Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses)”, “Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo hasta *El llano en llamas* (Programa Operativo FEDER Andalucía 2014-2020)” y “Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría (ELASOC)”. Ha realizado numerosas estancias de investigación en universidades extranjeras: Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario y Harvard University. Entre sus últimas publicaciones destaca el volumen *Vanguardia y refundación nacional en Adán buenosayres* (Peter Lang, 2021), y los artículos siguientes: “La negación de la historiografía en ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ y *Respiración artificial*” (*Perifrasis*, 2021), “*Facundo* y *Museo de la Novela de la Eterna*, dos modos de leer lo real y la ficción” (*Estudios de Teoría Literaria*, 2020), “La recepción diferida de la narrativa de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal” (*Monteagudo*, 2020). Y de próxima aparición (en imprenta y ya aceptado): “La recepción de *Museo de la Novela de la Eterna*. De la vanguardia diferida en el Boom a la nacionalización de su autonomía en el posBoom” (*Alpha*, 2022).

Eunha Choi

Obtuvo su doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en la Universidad de Nueva York en 2012. Su Licenciatura en literatura comparada y ciencias políticas la obtuvo en Cornell University. Una selección de sus publicaciones incluye: “Plural Perspectivism: From Flag to Bodies in *Batalla en el cielo*”, *Mexican Transnational Cinema and Literature* (2017); “In the Land of Opaque Realities,” and “Excess”, *Modern Poetry Quarterly Review* (2019); “Deborah Martin: The Cinema of Lucrecia Martel”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (co-autor: Anahit Manoukian) (2018); “Mabel Moraña: *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (co-autora: Romina Pistacchio-Hernández) (2017); “The Precarity of Literary Form: Julio Ramón Ribeyro and His Fabled Narratives”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (2017); “Mabel Moraña: *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (co-autora: Romina Pistacchio-Hernández) (2017); “*The Hour of the Furnaces*: Collaborative Cinema’s Fragmentary Form”, *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* (2016); “The Banal Everyday in Julio Ramón Ribeyro’s Short Stories”, *Letras Hispánicas* (2016); “Icár Bollain’s *Flores de Otro Mundo* via Cathy Song’s *Picture Bride*: Photographic and Poetic Images Recreate the Art of Forming and Experiencing Community”, *Pacific Coast Philology* (2016); *El club* (Pablo Larraín, 2015), *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (2016). Actualmente escribe y traduce poesía, mientras trabaja en la Legislatura del estado de California.

Romina Pistacchio Hernández

Es profesora asistente en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y directora de Género y Diversidades Sexuales de la misma Facultad. Allí dicta cursos en las áreas de Literatura Chilena y Latinoamericana y de Teoría Crítica.

Imparte además el Taller de Edición y Elaboración de Proyectos Culturales para estudiantes que finalizan sus procesos académicos.

Estudió Licenciatura en lengua y literatura hispánica en la Universidad de Chile y luego la maestría en Literatura Hispanoamericana en la misma Universidad. También es Profesora de Estado de Lenguaje y Comunicación y Licenciada en Educación. Obtuvo su doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en la Universidad de Nueva York en 2015. Ha publicado dos libros producto de sus investigaciones: *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* (2005) y *La Aporía Descolonial* (2018). Ha realizado estudios en el área de la metacrítica, cartografiando la escena de la tradición crítica de la crítica literaria latinoamericana y a algunos de sus más importantes exponentes, así como trabajos monográficos en obras de Beatriz Sarlo y Clarice Lispector, entre otros. Actualmente, respaldada por el fondo U-Inicia de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile, se encuentra desarrollando el proyecto “Escrituras críticas de mujeres en Chile” que estudia comparativamente las trayectorias teórico-críticas y las prácticas intelectuales de un conjunto mujeres que ingresan al campo cultural chileno durante la década del sesenta y desde allí construyen su aporte a su escena local y regional.

Arturo Morales Campos

Profesor de la Facultad de Letras en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus líneas de investigación son: semiótica general y semiótica cognitiva. Sus últimas publicaciones son: “Modelos cognitivos y globalización en el filme *La llegada*” *Acta Universitaria*, núm. 30, 2020, pp. 1-16; “Prototipos mexicanos y el conflicto migratorio en el filme *Coco*, de Walt Disney, *Sincronía*, núm. 79, 2021, pp. 475-498; “La reducción humana por el transhumanismo y el cerebrocentrismo. Una postura semiótica”, *Revista Chilena de Semiótica*, núm. 15, 2021, pp. 122-137.

Rodrigo Pardo Fernández

Profesor de la Facultad de Letras en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus líneas de investigación son: Hermanéutica y literatura comparada. Dentro de sus últimas publicaciones se encuentran: “La replicante de Rosa Montero: la naturaleza del cuerpo artificial” *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, núm. 6, 2020, pp. 398-402; “Ficciones de la violencia de Imanol Caneyada”, *Revista En-Claves del Pensamiento*, núm. 28, 2020, pp. 140-158; “La cotidianidad en los cuentos de Mendoza Hernández: experiencia estética e ironía”, *Arte, individuo y sociedad*, núm. 32, 2020, pp. 519-533.

Francesco Di Bernardo

Es investigador posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Candidato). Es doctor en Literatura, Cultura y Pensamiento Moderno y Contemporáneo (University of Sussex, Reino Unido) y Licenciado en Letras Modernas (Università Federico II di Napoli, Italia). Su investigación se centra en la narrativa hispanoamericana y comparada del siglo XXI y sus líneas de investigación actuales giran en torno a la ecocrítica y a la narrativa sobre los conflictos sociales en América Latina. Ha publicado en revistas tales como *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, *Acta Literaria*, *Cincinnati Romance Review*, *Journal of Latin American Cultural Studies* y *A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*. Asimismo, ha publicado capítulos de libros sobre la obra de J. G. Ballard y Jonathan Coe y un artículo en la revista de filosofía *Radical Philosophy*.

David Issai Saldaña Moncada

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en coloquios y congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas académicas de circulación nacional.

En 2015, realizó una estancia en la Friedrich-Schiller Universität Jena, en Alemania. Sus principales líneas de investigación son el orientalismo en la narrativa mexicana, así como la ironía y la metaficción en la narrativa latinoamericana. Actualmente realiza una estancia posdoctoral con el proyecto *Visiones de Japón y lo trascendente en la narrativa mexicana contemporánea*, adscrito al Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, de la Universidad Autónoma Nacional de México. Entre sus publicaciones principales se encuentran: “El lejano referente: ficciones de Japón en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*”, *La Colmena*, núm. 110, abril-junio de 2021; “Cartografías políticas del recuerdo: identidad y espacio en *Mapa dibujado por un espía* de Guillermo Cabrera Infante”, *Acta Poética*, núm. 42, 2021; “El vacío de la forma: una interpretación mística de la influencia japonesa en la poesía de Aurelio Asiain”, en *Atisbos a lo inefable. Guía para una lectura de la poesía desde la óptica mística*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM, 2019).

Carmen Fragero Guerra

Doctora en Lenguas y Culturas por la Universidad de Córdoba (España). Licenciada en Filología Hispánica y Licenciada en Filología Inglesa. Profesora “acreditada en Lengua y Literatura (Agencia Andaluza del Conocimiento)”. Ha sido Profesora Titular de Lengua española y de Lengua inglesa el Centro de Magisterio Sagrado Corazón adscrito a la Universidad de Córdoba. Investiga la novela del siglo XIX, la novela contemporánea y la didáctica de la lengua. Contribuye en revistas y libros. Pertenece al grupo de grupo de Investigación Andalucía Literaria (Junta de Andalucía y Universidad de Córdoba). Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *Del azul al rosa: la narrativa de Carmen de Icaza* (2017); «Edición crítica» de Historia de un amor turbio de Horacio Quiroga (2019). Además, tiene capítulos de libros en: *Aproximaciones a la configuración de la identidad [...] hispanas e italianas contemporáneas* (2020); *Educación intercultural: Metodología de aprendizaje en contextos bilingües* (2016); *La evaluación de las competencias. Innovación en las*

aulas universitarias (2014), y *Estudios de Literatura Romántica española* (2000). *Los Románticos y Andalucía I* (1997). Sus últimos artículos se encuentran en: *Comunicación y Hombre* (Enero, 2021). *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense, 2012; 2018); *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Universidad de Extremadura, 2013; 2014); *Textos* (2014), e *Investigaciones Feministas* (Universidad Complutense, 2013). Tiene reseñas en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (Universidad de Cádiz, 2017), *Revista de Filología* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017), *Nueva Revista* (2016), *Cuadernos de Literatura* (Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, 2016) y *Comunicación y Hombre* (Universidad Francisco de Vitoria, 2020; 2015; 2016).

Verónica Leuci

Es investigadora de CONICET. Profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del Grupo de Investigación “Semiótica del Discurso” (directora Dra. Laura Scarano) desde el año 2005. Docente de la cátedra Literatura española II (UNMDP). Es docente estable del Doctorado en Letras de la UNMDP y de la Maestría en Letras Hispánicas (UNMDP). Se especializa en la poesía española contemporánea, desde la poesguerra hasta las últimas décadas; ha estudiado la autoficción/autobiografía/nombre propio; humor y poesía; poesía de escritura femenina. Últimas tres publicaciones en revistas científicas: “*Gloria escribe versos: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes*”, *Confluencia*, Universidad de Northern Colorado, núm. 35, 2020; “*Quijote y Sancha: humor y poesía en Gloria Fuertes*”, *Prosemas. Revista de estudios poéticos. Dossier sobre Gloria Fuertes en su Centenario, año 2017*, núm. 3, Año 2017; “*Oficio de falsario: Jon Juarisiti y la poesía autoficcional*”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 13, 2017 [Monográfico “Autofiction In Arts And Literature”].

Mehdi Mesmoudi

Doctor en Ciencias Sociales con orientación en Globalización e Interculturalidad. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma de Baja California Sur. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel Candidato en el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Alonso Zengotita

Profesor y doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesor de la Facultad de Psicología de la UBA y de UNIFE (Universidad Pedagógica). Trabajó en el área de filosofía contemporánea, especialmente alrededor de la temática de la biopolítica y la interrelación entre filosofía y psicoanálisis. *Últimas publicaciones*: “Nietzsche, Platón y Darwin: vida, creación y nihilismo”, *Griot: Revista de Filosofía*, vol. 20, núm. 2, pp. 244-257, 12 junio de 2020; “Sobre cocaína y embriaguez: ética y estética en Freud y Nietzsche”, *Azafea, revista de filosofía*, núm. 22, 2020, pp. 109-131; “El conflicto y el riesgo para la vida: Nietzsche y Freud”, *En-claves del pensamiento*, núm. 29, 2021, 2pp. 148-171; “Diagramática vital: polaridad de la vida en Nietzsche y Freud” *Kriterion* (en edición); La discursividad en Nietzsche y Freud: la ruptura de la epistemología”, *Hybris*, vol. 12, núm. 1, 2021 (en edición); “Nietzsche y Heidegger: verdad, valor y fundamento”, *Argumentos*, núm. 26, 2021, pp. 7-18; “Conflicto y superioridad: la vida y su más allá en Nietzsche y Freud” *Aufklärung: Revista De Filosofía*, vol. 8, núm. 2, 2021, pp. 11-22; “Nietzsche y Freud: el *Nachträglichkeit* de la construcción discursiva”, *Kalagatos*, vol. 18, núm. 1, 2021, pp. 40-64.

Andrés Saenz de Sicilia

Licenciado en filosofía de la Universidad de Sussex, Inglaterra y maestro y doctor del Centro de Investigación en Filosofía Moderna Europea, de la Universidad de Kingston, Londres. Es investigador postdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha ocupado puestos en la University College London, la

Universidad de Ámsterdam, la Universidad de Newcastle y la Universidad de las Artes de Londres. Sus líneas de investigación incluyen el idealismo alemán, el marxismo, la teoría crítica y la estética, así como la obra de Bolívar Echeverría. Entre sus publicaciones recientes se encuentra “Production=Signification: Towards a Semiotic Materialism” (con Sandro Brito Rojas) en *Language Sciences* (2018), ‘Bolívar Echeverría’, en el SAGE *Handbook of Frankfurt School Critical Theory* (2018) y “The Global Distribution of the Ethical” para HKW (2020). Su nuevo libro, un estudio del concepto de subsunción en Kant, Hegel, Marx y más allá, será publicado por Brill en 2021.

Cuauhtémoc Nattahí Hernández Martínez

Profesor y doctor en Filosofía; fue docente en la Universidad Autónoma de Querétaro, en la Universidad del Valle de México-Campus Querétaro, en la Universidad Anáhuac y en la Universidad Iberoamericana de León; actualmente se desempeña como profesor e investigador del Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. De agosto del 2017 a diciembre de 2021, fue coordinador de la Maestría en filosofía de la Universidad de Guanajuato. Es autor de los libros *El dispositivo sexo-género* (Cátedra José Revueltas/ Universidad de Guanajuato, 2017) y *Foucault* (Universidad de Guanajuato, 2019); así como de varios artículos y capítulos sobre el pensamiento de Michel Foucault y Giorgio Agamben, sobre la biopolítica y la narcoviolencia en México, sobre la deuda en el contexto del neoliberalismo y la gestión neoliberal del territorio. Coordinó el dossier *Biopolítica, securización y gubernamentalidad en la gestión de territorios y espacios* para el vol. VII, núm. 2, de la *Revista REMAP* (Revista Mexicana de Análisis Político y Administración Pública). Participa en varios Proyectos de investigación y es integrante de GIDA (Grupo de investigación sobre Agamben y Debord). Sus investigaciones actuales están relacionadas con el giro espacial en la filosofía contemporánea.

María Yolanda García Ibarra

Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada por la Universidad de Querétaro y candidata a doctora en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Ha publicado en medios digitales como *Milenio*, *Reflexiones Marginales* y *Denada Mx*. Cuenta con ensayos académicos en los libros impresos *Imaginarios y representaciones estéticas de género en las artes* (UACM, 2019) y en *Filosofía Aplicada entre los problemas de la ciencia* (UAQ, 2021). Actualmente investiga sobre medios digitales, sensibilidad, literatura y teoría crítica.

Paula Fleisner

Profesora y doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Es docente en la materia Problemas especiales de Estética y fue docente de Filosofía de la Animalidad en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Fue docente de Estética en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y en la Universidad Nacional de Artes. Dicta cursos de posgrado en universidades argentinas y latinoamericanas. Es autora del libro *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben* (EUDEBA, 2015), Coordinadora con la Colectiva Materia del libro colectivo *Indisciplina. Estética, política y ontología en la revista Documents*, Buenos Aires (Ragif Editores, 2018) y coordinadora del libro colectivo *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (Prometeo, 2015). Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales especializadas y ha participado de congresos, encuentros y jornadas y dictado conferencias en diversos lugares de Argentina y Latinoamérica. Participa de grupos de investigación sobre estética y filosofía contemporánea. Es miembro de la Colectiva Materia. Es parte del colectivo artístico La Intermundial Holobiente. Sus investigaciones actuales giran en torno a una estética materialista posthumana.

Rodrigo Karmy Bolton

Doctor en Filosofía, Universidad de Chile. Profesor e Investigador del Centro de Estudios Árabes y del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. En su trabajo se entrelazan el pensamiento contemporáneo con el pensamiento medieval centrándose en la cuestión de la imaginación, en cuyo problema está desarrollando dos investigaciones en torno al pensamiento de Averroes y el acontecimiento de las revueltas árabes del 2010. Ha impartido seminarios en la Universidad San Carlos, Guatemala (2010), Universidad de Buenos Aires, Argentina (2017), Universidad de Zaragoza, España (2018). Entre sus proyectos de investigación se encuentran: Fondecyt Iniciación: Angelología islámica. Elementos para pensar la gubernamentalidad en el islam (2011-2013) y el Proyecto de Iniciativa Bicentenario “Núcleo Transdisciplinar de Estudios en Gubernamentalidad” del cual fue director (2015-2016). Es columnista del *Diario Digital El Desconcierto/ La Voz de los que sobran, Palabra Pública*, Universidad de Chile. Actualmente es Director de Investigación de la Dirección de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Sus últimos libros publicados son: *Intifada. una topología de la imaginación popular* (Metales Pesados, 2020); *El porvenir se hereda: fragmentos de un Chile sublevado* (Sangría, 2019), y *Fragmento de Chile* (Editorial Doble, 2019).

Gerard Moreno Ferrer

Doctor en Filosofía por la Universidad de Guanajuato con la tesis titulada: *De la verdad singular al sentido plural. Una lectura de Jean-Luc Nancy*. Actualmente investiga la relación entre la transitividad ontológica propuesta por Nancy y la lectura efectuada por Gérard Granel sobre la temporalidad en Husserl. Es docente en el Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino (León, Guanajuato).

José de Jesús Hernández Jiménez

Estudió filosofía en la Universidad de Guanajuato, centrándose en la rama de la ética y la política. Ha participado en múltiples coloquios nacionales e internacionales, como el de Literatura y Acontecimiento, celebrado en la Universidad Guanajuato en conmemoración de los 20 años de la muerte de Gilles Deleuze, allende el 2015, en donde presentó un trabajo sobre la anarquía rizomática; el VII Coloquio Latinoamericano de Biopolítica, Ontologías del Presente, el cual tuvo sede en Santiago de Chile en el 2019, presentando dos ponencias: “El tiempo espectacular y el tiempo mesiánico en la obra de Guy Debord y Giorgio Agamben”, y “Pornografía y cuerpo glorioso. Un examen de la corporalidad espectacular desde Giorgio Agamben”. También participó en una mesa magistral con el Dr. Cuahémoc Nattahí Hernández Martínez, la Dr. Paula Fleisner y el Dr. Rodrigo Kamry Bolton, en el XI Coloquio de Investigación Filosófica, con la ponencia “Sol Negro y Jardín”. Forma parte del Grupo de Investigación sobre Guy Debord y Agamben (GIDA), colaborando con varios textos, como “Estado, ¿en qué estado?”, artículo publicado en *Cuadernos Materialistas* núm. 6, 2021. Actualmente, sus investigaciones se centran en la ontopolítica deleuzeana, el situacionismo, la crítica a la teología política y el pensamiento destituyente elaborados por Giorgio Agamben.

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. Salvador Hernández Castro

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. Rogelio Castro Rocha

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaría Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Fuentes Hernández

