

ISSN 2007-2538

30

julio-diciembre 2022

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 15, núm. 30, julio-diciembre 2022

DIRECTORA
Dra. Lilia Solórzano Esqueda

EDITOR CIENTÍFICO
Dr. Anuar Jalife Jacobo

EDITORA TÉCNICA
Mtra. Karen González

www.revistavalenciana.ugto.mx

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 Puelles* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dra. Diana Awenque 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 Vásquez Rocca* (Universidad Complutense de Madrid, Esp.), *Dr. Raúl Fornet-Betancourt* (Société Européenne de Culture, Fr.)

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Elissa J. Rashkin (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Adrián Herrera Fuentes* (Universität Zu Köln, Ale.), *Dr. Francisco Estevez Regidor* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dr. Mario Rufer* (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Méx.), *Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco* (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Ricki O'raue* (Queen's Belfast University, R.U.), *Dra. Cristina Sara Piña* (Universidad Nacional de Mar de la Plata, Arg.), *Dra. Gloria Vergara Mendoza* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. María Cristina Martínez Solís* (Universidad del Valle, Cali, Col.), *Dra. María Medina-Vicent* (Universitat Jaume I, Esp.) *Dr. Livio Mattarollo* (Universidad Nacional de la Plata/Conicet, Arg.), *Dr. Oliver Kozlarek* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Méx.), *Dr. Omer Buatu Batubenge* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. Angélica Tornero Salinas* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Méx.), *Dra. Georgina Aimé Tapia González* (Universidad de Colima, Méx.)

Valenciana, nueva época, año 15, núm. 30, julio-diciembre de 2022, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Coordinadora del dossier: Claudia Gidi. 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

Dios y/o Cristo: dos principios éticos de fe cristiana en Feodor M. Dostoievski en el proceso de la antimodernidad Margarita Gueorguieva	7
La “zona desierta” de lo fantástico argentino: narradoras en la primera mitad del siglo xx Karla Gabriela Nájera Ramírez	27
Tercer espacio en <i>Santa María del Circo</i> de David Toscana Héctor Francisco González Fernández y Nancy Granados Reyes	55
Literatura en tiempos de pandemia del Covid-19. Constelación y literatura transnacional como criterios para la construcción de un corpus Andrea Puchmüller	79
Apuntes sobre la recepción literaria de Kierkegaard en México: Alfonso Reyes y Juan José Arreola José Luis Evangelista Ávila	103
Estímulos supernormales en la experimentación estética: porno y belkitsch Juan José Mora Galeote	131
Dialéctica, estructura y génesis: la presencia de Lautman en lo virtual deleuziano Gonzalo Santaya	161
¿Es la tecnología valorativamente neutral? Interpretaciones y respuestas desde el pragmatismo de John Dewey Livio Mattarollo	189
Dos lecturas paradigmáticas de Jean Baudrillard Luis Alberto López Soto	221

DOSSIER: RISAS Y JUEGOS EN EL TEATRO MEXICANO
MODERNO

Artivismo con humor en <i>Las miserables</i> de Las Reinas Chulas Nidia Vincent	253
Historias perversas en fábulas fársicas Claudia Gidi	283
Exilio y desierto en la obra <i>Limbo</i> , de Gabriela Muñoz Carlos Gutiérrez Bracho	310
Revista teatral, humor y vida urbana en la ciudad de México (El caso de <i>La ciudad de los camiones</i> . 1918) Alejandro Ortiz Bulle Goyri	329
<i>Más pequeños que el Guggenheim</i> , de Alejandro Ricaño: ¿de quién nos reímos cuando nos reímos del pelado neoliberal? Daniel Vázquez Touriño	352
RESEÑAS	
Dorte Katrin Jansen, <i>Feliz nuevo siglo de dramaturgas</i> Lucía Mondragón Vincent	371
Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas (coords.), <i>De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas</i> Yael David Vertty Velasco	377
La técnica del capital. Tres comentarios Andrea Torres Gaxiola, <i>La técnica del capital. Ensayos sobre Bolívar Echeverría y Karl Marx</i> Luis Guillermo Martínez Gutiérrez	384
Las huellas del cuervo de Baltimore. Sergio Hernández Roura, <i>Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)</i> Ernesto Sánchez Pineda	389
Sobre los autores	395

Dios y/o Cristo: dos principios éticos de fe cristiana en Feodor M. Dostoievski

God and/or Christ: two ethical principles of Christian faith in Feodor M. Dostoevsky

Margarita Gueorguieva
Universidad Pedagógica Nacional, México
margaritagueogeo@gmail.com

Resumen: Este artículo explora los principios éticos del cristianismo ortodoxo de Feodor Dostoievski enfatizando en los pensamientos y actitudes de sus personajes novelísticos. Pretende evidenciar la posibilidad de leer a Dostoievski más allá de los cánones religiosos para entender su idea del amor verdadero y la fuerza de este para la transformación del ser humano.

Palabras clave: Dostoievski, cristianismo ortodoxo, amor verdadero, Dios, Cristo.

Abstract: This article explores Feodor Dostoyevsky's ethical principles of Orthodox Christianity, and reflects on the thoughts and attitudes of his novelistic characters. The intention is to make evident the possibility of reading Dostoevsky beyond the religious canons, in order to understand his idea of true love and its potential for the transformation of human existence.

Keywords: Dostoevsky, Orthodox Christianity, True love, God, Christ.

Recibido: 18 de junio del 2021

Aprobado: 13 de enero del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi5i30.634>

Le mieux n'est trouvé que par le meilleur.

DOSTOIEVSKI

A doscientos años del nacimiento de Feodor Mijailovich Dostoievski, la actualidad de sus novelas y la relevancia de los mensajes que arrojan sus personajes, comprendidos como seres íntegros en toda su complejidad, ha impulsado esta reflexión interesada en los principios éticos de la fe cristiana en el pensamiento del genio ruso. Conviene adelantar que, de acuerdo con las observaciones de Tatiana Kasatkina, en *Dostoyevsky and Christianity*, y José Luis Plascencia, en *Nada más humano que Cristo*, la religión de Dostoievski es un camino personal para llegar a la salvación, a la libertad y a la posibilidad de integración al mundo humano, pero, muchas veces, ni siquiera concuerda con la enseñanza oficial de la Iglesia Ortodoxa.

Para una correcta comprensión del cristianismo dostoievskiano, no como una religión al servicio de la Iglesia rusa sino como un creer, sentir y pensar las cuestiones de los actos humanos, he optado por hacer una analogía entre sus personajes literarios y los grandes santos ortodoxos (*startzy e yurodivie*)¹ que, impregnados

¹ *Yurodstvo* es una categoría de santidad terrenal, una proeza de cristiandad voluntaria que está fuera de la ley eclesiástica. *Yurodivyi* repite la hazaña sacrificadora de Cristo. Debemos subrayar que *yurodstvo* es un fenómeno puramente ortodoxo y que en el idioma ruso el vocablo significa “inocente”. Los *yurodivie* se distinguen del resto por su “aura” que los convierte en voceros de Dios. Sus principales características son el abandono de todo lo mundano y el aislamiento completo para dedicar su vida a un ideal. El típico *individualismo* que los deter-

de sabiduría y revelación, estimulan a buscar medios para escapar del caos del momento.

Partiendo de esta premisa, trataré de mostrar que el deseo de encontrar un ideal en la fe cristiana capaz de resistir cualquier intento de destrucción personal, o un modelo moral de sacrificio propio en el nombre de Dios, y no el monismo fanático, son los que incitan los más nobles sentimientos y acciones de los héroes de Dostoievski. Mediante un examen ético intentaré de explicar qué significa para nosotros, sus lectores del siglo XXI, la idea sublime de su pensamiento en que el amor es la condición primera sobre la cual se edifica el sentido moral de cada uno de los individuos, tanto hombres como mujeres.² Uno de los objetivos centrales que persigo es tratar de ver hasta qué punto el fanático amor a todo lo relacionado con Rusia y su pueblo lo hace sublimar el espíritu ruso a niveles de ejemplo moral para la renovación del mundo, y considerar al pueblo ruso una esperanza para la salvación de toda la humanidad.

Es la razón por la cual partiré del asunto de la fe religiosa como liberación personal porque, más que cualquier otro tema, los contenidos morales y teológicos en la ética de Dostoievski se encierran en la idea del ‘amor verdadero’,³ que no es otra cosa que amor al

mina, hace que la sociedad los considera locos y desequilibrados, muchas veces llamándolos *locos sabios* (Cfr., Stepanian *apud*. Kasatkina, 2001: 146).

² Mi opinión sobre el papel de la mujer en la novelística de Dostoievski discrepa de la afirmación de Nicolai Berdiaev de que la mujer para Dostoievski no es más que ‘tragedia interior del hombre’. Con tal solo fijarnos en el personaje de Sonia Mermeladova, podemos darnos cuenta de la importancia que el escritor ruso le otorga a la mujer, considerándola, al lado de staretz Zosima y el príncipe Mishkin, *yuridivaya* (Cfr. Berdiaev, 1924).

³ Para Dostoievski el amor tiene diferentes nombres: el amor espiritual o pasión divina es el ‘amor verdadero’, a diferencia del amor carnal, al que prefiere llamar ‘sensual’.

prójimo, para que este pudiera salvar su alma, de modo que de solitario superhombre se convierta en teohombre (*Soloviov*).

No hace falta explicar que no hay religión sin Dios(es), sin embargo, en el caso de Dostoievski las cosas son un tanto diferentes y, aunque la Iglesia cristiana condena al nestorianismo,⁴ Dios y Cristo son para él dos entes con funciones e imágenes distintas en su manera de ver y expresar la realidad divina. Dios es lo invisible, la inteligencia suprema y la razón de ser y estar en el mundo; Cristo –Dios y Hombre en fusión– es la presencia viva en la Tierra y el amor incondicional, la vía para liberarse de los lazos terrenales y redimir el yo para el salvamento del otro. La unión con Dios se manifiesta en la espiritualidad sublime de los *startzy*, los ancianos consagrados a la fe que pasan su vida en oraciones y ayunos, alejados de la vanidad y las ocupaciones mundanas. Estar con Cristo (*el verdadero Dios*) es mostrar su humanidad y vivir con él para los demás, como lo han hecho Sonia Mermeladova, el príncipe Mishkin y Aleksei Karamazov, los yurodivie novelísticos.

Para esto, y sin pretensiones de objetividad sobre los principios de la religión ortodoxa, quisiera apoyarme en los estudios y las terminaciones de los filósofos-teólogos rusos Vladimir Soloviov, quien además fue uno de los principales interlocutores de Dostoievski, y el erudito del siglo xx Vladimir Lossky.

I. Unión del hombre con Dios: una posibilidad de transformación en *teohombre*

“No he podido comprender nunca cómo puede amarse al prójimo... Para amar a un hombre es preciso que esté escondido: desde el momento en que le veamos el rostro habrá desaparecido el amor”

⁴ Este y otros conceptos en la teología ortodoxa son explicados por Lossky en la introducción de su libro (2009: 7-18).

(Dostoievski, 1972a: 281), confiesa Iván Karamazov. Presentado en estos términos, se podría pensar que detrás de las palabras del personaje, uno de los héroes más perfectos y convincentes de Dostoievski, se oculta un misántropo, un hombre que odia a la humanidad por todo el mal y el sufrimiento que esta origina. Dicho lo anterior, no debemos olvidar que para Dostoievski el amor al prójimo se concomita directamente con el amor divino e implica un compromiso ético y un altruismo, que conjugan la concepción del ser humano como sujeto totalmente libre de elegir y capaz de realizarse o extraviarse en el proceso de su liberación.

Aceptando que todo lo esencial en el hombre, es decir, todo lo que conoce y hace, se debe a un principio absoluto semejante a él, debe quedar por determinado por qué la fe en Dios y la fe en el hombre convergen en una completa y total verdad para Dostoievski: la plenitud absoluta. Si el ser humano no es un fenómeno natural sino una exclusividad, un microcosmos y el centro de toda la existencia, se comprende entonces que en él se encuentra “el enigma de la vida universal. [Por lo que para Dostoievski] resolver el problema del hombre significa resolver el problema de Dios” (Berdiaev, 1924). Es decir, no Dios sino el hombre es el “centro de la existencia”, la síntesis de todas las razones universales e ideas, el único apto para dirigir su vida y para construir su identidad, ya que es libre de determinar todos sus juicios y acciones. Esta es la razón por la cual los seres humanos, muchas veces, niegan a Dios y se rebelan contra esta fuerza oculta que es la causa de todos los antagonismos internos y externos, no un Ser sino un estado, a la vez un fuego que consume e inquieta a todos los personajes dostoievskianos.

La incertidumbre sobre la in/existencia de Dios que atormenta a Iván durante toda su vida (es también la confesión de Dostoievski), llega a ser “un horrible sufrimiento” y motivo de su locura. Tras perder la fe en Dios, es obvio que Iván abandone la confianza

en los hombres, pues ninguna especulación filosófica ha podido jamás entender y justificar la crueldad humana que supera la de las fieras. Los hombres, cuyo principal placer es convertir el sufrimiento del otro en una alegría sádica, “incendian, ahogan y violan a las mujeres y a los niños; cuelgan a los prisioneros en las empalizadas por las orejas...y después los ahorcan” (Dostoievski, 1972 a: 283), han contradicho la ley fundamental del cristianismo de unirse con Dios para lograr la plenitud humana.

Las descripciones de Soloviov que, por lo demás, se encuentran en las tesis de Lossky sobre el significado de la unión del hombre con Dios, además de ser ecos de un adoctrinamiento religioso, son también las vicisitudes del concepto mismo de unión. De manera que, la persona humana no solo es incondicional, sino que puede llegar “a poseer un contenido integral, la plenitud del ser, y que, por consiguiente, este contenido incondicional, esta plenitud del ser, no es solo fantasía o espejismo subjetivo, sino una realidad auténtica, plena de fuerza” (Soloviov, 2006: 42). Por consiguiente, la fe en Dios se convierte en fe en el ser humano, “pues la divinidad pertenece tanto a Dios como al hombre –con una diferencia: que a Dios le pertenece con realidad eterna, mientras que el hombre debe alcanzarla” (43), esto es, el hombre mismo debe crearla aun-que fuera tan solo un ideal.

Quizá, debemos advertir la capacidad creativa de los humanos para idear un Dios a su semejanza, hecho que asombra a Iván y lo lleva a deducir que la misma regla se puede aplicar respecto a la proyección del Diablo. Si “el diablo no existe, y por consiguiente, ha sido creado por el hombre, éste lo ha hecho a su imagen” (Dostoievski, 1972 a: 283), de tal suerte, la frontera entre Dios y Diablo se borra y todo queda en consideración de cada individuo. No obstante, el pensamiento humano es incapaz de admitir la antinomia y está condenado a un camino sin salida, es más, “acaba en

una aporía, en la locura, en el desgarramiento del ser, en la muerte espiritual” (1972: 50).

Habría que suponer, por lo tanto, que la insuperable desgracia y sufrimiento moral son las posibles consecuencias para Iván por no poder precisar la complejidad del hombre y por tomarlo de manera unilateral. En otras palabras, la personalidad del ser humano tiene un valor absoluto solo en las propias contradicciones, porque cada individuo es singular e irracional a la vez, lo que supone una posible síntesis interna entre lo absoluto y lo relativo en él, y esto es “el rostro de Dios”, como afirman los teólogos ortodoxos.

Así, pues, el hombre es pecador por naturaleza y nadie se salva de la culpabilidad, “somos criaturas deficientes y pecadoras”, “todos hemos sido y somos más o menos pecadores”, le dice la generala Epantchine a Ardalión Alejandrovitch (Dostoievski, 1971: 172). De modo que, la doble dialéctica de la condición humana (por lo menos desde el punto de vista que aquí nos interesa) se nos puede presentar no solo en la figura de Iván, sino en cada uno de los personajes de Dostoievski, quienes luchan por la vida y a la vez la niegan, buscan y anhelan la fe y, al mismo tiempo, rehúyen de ella.

Caben aquí las preguntas: ¿cuál puede ser el contenido real de la vida? ¿Es esta solo un proceso mecánico o posea un fondo independiente, en concreto, un logos que abre el camino hacia la razón esencial de ser de la misma? “Porque nada puede existir que no se apoye en el Logos” (Lossky, 2009: 63), no puede expresarse más claramente la idea de que la razón de ser de la vida es la propia vida, con sus alegrías y penurias, con sus aciertos y equivocaciones. Y es que el mensaje del staretz Zosima a Aliosha apunta, precisamente, hacia esta cuestión, dejarse llevar y experimentar en la vida, buscar a Dios como presencia en todas las cosas, y solo entonces elegir entre los hombres y el monasterio. Las palabras del staretz son resultado de su gran amor, no solo por el joven Karamazov sino por

toda la humanidad, razón por la cual envía a su discípulo a la vida real previniéndole que esta le traerá muchas desgracias, pero, le dice: “tú encontrarás en ellas la felicidad. La bendecirás y obligarás a los demás a bendecirla, y eso es lo esencial” (Dostoievski, 1972a: 253). Aleksei es el hombre bueno por excelencia, el “santo ruso”, como lo llamó Mijail Bajtín y, posiblemente, le tocará “la gracia divina”, no lo sabemos. Sin embargo, el objeto de recelo y preocupación para Zosima es el destino de los seres humanos “dañados”, “deficientes” y “pecadores”, como Dimitri Karamazov, Grushenka, Raskolnikov o Ragozhin, en fin, los “caídos”. Es por esto que Dostoievski los dibuja con rasgos semejantes: son seres que se excluyen de la sociedad, temen una relación con los demás y fluyen en un vacío, es que en un momento de su vida han perdido la fe en Dios, y solo después de llegar al límite del abismo, de la desgracia y la destrucción personal, han podido encontrar el camino de regreso hacia los hombres o hacia la muerte.

Desde el punto de vista del nihilismo, y ciertamente con una perspectiva crítica en Dostoievski, cuando el hombre abandone la fe y Dios ya ha muerto todo se desvanece y, una vez se han perdido los valores supremos (entiéndase cristianos), los hombres, desconsientes y abandonados a su suerte, empiezan creerse *superhombres* a los que todo les es permitido. En este proceso, los ejemplos de crueldad humana que Iván describe frente a su hermano menor son más poderosos y convincentes que cualquier defensa cristiana, cuyo intento de justificar el sufrimiento con la idea de la “eterna armonía” es inaceptable.

Siguiendo a Berdiaev, el mal es “el camino del hombre” y el “destino del libre”, así nos topamos con la clave del pensamiento de Dostoievski: la tragedia humana se encierra en la elección voluntaria de la libertad extralimitada. Aquel que no quiere saber de acotaciones, que no reconoce lo sagrado, para quien “si Dios no existe todo es permitido”, que se considera hombre-Dios (*super-*

hombre), que se autoriza a probar las fuerzas propias y el poderío sobre los demás, estará condenado a la destrucción. Dios es aquel que puede frenar o impulsar una idea, piensa Dostoievski, pero aquel que no sabe reconocer los límites de la libertad la pierde y se vuelve esclavo de su propio credo, como les ha sucedido a Iván Karamazov y a Raskolnikov.

Subrayar la conexión entre la crisis de los valores cristianos y la muerte de Dios no solo le sirve a Dostoievski para dar lugar a una argumentación en contra del ateísmo, al que acusa de preludiar la destrucción total del hombre, sino también para defender la religión ortodoxa frente a la católica. Es innegable que la idea del bien y del mal en el cristianismo ortodoxo está relacionada, a priori, con el ser humano. Para Soloviov, los hombres, por naturaleza, son desiguales entre sí, poseen fuerzas distintas y, como consecuencia, “acaban sometidos de forma violenta los unos a los otros” (Soloviov, 2006: 25). Por consiguiente, los hombres no son libres, son extraños y enemigos entre sí. Así, la posibilidad de justicia en condiciones puramente naturales es inviable, no obstante, “será posible en el reino de la gracia, esto es, sustentada en un principio moral incondicional o divino” (26). El hombre, en consecuencia, es el eslabón que vincula el mundo natural con el divino o, siendo un ente entre lo imperfecto y lo perfecto, “es a la vez una divinidad y una nada” (148).

Dicho en otros términos, para el pensamiento ortodoxo el hombre conserva la posición de centro entre lo puramente natural y lo divino solo en virtud de un reconocimiento del principio necesario e incondicional de la vida, esto es, en la religión. Por la misma razón, Dostoievski relaciona las dos fuerzas vigorosamente polarizadas entre sí: Dios (bien) y Diablo (mal), principio y búsqueda de la verdad; en un punto intermedio se encuentran los “santos” en

la tierra, los startzy rusos, símbolo de “la riqueza de la gloria”⁵ y de la reunión realizada con Dios, los únicos que alcanzarán a los ojos de Dios y entre sus semejantes el ideal cristiano: ser teohombres.

En definitiva, la idea final de Dostoievski reside en un objetivo concreto: la reforma de toda la sociedad infectada por la inmoralidad de las ideas reformistas del Occidente. El único modo de revitalizar realmente la sociedad, pensaba, es construir una nueva base religiosa, una nueva moral basada en la abnegación y el amor al otro, para formar seres humanos únicos en el mundo, absolutamente incomparables con los demás individuos.

Por paradójico que pueda parecer, en la teología ortodoxa no hay manera de describir al ser humano con conceptos o a través de cualquier explicación racional, al contrario, “la persona puede solo ser captada en la vida por una intuición directa o traducirse en obra de arte” (Lossky, 2009: 41). Por eso, aproximarse a Dios es adaptar el pensamiento humano a “los misterios de la sabiduría de Dios. Es una actitud existencial que compromete enteramente al hombre [...] cuando se busca a Dios, se busca la plenitud del ser, el sentido y fin de la existencia” (49).

De modo que, lejos de un idealismo moralista, Dostoievski sugiere como único camino para conocer y acercarse al otro el amor, el cual se puede concebir como muestra de la verdad de la razón en toda su plenitud y contenido concreto. A saber, “la autonegación libre de la voluntad humana y su sumisión libre a la Divinidad” (Soloviov, 2006: 205) posibilitan la transformación del hombre en teohombre (*bogochelovek*). Esto es, el hombre “consciente de los límites de la existencia natural y la conciencia de su propia fuerza y esencia divina” (2006: 201) percibe, siente y experimenta, asimismo, tentado por impulsos divinos, hace de su propia fuerza

⁵ Para una mirada más amplia del tema ver Lossky (2009: 136).

humana un medio para alcanzar fines que sobrepasen todas los obstáculos y limitaciones.

II. Cristo-Dios vivo: símbolo del amor ideal

El paso decisivo para establecer la comunión entre los hombres y Dios es Cristo, enseña la teología cristiana, y es él quien “efectúa el *misterio* y no reemplaza a Dios por ídolos de Dios” (Lossky, 2009: 32). Desde esta perspectiva, Cristo posea contenido propio, independientemente de toda conciencia religiosa, y marca el dechado en la búsqueda de la Verdad,⁶ la cual siente, experimenta y representa a través del amor ideal.

La descripción de Cristo como fundamento—origen de toda la teología ortodoxa y “manifestación perfecta de Dios en el mundo” (Lossky, 2009: 30) es la base del curso del pensamiento cristocéntrico en Dostoievski, para quien la humanidad de Cristo-Dios vivo es esencial y se presenta como revelación de la propia naturaleza humana, ligándola, sobre todo, al pueblo ruso en quien busca la plenitud del ser, el sentido y el fin de la existencia.

Por lo que respecta a la condición de Rusia, como la salvadora de la humanidad, y el Cristo ruso, como el símbolo por antonomasia de la unión y del amor entrañable, no deja de tener interés releer las páginas del *Diario de un escritor*, donde Dostoievski elogia a los rusos porque, según dice, “el pueblo no se compone solo de canallas, sino también de santos, ¡y qué santos! Resplandecen y nos iluminan a todos el camino” (Dostoievski, 2007: 198). Su confianza en la santidad del pueblo ruso es firme y su gente se ha “fundido con su alma y le han infundido franqueza, honradez, sinceridad, amplitud de miras” que, independientemente de lo que

⁶ En relación con lo que se representa como “verdad de la esencia divina”, cfr. Soloviov (2006: 136-137).

opinan “los alucinados por el Diablo, la gente rusa hará que las tinieblas desaparecerán y un día resplandecerá la luz eterna” (198).

Si se trata de entender la tensión de las pasiones humanas, encontradas y llevadas hasta sus límites extremos por los personajes de Dostoievski, hay que introducirnos de pleno en su insobornable amor en el pueblo ruso y su inocente fe en el ‘hombre pleno’,⁷ resplandeciente y elegido por Dios para salvar a la humanidad. Este pensamiento obsesivo, en cierto sentido, es su reacción en contra de la ya estratificada creencia en el Occidente de que los rusos son personas neurasténicas y desequilibradas, desprovistas de voluntad e incapaces de acciones decisivas,⁸ opinión que se ha ido reflejando en varias de sus últimas novelas. Al leer, por ejemplo, el diálogo entre el príncipe Mishkin y Gania, el primero dice: “usted no se distingue de la generalidad de nuestros hombres sino por falta de energía de carácter y carencia absoluta de originalidad” (Dostoievski, 1971: 86). Dostoievski desmiente dicha exteriorización, haciendo hablar al contrincante del príncipe: “en un país que no se conoce, suele uno equivocarse a juzgar a los hombres” (Ibid: 159).

No es fácil de encontrar una explicación coherente por qué Dostoievski está obstinado con la idea de que, precisamente, el pueblo ruso está destinado a salvar el mundo, más aun, cuando no

⁷ La idea de la plenitud es el fundamento del pensamiento religioso y, en la teología ortodoxa especialmente, se relaciona con una experiencia espiritual en la búsqueda del acercamiento con Dios, “cuando se busca la plenitud del ser, el sentido y el fin de la existencia. Siendo revelación primordial y fuente de toda revelación así como de todo ser, la Santísima Trinidad” (Lossky, 2009: 49).

⁸ Es muy interesante la anécdota que narra Mitchem de Müller sobre el Mariscal de campo Friedrich Paulus, cuando este se encuentra en cautiverio en Rusia después de la Segunda Guerra Mundial. El comandante nazi comentaba que otra hubiera sido su actitud en relación con la guerra, si hubiera tenido una idea correcta sobre este país y su gente. Pero lo que conocía era a través de la obra de Dostoievski “Idiota”, y por eso creía que los rusos son neuróticos y locos, sin posibilidades intelectuales ni capaces de tomar decisiones (Müller: 1995).

tenemos datos concretos que nos haya dejado el propio escritor, por lo que cualquiera de los dictámenes que se hayan ido emitien- do hasta ahora son solamente especulativos. Sin embargo, debido a su excepcional fe en la Iglesia Ortodoxa, cabe la posibilidad de que el catolicismo para él ha sido la fuerza que ha causado todos los males en la tierra “por la corrupción de los ideales cristianos” y “por contaminar las almas humanas”, como han confesado sus personajes.

Es por esta razón, que el príncipe Mishkin no acepta y rechaza como una gran ofensa y calamidad la posibilidad de que su tutor, Iván Petrovich Pavlischev, se haya convertido en el catolicismo, dilucidando que su protector siempre ha sido “un verdadero cristia- no. ¿Cómo podría someterse a una fe...anticristiana? El catolicis- mo es lo mismo que anticristianismo”.⁹ Todo el público anglófilo está escandalizado, mirándolo con horror, pero Mishkin continúa extasiado:

El catolicismo romano está peor que el propio ateísmo... El ateísmo solamente predica el cero y el catolicismo va mucho más allá: predica un Cristo opuesto y distorsionado, que ha sido ca- lumniado y profanado por él. ¡Al anticristo predica, se lo juro, se lo aseguro! (Dostoievski, 1982: 236).

Estamos frente a una fase extrema en el pensamiento de Dos- toievski, cuando trata de diferenciar los dos planos que constituyen la religión cristiana, rechazando toda posibilidad de que el catoli- cismo podría reconocer en el hombre algún tipo de imagen divina.

El pontificado romano ha proclamado la necesidad de una po- sesión temporal de los países y de los pueblos, que no tiene nada

⁹ Este y el siguiente fragmento de la novela *Idiota* están traducidos por mí desde el original ruso, dado que en la edición de Porrúa falta dicha parte.

que ver con la idea teológica, todo lo contrario, sus actos son políticos y conducen al establecimiento de una monarquía encabezada por el papa. Por eso, en la parábola del *Gran Inquisidor*, el cardenal le dice a Cristo encarcelado: “Todo ha sido transmitido por Ti al papa, todo depende, pues, ahora del papa; no vengas a molestarnos” (Dostoievski, 1972a: 295). En boca del agnóstico Iván, Dostoievski refuta la doctrina católica o, por lo menos, la de los jesuitas, y como buen eslavófila repetirá la misma idea a través del discurso del príncipe Mishkin, el cual acusa de anticristiano al catolicismo romano, ya que este “cree que la Iglesia no puede existir en la tierra sin un poderío político universal” (Dostoievski, 1971: 172).

Ahora bien, la idea misma de la separación de la Iglesia cristiana en Oriente y Occidente se puede encontrar en las distintas percepciones, mostradas en la razón dogmática de los padres de la Iglesia, sobre la misión de Cristo en la Tierra y su origen hipostático,¹⁰ además, en la manera “de establecer una relación entre el Hijo y el Espíritu Santo... las dos personas cuyos orígenes provienen del Padre” (Lossky, 2009: 43), cuestión que, probablemente, le fue conocida a Dostoievski. En este sentido, estamos frente a un debate teológico del orden de la transfiguración de los conceptos capitales de la doctrina misma del cristianismo. Por un lado, Dostoievski admite la preponderancia de la inteligencia y la sensibilidad ortodoxas y, por otro, encara la confusión católica de lo espiritual.

Esta es una de las causas de los diferentes estudios que se han realizado sobre el comportamiento de los personajes dostoievskianos y su experiencia con el catolicismo, entre otros por Joseph Frank, quien examina los *motifs* del príncipe Mishkin en el des-

¹⁰ Entre las explicaciones de Vladimir Lossky, en el cap. III, podemos encontrar la noción teológica de la hipóstasis en el pensamiento de distintos padres de la teología ortodoxa.

precio, no solo por la Iglesia del Occidente sino también por los ateos rusos, y su “anhelo de algo superior... ¡De una fe en la que han dejado de creer porque nunca la conocieron!” (Frank 1997: 378). Frank afirma que estos motivos son de gran importancia para Dostoievski, y el *Idiota* “expresa unas de las convicciones más profundas” de su autor “no solo por vanidad”, sino para mostrar su seguridad y sus principios ideológicos. Desde aquí, Dostoievski acompaña la ausencia de confianza en los ideales de los adversarios con la preponderancia del modelo ortodoxo, cuyo objetivo implica el compromiso ético de unión de la humanidad en nombre de Cristo. Tal fuerza significativa es un enunciado performativo *sui generis* que se encuentra fuera del horizonte significativo del cristianismo occidental y, como acto de fe, alcanzará la cohesión práctica y social que surge, naturalmente, de la propia espiritualidad del pueblo ruso.

Sobre los modos de manifestar la confianza de Dostoievski en Rusia y su pueblo, es interesante, a mi parecer, el estudio de Troyat quien considera una reducción del papel de Cristo en “poder étnico”.¹¹ Fuera de la perspectiva religiosa y, si se admite que en el catolicismo desaparecieron los valores supremos, resumidos en el valor de Cristo-Hombre, entonces lejos de pensar en un Cristo-ruso y más allá del etnocentrismo, Dostoievski intenta hermanar política y religión. Es decir, quiere armonizar el problema eclesiástico con el nacional, y no porque se aparta de la doctrina religiosa sino porque su fe en Rusia sobrepasa los límites de la fe cristiana. Dostoievski sí es creyente, pero, sobre todo, es patriota. Por la misma razón, la criatura más fiel de sus propias convicciones, Iván

¹¹ Discute este punto en el capítulo 19, parte IV solo que, a mi parecer, distorsionando la idea original de Dostoievski y la doctrina ortodoxa sobre el advenimiento de Cristo (Cfr. Troyat, 2006: 337-349).

Karamazov, a la pregunta si cree en Dios siempre confiesa que cree en Rusia.

Fe cristiana, nacionalismo primero y humanismo empírico son manifestaciones de un hilo conductor y unificador de un amplio sector de jóvenes intelectuales rusos, entre ellos Dostoievski, cuya idea de un cristianismo social se revela en la propuesta de juzgar el pueblo “no por las abominaciones que comete con tanta frecuencia, sino por esos grandes y sagrados ideales a los que aspira incluso en medio de su depravación” (Dostoievski, 2007: 198). Esta corriente nacionalista tiene previsto como resultado final un amor cristiano que perfeccionará la naturaleza humana hasta tal punto, que fuera probable realizarse su unión con la naturaleza divina. Para la teología oriental, como lo observa Lossky,

el amor al prójimo será el síntoma de adquisición del verdadero amor a Dios. ‘El signo seguro con arreglo al cual se puede reconocer a los que han llegado a esa perfección es el siguiente, según san Isaac Siríaco: si diez veces al día fueran entregados a las llamas por su caridad hacia el prójimo, no les parecería suficiente (Lossky, 2009: 159).

Dostoievski, como se sabe, piensa el amor al prójimo como una alternativa de integridad y superioridad humana que pueden hacer maravillas al transformar y perfeccionar a cada individuo. Frente al esfuerzo de defender una zona ideal del valor cristiano, un “amor perfecto”, como lo llama Lossky, “volverá al hombre semejante a Cristo, pues estará unido por su naturaleza creada a la humanidad entera y reunirá en su persona lo creado y lo increado, el compuesto humano y la gracia deificante” (Lossky, 2009: 159)

El redescubrimiento de la posibilidad de llegar un Nuevo Hombre al mundo, ejerce una influencia decisiva en la cultura rusa de finales del siglo XIX (los debates sobre el cristianismo y el nihilismo

son frecuentes) y provoca respuestas no solo en los círculos artísticos, sino también en la esfera de la filosofía. Hay aquí una proposición fundamental de Soloviov que alega los ideales del Cristo ortodoxo, donde encontraremos lo nuevo, lo “distintivo frente a todas las restantes religiones, [que] es la doctrina de Cristo sobre Sí mismo, la afirmación de que Él mismo es la verdad plena, encarnada” (Soloviov, 2006: 139). Por eso, para el mundo ficticio dostoievskiano, que es similar al mundo real, donde gobierna una realidad urbana llena de violencia y alteraciones de todo tipo, culturalmente pobre y marginal, es vital e indispensable la aparición de un Salvador-Hombre vivo y no una idea, un nuevo Cristo apasionado y delirante, listo para ser crucificado en el nombre de la humanidad, que tiene todo el derecho de no necesitar comprobar con milagros su existencia.

A diferencia de la teología ortodoxa, opina Dostoievski, la católica se fundamenta en el valor de las creencias y enseñanzas místicas de su Iglesia, razón por la cual el Gran Inquisidor no acepta a Cristo. El cardenal cuenta que la Iglesia vive del miedo y tiene todo el derecho de predicarle a los hombres y

enseñarles que no es la libre decisión de los corazones ni el amor lo que interesa, sino el misterio al que deben someterse ciegamente, aun a pesar de su conciencia. Eso es lo que hemos hecho. Hemos corregido tu obra fundándonos en el *milagro*, el *misterio* y la *autoridad* (Dostoievski, 1972a: 302).

El Cristo dostoievskiano no es este ser portentoso que realiza los milagros aquí en la Tierra para demostrar su origen divino, sino un sujeto humano que siente, sufre y se sacrifica por amor a la humanidad. De aquí se infiere, que el escritor ruso no está dispuesto a renunciar a la razón en cuestiones de fe o, dicho con Rozanov:

Siendo Dostoievski postilustrado expresa, por medio de sus personajes, su personal desconfianza en los milagros, vehículos de una religiosidad irracional y pone en boca del staretz Zósima, preceptor de Aliosha, la idea de que los milagros más que atizar la fe, acaban con ella (Rozanov, 1906: 72).

En conclusión, se trata de descubrir y preparar la manifestación de las enseñanzas de amor y libertad con las que vendrá Cristo a la Tierra. Este advenimiento se realizará, evidentemente, reconstruyendo también la verdadera ideología cristiana, liberándola de los dogmas de la Iglesia que han distorsionado el ideal más sagrado de la humanidad. La figura real de Cristo, según Dostoievski, no tiene nada que ver con las fantasmagorías de la religión oficial y, por eso la llegada del Mesías al mundo, en la parábola del *Gran Inquisidor*, es inaceptable. Solo a través del verdadero amor, pensaba, las enseñanzas de Cristo se harán realidad y fundamento del libre albedrío y libertad humana.

Creo que en este sentido se debe comprender el mensaje del ideal cristiano de Dostoievski como una posibilidad de salir del dogmatismo religioso por el camino de la restauración de la unión y de la integridad entre los seres humanos. Podría ser, que en esto consista el verdadero cristianismo de una Iglesia renovada y en servicio de la humanidad.

Referencias

Berdiaev, Nikolai, 1924, *Mirosozertcanie Dostoievskogo*, Glava II, *Chelovek*. Disponible en: <http://www.vehi.net/berdyaev.dostoievski/02.htm> de 12/11/2007

- Dostoievski, Feodor, 1971, *El príncipe Idiota*, Rosa María Phillips (notas preliminares), Porrúa, México.
- _____, 1972a, *Los hermanos Karamazov*, R. Ledesma y F. Ramón (trad.), Ángel Lázaro (pról.), EDAF, Madrid, pp. 37-805.
- _____, 1972b, *Crimen y castigo*, R. Ledesma y F. Ramón (trad.), Ángel Lázaro (pról.), EDAF, Madrid, pp. 807-1323.
- _____, 1982, *Sobranie sochineniy v dvenadzati tomakh*, 12 vol., Pravda, Moscú.
- _____, 2007, *Diario de un escritor*, de Víctor Gallego Ballesteros (trad., sel. y notas), Alba, Barcelona.
- Frank, Joseph, 1997, *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, Mónica Utrilla (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Jünger, Ernst, 1994, *Sobre la línea*, José Luis Molinuevo (trad.), I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Kasatkina, Tatiana, 2015, “Malchik u Jrista na elke”. *Struktura obraza v proizvedenijaj Dostoievskogo*”, en *Достоевский и христианство = Dostoevsky and Christianity* / под ред. Жорди Морильяса, Jordi Morillas (ed.), Monografías de Dostoievski San Petersburgo, pp. 102-112.
- Lossky, Vladimir, 2009, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Herder, Barcelona.
- Müller, D., 1995. *Komandiritretegoraija*, Smolensk, Rusia.
- Plascencia, José Luis, 2005, *Nada más humano que Cristo. El misterio del hombre a la luz de Cristo en Feodor M. Dostoievski*, Biblioteca di Scienze religiose, Roma.
- Rozanov, Vasili, 1906, *Razmolvka mezhdú Dostoevskim i Soloviovim*. Conferencia. Disponible en: <http://www.vehi.net/rozanov/dverechi/html>.

- Soloviov, Vladimir, 2006, *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, Manuel Abella (trad.), Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Stepanian, Karen, 2001, “Iurodstvo i bezumie, smert i voskresenie, bitie i nebitie v romane ‘Idiot’”, en Tatiana Kasatkina, *Roman F. M. Dostoevskogo “Idiot”: sovremennoe sostoianie izuchenia. Sbornik rabot otechestvenix i zarubezhnixuchenix*, Nasledie, Moscú, pp.137-163.
- Troyat, Henri, 2006, *Dostoievski*, Irene Andresco (trad.), Vergara, Barcelona.

La “zona desierta” de lo fantástico argentino: narradoras en la primera mitad del siglo XX¹

The “wild zone” of the argentine fantastic: women writers in the first half of the twentieth century

Karla Gabriela Nájera Ramírez
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México
gabriela.najera@uaslp.mx

Resumen: La historia de la literatura fantástica argentina, entre 1850 a 1950, por lo general, reconoce únicamente a dos autoras: Juana Manuela Gorriti y Silvina Ocampo. El largo vacío temporal que hay entre ambas da la impresión de que lo fantástico no fue frecuentado por la escritura femenina. Estudios recientes han contribuido a llenar ese vacío, señalando a Eduarda Mansilla y Raimunda Torres y Quiroga como asiduas colaboradoras en revistas y diarios decimonónicos; sin embargo, aún hay un periodo de alrededor de cinco décadas en el que, en apariencia, las autoras no se dedicaron a escribir relatos fantásticos. Esta “zona desierta”, que se verifica en antologías y estudios de lo fantástico, resulta llamativa, pues contradice lo que ocurría en ese territorio: en ese lapso, Darío, Lugones, Holmberg y Quiroga publicaron obras que llevaron a la canonización del relato fantástico. Si bien es cierto que las autoras no

¹ El presente artículo se deriva de mi tesis de doctorado: “*Viejas como el miedo*”: *las ficciones fantásticas en el Río de la Plata de 1906 a 1940. Antecedentes, desarrollo y consolidación de un género*, que se encuentra en el repositorio institucional de El Colegio de San Luis.

alcanzaron el reconocimiento que los escritores mencionados, sí incurrieron en la literatura fantástica, pero sus textos permanecieron, en su mayoría, en las páginas de publicaciones periódicas.

El presente trabajo es una modesta contribución en la difícil tarea de mostrar la participación de las narradoras en la literatura fantástica argentina de principios del siglo pasado. Para este propósito, se analizan, desde la perspectiva de la ginocrítica, cinco cuentos prácticamente desconocidos de María del Carmen Alonso, Olga de Adeler, Lola S. B. de Bourguet, Alfonsina Storni y Emma Felce.

Palabras clave: literatura fantástica argentina, escritoras, cuentos desconocidos, ginocrítica, historia literaria.

Abstract: Between 1850 and 1950, the history of fantastic Argentine literature, generally speaking, recognizes only two women writers: Juana Manuela Gorriti and Silvina Ocampo. The wide time gap that exists between these two authors seems to indicate that the fantastic was not a genre favored in women's writing. Recent studies have contributed to filling that gap, pointing to Eduarda Mansilla and Raimunda Torres y Quiroga as assiduous collaborators in nineteenth-century magazines and newspapers. However, there is still a period of about five decades in which, apparently, women writers did not occupy themselves with fantastic short stories. This "wild zone" –which is verified in anthologies and studies of the genre– is striking, as it contradicts what happened in that geographical territory in that period, when Darío, Lugones, Holmberg and Quiroga published works that led to the fantastic short story acquiring the status of canonical literature. While it is true that female authors did not achieve the recognition that the aforementioned writers did, they did venture into fantastic literature, but their works remained, for the most part, on the pages of periodicals.

This paper is a modest contribution to the difficult task of recognizing women writers' participation in fantastic Argentine literature at the

beginning of the last century. For this purpose, five practically unknown short stories by María del Carmen Alonso, Olga de Adeler, Lola S. B. de Bourguet, Alfonsina Storni and Emma Felce are analyzed from a gynocritical perspective.

Keywords: Fantastic Argentinian literature, Women writers, Unknown short stories, Gynocritics, Literary history.

Recibido: 17 de abril del 2021

Aprobado: 12 de enero del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.627>

En su valioso estudio de 1957 acerca de la literatura fantástica en Argentina, Ana María Barrenechea señala que es “una de las más ricas dentro de las de habla española” (IX), y subraya también la cantidad y la calidad de los autores que la cultivan. En efecto, a nadie le resultaría difícil reconocer que algunos de los escritores más representativos de lo fantástico hispanoamericano son argentinos. Para comprobar esta afirmación, basta mencionar unos cuantos nombres que aparecen con insistencia en las antologías que reúnen los relatos de esta modalidad narrativa escritos en el siglo xx: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Indiscutiblemente, se trata de autores cuya labor literaria influyó de manera sobresaliente en la conformación de lo fantástico durante la centuria pasada; no obstante, en este canon, un hecho no puede pasar desapercibido: la ausencia de mujeres.

Esta carencia de voces femeninas no es una simple suposición; una revisión a las antologías del periodo da cuenta de esta realidad. Por ejemplo, en la recopilación de Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos* (1960), de los 17 relatos incluidos, solo uno corresponde a una escritora: Silvina Ocampo. Lo mismo ocurre

en la *Antología de literatura fantástica argentina: narradores del siglo xx* (1973), de Alberto Manguel. Por su parte, Fernando Sorrentino, en *17 cuentos fantásticos argentinos* (1978), registra de nuevo a Silvina Ocampo e incluye además a Pilar de Lusarreta. En *Lo fantástico: cuentos de realidad e imaginación* (1993), Horacio Moreno reúne ocho narraciones; de ellas, siete corresponden a varones y una a la escritora Angélica Gorodischer.

En volúmenes más recientes, la situación persiste: Helios Jaime-Ramírez, en su *Antología de relatos fantásticos argentinos* (2006), incluye veintiséis narraciones, pero solo tres pertenecen a escritoras: Silvina Ocampo, Liliana Heker y Elbia Rosbaco Marechal. En *Cuentos fantásticos argentinos* (2008), dos de los seis relatos reunidos son de las autoras Silvina Ocampo y Ana María Shua. Por último, en la antología a cargo de Carlos Abraham, *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)* (2016), ninguno de los 34 textos que integran el volumen tiene autoría femenina.

Un panorama similar se presenta en antologías publicadas en Argentina, pero que no se limitan a esa región. Tal es el caso de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Borges, Bioy Casares y Ocampo, en la que solo aparece una autora argentina en el índice: Pilar de Lusarreta. Su participación, sin embargo, no es en solitario; figura como segunda autora del cuento "El destino es chambón", el cual escribió en colaboración con su esposo Arturo Cancela. Otro ejemplo es la *Antología del cuento extraño* (1956), de Rodolfo Walsh, en cuyo índice aparece Silvina Ocampo como única representante femenina de las letras argentinas.

Resulta curioso que, descontando el relato en coautoría entre Cancela y Lusarreta, los cuentos de las seis escritoras que fueron compilados en las obras mencionadas corresponden a la segunda mitad del siglo xx: los de Ocampo se publicaron en las décadas del cincuenta y del sesenta; los de Lusarreta, Heker, Rosbaco de Marechal y Gorodischer, en la del setenta, y el de Shua, en la del ochenta.

ta. Es decir, en apariencia, la primera narradora de lo fantástico de ese siglo fue, según se constata en las antologías, Silvina Ocampo.

Al analizar la participación femenina en otras compilaciones dedicadas a lo fantástico decimonónico, se puede apreciar un fenómeno análogo: Juana Manuela Gorriti, con narraciones como “Quien escucha su mal oye” (1865) y la serie de relatos agrupados bajo el título común de “Coincidencias” (1876), parece ser la única argentina que incursionó en la literatura fantástica durante el siglo XIX. Así se verifica en la compilación de Haydée Flesca, *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX* (1970); en el importante estudio y antología de Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1997); en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* (2003), a cargo de Dolores Phillipps-López; también, en el volumen *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* (2011), de José María Martínez.

En otras palabras, según lo que arroja el análisis de la composición de las antologías, encontramos a Gorriti como la primera mujer que participó en el desarrollo de lo fantástico literario en Argentina –de hecho, inaugurándolo en ese territorio– y después un largo vacío de más de sesenta años en los que no figura ninguna escritora en esa modalidad narrativa hasta que, cerca de los años cincuenta, aparece Silvina Ocampo.

Recientes estudios de Carlos Abraham han permitido incluir en este desolado panorama a otras dos escritoras como parte del proceso histórico de lo fantástico decimonónico; me refiero a Eduarda Mansilla y a Raimunda Torres y Quiroga. En el caso de Mansilla, Abraham señala que “su aporte a la literatura fantástica consta del libro *Creaciones* [(1883), en el que] incluye dos textos pertenecientes al género [...] ‘El ramito de romero’ y ‘Dos cuerpos en un alma’” (2015: 286). El crítico no duda en afirmar que estas narraciones “pertenecen a lo más destacado de las *literaturas de lo insólito* en la Argentina del siglo XIX” (297), y, de manera inteligente, se

pregunta cuál fue la huella de los aportes de Mansilla en el devenir de lo fantástico, a lo que responde:

Es difícil decirlo, ya que ninguno de los numerosos fantasistas posteriores menciona su nombre. Sin embargo, no es imposible advertir el influjo de sus estructuras y polisémicas ficciones en [...] *Locuras humanas* (1886) de López de Gomara, en *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, en *Cristales* (1921) de Mario Flores o en *Cuentos extraños* (1907) de Juan Mas y Pi (2015: 298).

Estas líneas dejan pensar que el olvido al que fueron sometidas las contribuciones de Mansilla en el terreno de lo fantástico no radica en la falta de méritos estéticos ni en su influencia en los narradores subsecuentes, sino en otras razones que tal vez se relacionan con la marginalidad en que vivieron las mujeres escritoras en aquellos años. A este respecto, Susana Regazzoni (2013) explica que, en el siglo XIX, "las escritoras [sufrieron] la fragmentación de un ser dividido entre su identidad femenina y sus ambiciones" (253), y que su escritura y su reconocimiento literario estaban limitados por las dificultades que tenían en una sociedad patriarcal con derechos escasos; una sociedad en la que, además, eran consideradas mujeres "desobedientes" (253).

En lo que respecta a Raimunda Torres y Quiroga, Abraham analiza su producción en publicaciones periódicas, como el diario *La Nación* y los semanarios femeninos *La Ondina del Plata*, *La Lira Argentina*, *El Álbum del Hogar*, *La Alborada Literaria del Plata* y *El Correo de las Niñas*; así como en *Entretenimientos literarios* (1884), el único libro que compiló. Sus trabajos, firmados bajo los pseudónimos Matilde Elena Wili, Celeste y Luciérnaga, entre otros, aparecieron entre 1876 y 1884, lo que, a decir del crítico, la ubica como la tercera mujer que cultivó lo fantástico en Argentina. El trabajo de Abraham acerca de Torres y Quiroga es invaluable,

pues, como él afirma, hasta el momento de su investigación, ella era totalmente desconocida para la crítica literaria y explica que esto “no es algo sorprendente, ya que si la literatura argentina del siglo XIX ha sido poco explorada, la escrita por mujeres lo ha sido menos aún” (2015: 334). Cabe mencionar que, gracias al rescate de Abraham, en la actualidad es posible conocer y estudiar a esta interesante precursora de lo fantástico, pues en 2018 el estudioso publicó un volumen con veinticinco relatos de Torres y Quiroga intitulado *Historias inverosímiles*.

De esta manera, se puede decir que, hasta donde sabemos, la ausencia de escritura femenina en lo que concierne a lo fantástico abarca alrededor de medio siglo; sin embargo, parece poco creíble que ninguna mujer haya explorado esta modalidad narrativa en un lapso tan amplio. Este periodo podría ser considerado, en palabras de Elaine Showalter, una “zona desierta” que “debe ser examinada por una crítica, teoría y arte, genuinamente centrados en la mujer, cuyo proyecto compartido sea el de convertir en realidad el peso simbólico de la conciencia femenina, hacer visible lo invisible, lograr que lo silencioso hable” (2010: 400).

Para los estudios de esas zonas desiertas de la literatura, Showalter (2010) acuña el término “ginocrítica”; una crítica feminista que tiene por objeto principal la escritura femenina: “el estudio de las mujeres como *escritoras*[,] la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva en las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina” (2010: 386). Este tipo de crítica intenta responder a distintas cuestiones; entre ellas, una que servirá para el trabajo que aquí se presenta: “¿Cuál es la *diferencia* de la escritura femenina?” (386).

Por tanto, en el presente trabajo se pretende, desde la perspectiva de la ginocrítica, examinar las contribuciones de algunas es-

critoras argentinas a lo fantástico en esas décadas aparentemente desiertas; esto con el objetivo de dar un primer paso en la recuperación y el análisis de textos escritos por mujeres que permitan replantear la historia de lo fantástico en la literatura argentina.

Si bien considero que hay motivos suficientes para suponer que una revisión exhaustiva a las publicaciones periódicas de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX dejaría al descubierto un número considerable de escritoras que hasta hoy han sido desatendidas por la crítica literaria y que conformarían otra historia de lo fantástico argentino, en las siguientes páginas, me dedicaré únicamente a cinco: María del Carmen Alonso, Olga de Adeler, Lola S. B. de Bourguet, Alfonsina Storni y Emma Felce.

María del Carmen Alonso y una extraordinaria unión femenina

El 15 de octubre de 1920, en las páginas de *El Hogar*, uno de los magazines ilustrados más importantes del Río de la Plata, apareció el relato "El reloj misterioso", firmado por María del Carmen Alonso y acompañado por una pequeña ilustración en escala de grises.

Hasta donde he podido investigar, la autora debió ser la profesora María del Carmen Alonso de D'Alkaine, de quien, infortunadamente, tenemos pocos datos: sabemos, por ejemplo, que en 1938 publicó el libro de cuentos *El copón de plata* en los Talleres Gráficos L. López y Cía. También que escribió una biografía del pedagogo Marcos Sastre, la cual está incluida en *El tempe argentino*, de 1942. Además, según consta en el número 674 de *El Monitor de la Educación Común*, alrededor de 1928, Alonso de D'Alkaine renunció a su trabajo como maestra en la Escuela No. 65, localizada en la provincia de Córdoba (1929: 156). Es probable que dejar su empleo haya tenido que ver con un cambio de ciudad, pues se

sabe que en 1940 vivía en la capital porteña, en un edificio en la calle Rivadavia marcado con el número 1167, muy cerca del Obelisco. Aunque no es posible determinar sus fechas de nacimiento y defunción, a partir de los pocos datos que respecto de ella se encuentran, estimo que debió nacer en la última década del siglo XIX y que aún vivía en 1953, pues en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, publicado en marzo de ese año, todavía se registra un texto suyo: “El gran pedagogo argentino Dr. Marcos Sastre” —desconozco si se trata de un trabajo distinto del publicado en 1942—.

El relato “El reloj misterioso” cuenta, *grosso modo*, un caso de telepatía entre la narradora y su amiga Nieves. Según la narradora, en un día de invierno, ambas se encontraban buscando calor en la cocina, cuando escucharon el sonido característico de un reloj, sin embargo, era imposible que fuera real. Cito:

De pronto me sorprendió un ruido seco, parecido al resorte de un reloj que, de súbito, se desprende y comienza a marchar, y el tic-tac acompasado y metálico de un despertador invisible, siniestro, se dejó oír con marcado y homogéneo martilleo.

Levanté repentinamente la cabeza, quise hablar, pero mis ojos se encontraron con los de Nieves; que atónitos me miraban interrogantes. Leí en ellos la misma sorpresa que me inquietaba, y no dudé más. No era yo sola quien oía aquel reloj que surgía del misterio, no era aquello fruto de mi imaginación. Allí se hallaba Nieves, y ella también lo estaba oyendo con el mismo estupor, con la misma sorpresa. La interrogué. Temiendo hasta el sonido de mi propia voz atrevime a preguntar: —¿Qué oyes? Y al punto respondiome Nieves:

—El sonido de un reloj. ¿Y tú?

—Yo también, pero en esta casa no hay ningún despertador, nuestros relojes son todos chicos, no marchan con tanto ruido y, además, ¿quién pudo traerlos aquí? (Alonso, 1920: 31).

Después de buscar en todos los rincones de la casa la fuente de aquel sonido, las mujeres aceptan que se trata de "algo sobrenatural, un llamado de ultratumba" (Alonso, 1920: 31); sin embargo, coinciden en que no es la primera vez que han vivido un fenómeno como ese; un año antes, sin estar juntas, las dos habían percibido el mismo sonido sin que proviniera de ningún objeto. Por una parte, Nieves cuenta que una noche comenzó a oírlo y que su pequeño hermano también refirió que escuchaba un despertador. Por otra parte, la narradora explica que una noche, después de pasar la tarde con su amor en la plaza, comenzó a escuchar un tic-tac, que todos los habitantes de su hogar también lo hicieron y que, aunque nunca encontraron el sitio del que provenía, la cocinera afirmó que era una "obra del mandinga" (31).

Luego de compartir sus experiencias, las amigas analizan las razones supuestamente científicas que permitirían comprender por qué ocurrieron los sucesos y concluyen que el fenómeno del reloj misterioso se explica por la telepatía, la sugestión y la transmisión del pensamiento: alguien pensaba fuertemente en ellas mientras escuchaba el tic-tac de un reloj, por lo que proyectó el sonido en la mente de las mujeres; a su vez, ellas sugestionaron a otros para que también lo escucharan. En cuanto al razonamiento científico que se describe en el texto, se debe puntualizar que no está basado en las ciencias que eran legitimadas por la academia, sino en aquellas que se encontraban al margen y que hoy conocemos como "pseudociencias".

Es importante anotar que en el cuento de Alonso de D'Alkaine la presencia femenina es significativa, pues tanto la voz narrativa como los personajes principales son mujeres, lo cual dista, en gran medida, de lo que ocurría en otros relatos fantásticos de la época: en la primera ola de lo fantástico hispanoamericano (1840-1880), el papel de la mujer era indispensable porque gracias a ella

ocurría lo insólito, ya que transitaba –y hacía posible que otros transitaran– entre el mundo natural y sobrenatural, pero desde la época modernista y, más específicamente, desde la publicación de *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones esta tendencia se modificó: la presencia femenina fue cada vez más modesta e incluso inexistente (Nájera, 2019). En otras palabras, en ese periodo es difícil encontrar relatos fantásticos escritos por varones en los que la voz narrativa recaiga en una mujer y en los que el cuadro actancial sea predominantemente femenino, por lo cual se puede afirmar que es una característica llamativa del texto de Alonso de D'Alkaine.

En el mismo sentido, dos aspectos me parecen interesantes: la cercanía de la narradora y de Nieves, y la manera en que analizan el evento insólito. A propósito del primero, se plantea un vínculo fuerte entre ambas mujeres, quienes viven juntas –sin que se explique en qué condiciones– y, en apariencia, tienen mucho tiempo de conocerse. Esta relación les permitió enfrentar de mejor manera el fenómeno extraordinario, pues cuando lo vivieron alejadas fueron consumidas por el miedo, pero al encontrarse juntas ese sentimiento desapareció y pudieron buscar una explicación para lo que sucedía. Es precisamente ese el segundo aspecto que me interesa subrayar: la manera en que se acercan al análisis del acontecimiento, pues lo hacen desde el método científico y no se dejan llevar por el exceso de sentimentalismo que supuestamente correspondía a la mujer argentina de principios del siglo pasado (Ferro/Miranda, 2009: 409). Cito en extenso:

Este es un fenómeno que debe tener su explicación científica, pensé; y, dirigiéndome a Nieves, dije: —Hace tiempo, algún libro se me cayó entre las manos, no recuerdo cuándo, y de esto debe hacer ya mucho por la vaga memoria que tengo de ello; leí pues un caso que se prestaba a los más extravagantes comentarios. Era un lugar montañoso de no sé qué parte del Viejo Mundo, don-

de, diariamente, durante las horas de la noche, prestando mucha atención, se oían partir de entre las rocas, gritos desesperados, lamentos, aullidos feroces, cañonazos, etc. La gente ignorante que vivía por aquellos contornos, decía que esas montañas estaban embrujadas, muchos aseguraban haber visto fantasmas y terribles genios, surgir desde los profundos abismos, y se contaba más de un caso funesto acaecido a quienes se habían visto obligados a pasar por allí. Pero, como estas cosas no suelen pasar desapercibidas a los sabios, que no por serlo lo saben todo y, por tanto, tienen su grado de superstición como todos los mortales, aconteció que un día se acercó al lugar uno de ellos, comprobó que, en verdad aquellos fenómenos acústicos se producían durante la noche, estudió la composición química que cubría las rocas, recogió todas las leyendas que alrededor de este fenómeno se habían tejido, supo que aquel terreno había sido casi constantemente campo de batalla durante largos años y llegó a la conclusión de que aquellas rocas, esos abismos habían recogido todas las voces y ruidos de los ejércitos que junto a esas montañas lucharon por tantos años y que, voces y ruidos se habían ido fijando en las rocas como en un fonógrafo y que, más tarde reproducía, oyéndose con mayor nitidez durante las horas calladas de la noche.

—Di —replicó Nieves—, eso pudo comprobarse bien, pero no me dirás que puede hacer las veces de fonógrafo ese armario, ni el baúl de tu tía, ni mi cuadro, porque junto a ellos no hubo nunca un reloj en marcha.

—Bueno, en eso tienes razón, pero no me negarás que el fenómeno puede residir dentro de nosotras mismas, tal vez lo encontraríamos recurriendo a la Psicología. Puede ser un caso de telepatía, como te dije ya, mucho de sugestión... Por lo dicho, parece que vas resolviendo el problema y te guardas la solución para ti sola.

—No, es que...

—¡Vamos, habla!

—Bueno, dime: ¿Tú crees en la transmisión del pensamiento?

—¡Y, cómo no!, pues que yo misma hice el experimento.

—Entonces te diré: Cuando una persona piensa fuertemente en otra y está, por lo general, sola en un lugar silencioso de su casa, puede ocurrir y también puede acontecer que ese individuo esté inconscientemente oyendo marchar un reloj; esa persona en estas condiciones, y mientras oía el tic-tac del reloj, hubiera podido estar pensando una vez en ti, cuando vivíamos en el pueblo del Oeste, y otra vez en mí. El sonido del reloj ha volado con el pensamiento del que nos evocaba y nosotras nos hemos sugestionado fijando este sonido en un lugar que se nos ha ocurrido primero. Las demás personas que han acudido después han oído lo mismo porque nosotras hemos querido que así lo oyeran, nuestra sugestión ha sido tan fuerte que la hemos comunicado a todos los que interrogábamos.

Tú sabes que el espíritu es un gran receptáculo de impresiones. Desalojado, como estaba ahora el nuestro, de toda idea, nunca en mejores condiciones para que el fenómeno se produjera. He ahí cómo alguna de nosotras dos recibió la transmisión de este sonido e inmediatamente la otra se ha sugestionado también oyendo lo mismo. Fijado por una de nosotras el lugar de donde surgía el ruido, la idea se transmitió a la otra; más tarde ha llegado el nene, al instante lo hemos sugestionado porque lo estamos nosotras, en alto grado. Y no nos libramos de esto hasta que el sueño normalice nuestros sentidos y la sugestión deje de obrar sobre nosotras.

—¿Sabes que has pensado bien? Y tanto que se me está pasando ese vago temor supersticioso que me dominaba y me parece oír ya muy lejano el tic-tac del reloj.

Los fenómenos de la naturaleza que nos son totalmente desconocidos, siempre nos infunden cierto temor, pero este desapare-

cerá a medida que nuestra inteligencia se vaya robusteciendo por medio de la ciencia (Alonso, 1920: 31).

Con estas palabras concluye el relato; como puede apreciarse, el razonamiento científico solo se verifica cuando la narradora y Nieves presencian juntas el acontecimiento sobrenatural, lo cual, por un lado, contradice la creencia común a la época de que la mujer no tendía al pensamiento racional, sino al sentimental, y, por otro lado, subraya la fuerza, la empatía y la conexión que pueden existir entre las mujeres.

Olga de Adeler y una maldición marítima

Dentro de la tradición de literatura fantástica, uno de los temas recurrentes es el de los objetos encantados o embrujados, como el de las embarcaciones fantasma. En la narrativa rioplatense es posible mencionar al menos un par de narraciones que pueden servir como ejemplo del tratamiento que se da a este tema; me refiero a "Los buques suicidantes", de Horacio Quiroga, y a "El Dodvand", de Raúl Montero Bustamante, de 1906 y 1907, respectivamente, las cuales relatan ciertos acontecimientos inexplicables que suelen ocurrir a los navegantes del mar. En esta misma línea se encuentra el cuento "El buque fantasma", publicado en la revista *Orientación*, en marzo de 1929, y firmado por Olga de Adeler (1877-1968), una autora que quizá se sintió interesada en ese tema debido a que procedía de una antigua familia de marinos.

Olga Jespenser de Adeler nació en Dinamarca, pero, debido al trabajo de su marido, radicó en Argentina desde 1900 hasta su muerte. Cultivó el cuento y el teatro, así como la leyenda. Sus colaboraciones aparecieron en publicaciones periódicas de gran importancia en el panorama cultural rioplatense, como *Caras y Caretas*, *La Prensa* y *El Hogar*. Publicó las obras de narrativa *Junto*

al fuego (1918), *De corazón adentro* (1922), *Jazmín del país* (1929), *Imágenes* (1934) –donde se incluyó “El buque fantasma”–, *El hilo mágico* (1945) y *Luces de colores* (1949); asimismo, se sabe que escribió las obras de teatro *En las mejores manos del mundo* y *La mejor obra*, ambas en los años treinta. En fechas recientes, Mariano Buscaglia ha ubicado a Olga de Adeler como parte de los autores que comenzaron el *fantasy* –una modalidad narrativa que tiene su base en la magia– en Argentina, ya que “gran parte de sus cuentos están contaminados por la fantasía europea, con princesas, duendes y hechiceros” (2021: 32).

En “El buque fantasma”, los tripulantes de un navío dialogan a propósito de una superstición marítima según la cual existe una embarcación sobrenatural. Una de las participantes toma la palabra y narra cómo ha marcado su vida el buque fantasma: cada vez que ha escuchado de él, sea como historia o como pieza musical, uno de sus familiares ha muerto, y asegura que la siguiente será ella: “—La nave misteriosa que se llevó a los dos seres que más he amado en el mundo... si vuelve a aparecer, será, tal vez, para llevarme a su bordo...” (De Adeler, 1929: 12).

Como puede apreciarse, en esta historia, la leyenda del buque fantasma adquiere otros tintes; no se refiere precisamente a un fenómeno sobrenatural que ocurre en una embarcación, sino que su influjo maligno sale de ese ámbito e irrumpe en la vida cotidiana del personaje. Esta diferencia en el tratamiento del tema puede explicarse porque difícilmente una mujer de aquella época podría referir los eventos acaecidos en el mar con la misma soltura que un varón, ya que la navegación no era una profesión común al género femenino. Es decir, se trata de una reelaboración o adaptación del tema que permite su continuidad dentro de la escritura femenina.

Lola S. B. de Bourguet y una sanación misteriosa

Al igual que las autoras hasta aquí mencionadas, Lola Salinas Bergara de Bourguet (1876-1939) tomó el apellido de su marido como parte de su nombre –costumbre arraigada en aquella época–; sin embargo, fue más allá: llegó, como Olga de Adeler, a suprimir casi por completo su propio apellido. Desconozco si esta tendencia se explique únicamente por razones estéticas, es decir, para que el nombre artístico fuera más atractivo para el público y los editores, o si tenga que ver con motivos de índole social y cultural, como reconocer la superioridad del marido o incursionar de mejor manera en el panorama literario de la época al demostrar que la autora era honorable y se encontraba casada; de cualquier modo, en este hecho puede percibirse la dificultad que tuvieron las escritoras del siglo XIX y de principios del XX para ser valoradas por su trabajo literario y no por sus vínculos con los hombres.

A este respecto, cabe resaltar otro aspecto frecuente en las escritoras del periodo: el empleo de seudónimos. En el caso de Salinas Bergara, se sabe que, en sus publicaciones dentro y fuera de Argentina, utilizó sobrenombres como Angélica Farfalla y Silvio Eguren, según se consigna en la *International Encyclopedia of Pseudonyms* (2006: 360).

Acerca del uso de seudónimos o de iniciales por parte de las escritoras de ese periodo, Graciela Batticuore (2003) asegura que esto fue común en Buenos Aires en las décadas de 1860 y 1870, y que esta tendencia, que también se verificó en toda América y en Europa durante todo el siglo XIX, tuvo, en efecto, distintas razones:

Podría decirse que [...] el seudónimo femenino expresó un recaudo contra la amenaza siempre latente de una condena a la mujer y desde luego a la artista. Sin embargo, no siempre su elección responde al pudor real o a la timidez extrema por parte de

una autora que encuentra en este recurso la manera de resguardar su cuestionable apetencia de ser leída. La adopción del seudónimo responde a móviles diversos en cada caso, pero casi siempre presenta motivos y entramados complejos de desentrañar (240).

Batticuore, además, recupera la propuesta de Carla Hesse en la que señala que el uso del seudónimo femenino representa una estrategia de las escritoras para mantener el control *legal* de sus textos y para evitar que fueran propiedad de sus esposos; se trataba, entonces, de una consolidación de su identidad, de una autoinvención y de una declaración de independencia del significado patriarcal (247-248).

Lola Salinas Bergara de Bourguet nació en San Martín, Buenos Aires, fue catedrática en la Escuela Normal de Lomas de Zamora y colaboradora en distintos diarios y revistas, como *Nosotros* y *El Hogar*, por mencionar algunos. Cultivó la narrativa y la poesía; en este último género se le otorgaron significativas distinciones en certámenes literarios. Su obra está compuesta por libros de narrativa, como *Crisanthemas* (1903), *Los expósitos* (1907) y *Érase que... se era* (1935); libros de poesía, a saber: *Renglones cortos* (1916), *Arca de sándalo* (1925) y *Agua clara* (1927); así como por libros de texto escolar, como *Flor de ceibo* (1928), *Agua mansa* (1929) –continuación de la obra de 1928– y *Panoramas* (1929). Este recuento bibliográfico permite apreciar, por un lado, que la labor literaria de la autora fue constante durante las primeras décadas del siglo pasado, es decir, que participó activamente en el panorama cultural porteño de su época y, por otro lado, que comparte con el resto de las autoras aquí estudiadas una inclinación hacia la escritura dirigida al ámbito educativo.

Uno de sus cuentos es “Misterio”, y apareció en la revista *El Hogar*, el 13 de enero de 1922, acompañado con una ilustración de León Bouché. El argumento del relato es, a grandes rasgos, el que

sigue: Lía, una muchacha de catorce años, encontró, durante uno de sus paseos, el "retrato de un hombre joven, pálido y demacrado; a todas luces, un enfermo" (31). A partir de ese momento, Lía comenzó a hablar con el retrato, animando al hombre a curarse para que se conocieran y estuvieran juntos. Más de un año continuó esa extraña comunicación. A unos cuantos kilómetros, un enfermo en un hospital tenía una inexplicable mejoría y una actitud errática que incluía diálogos hacia la nada en los que afirmaba que se curaría para poder estar con su interlocutora invisible. En otras palabras, había una comunicación sobrenatural entre ambos; sin embargo, este hecho era rechazado por las enfermeras y los médicos, quienes consideraban que el paciente estaba loco:

Los médicos, sugestionados por las timoratas mujeres, que creían habérselas con un loco, interrogaron al enfermo. Él sonrió y dijo:

—Ustedes, hombres atiborrados de ciencia y materialismo; ustedes que cumplen al pie de la letra el aforismo del santo: "ver para creer", ustedes que quieren que les explique lo inexplicable...

—¡Loco, el infeliz! —murmuró el grave galeno, que tendía como una esperanza su nombre sabio sobre las angustias de la sala.

—Loco, no —rectificó el desconocido—. Yo la veo en espíritu, luminosa, llena de dulce y sugestiva majestad; y hablo con ella... y sus ojos, verdes como esmeraldas enormes salpicadas de oro, penetran en mí como dos fuentes de energía consoladora... Y sus besos de hermana fuerte, de hermana buena, acarician mi frente, disipan mi fiebre, me dan la vida...

—¡Qué tristeza! ¡Loco! —musitó la religiosa escondiendo las manos pálidas en las anchas mangas del hábito azul.

—¡Oh, loco, no! —replicó el enfermo. Y prosiguió: —¿Quién si no ella puede haberme curado? ¿Quién si no ella ha arrancado

de mi pecho la tos que me ahogaba y de mis pulmones la tenaza de fuego que los oprimía? (31).

Tiempo después de su enigmática recuperación, el joven y Lía, impulsados por una fuerza extraña, pudieron encontrarse en lo que probablemente haya sido una “conjunción ultraterrena de dos almas en los misterios maravillosos del amor” (31).

En este relato, se observa una diferencia significativa respecto de las narraciones fantásticas hispanoamericanas del siglo XIX que incluían personajes femeninos: la mujer no se presenta como un ser que conduce al hombre a la perdición o al mal; por el contrario, ella lo ayuda a que supere su enfermedad y a que recupere su vida. Por este motivo, el desenlace de la historia es distinto de aquellos en que los personajes terminaban muertos o locos; en este, lo fantástico favorece el encuentro de los amantes.

Este cambio, aparentemente menor, se suma a los otros que hemos revisado hasta este momento: la manifestación del razonamiento científico, en “El reloj misterioso”, y la adaptación de la leyenda del buque fantasma, en el cuento de Olga de Adeler; en conjunto, estos tratamientos dan cuenta de una manera particular de entender y de escribir la narrativa fantástica.

Alfonsina Storni y una autómatas porteña

Difícilmente hay alguien pueda negar la importancia que tuvo Alfonsina Storni (1892-1938) en la historia literaria de Argentina. No me parece arriesgado afirmar que su obra poética es una de las más celebradas y su biografía una de las más conocidas. Pese a los numerosos acercamientos que su trabajo ha merecido, su papel como narradora es su faceta menos estudiada; aún más extraño es incluirla dentro de un recorrido de lo fantástico; sin embargo, también incursionó en él, por lo menos, en una ocasión.

La participación de Storni en lo fantástico ocurrió de una manera inmejorable con el cuento "Cuca en seis episodios", publicado en el diario *La Nación* el 11 de abril de 1926. Este relato, que apareció acompañado por dos ilustraciones de Juan Carlos Hergo, recupera un tema con amplia tradición dentro de la literatura fantástica: el de la presencia de autómatas entre los humanos.

"Cuca en seis episodios" está narrado por una mujer —característica que, como se ha visto, es común a las autoras de lo fantástico de este periodo—, quien cuenta cuál era la relación que tenía con su vecina Cuca. Como su título lo indica, la historia se divide en seis episodios: en el primero, la narradora conoce a su joven vecina, la describe y destaca algunas peculiaridades que la hacen diferente de las demás: "había escuchado la voz de Cuca, una voz ahumana como salida de una laringe de madera [...] y me clavó en las mías sus pupilas, unas pupilas algosas, arreptiladas, descoloridas, hechas de un vidrio lejano" (Storni, 1926: 3). En el segundo, después de entablar una relación amistosa, asegura que: "Cuca no era un ser humano igual a cualquier otro: debajo de su piel, lento, callado, silencioso como los pies de los fantasmas, rodaba, grisáceo, un misterio" (3). En el tercero, se desarrolla un baile en la casa de Cuca, en el cual la narradora se asombra de la cantidad de hombres con los que su vecina puede bailar sin fatigarse y concluye: "si tocara el brazo izquierdo de Cuca, ese, ese mismo que se apoya en este momento, rígido, sobre el hombro del compañero, la carne no se hundiría; y si la probara con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana" (3). En el cuarto episodio, impulsada por esta idea, la narradora observa con detenimiento el brazo de la joven y descubre que "no arraigaba allí un solo vello, ni la más delgada mancha lo ensombrecía, ni el más ligero accidente epidérmico lo humanizaba" (3). En el quinto, decide dejar de frecuentar a Cuca por el miedo que le provoca; no obstante, la información

que llega acerca de ella le permite borrar esa idea de que su vecina no era humana. Por último, en el sexto episodio, ambos personajes se encuentran en la calle Corrientes, a la altura de Callao, y cuando finalmente la narradora concibe a Cuca como una mujer normal, un evento confirma sus anteriores sospechas:

Cuca, separándose de mí, ha intentado cruzar la calle y un auto la ha arrollado; sí, sí, la he visto rodar bajo las ruedas e instintivamente mis manos se han posado sobre mis ojos para ahorrarme la horrible visión.

Pero, al instante, he avanzado hacia ella para auxiliarla y es entonces cuando he visto lo que aún estoy viendo, la cosa verdaderamente tremenda: no, no hay sangre; no hay en el suelo, ni en las ropas de Cuca una sola gota de sangre.

La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verdes miran tranquilos del cielo azul; la menuda boca pintada ríe su habitual risa feliz y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín (3).

Este relato recuerda sobremanera a “El hombre de arena” (1817), del alemán E. T. A. Hoffmann, y, en el contexto rioplatense, a “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879), de Eduardo Holmberg; sin embargo, hay algunas diferencias sustanciales que me parece oportuno mencionar: en primer lugar, en las narraciones de Hoffmann y Holmberg, la presencia de autómatas se conoce por la atracción amorosa de uno de los personajes hacia otro, mientras que en “Cuca...” el motivo amoroso es eliminado; en segundo lugar, en el relato de Storni, la narradora se da cuenta de inmediato de que Cuca no es humana, cosa que no ocurre en “El hombre de

arena" ni en "Horacio Kalibang...", pues los personajes conviven en diversas ocasiones con los autómatas sin percatarse de que lo son; en tercer lugar, en los cuentos de Hoffmann y Holmberg, la construcción de los autómatas parece tener propósitos siniestros y se otorga un papel relevante al científico que los creó, por su parte, en el de Storni, no se demuestra una intención maligna ni se sabe quién inventó a Cuca; y, en cuarto lugar, a diferencia de Olimpia y de Kalibang, en el cuento de Storni el autómata es destruido, lo que elimina el peligro que su existencia suponía. Además, aunque también "Horacio Kalibang..." fue escrito por un argentino, "Cuca..." es el primero que presenta a un autómata en Buenos Aires.

Como es posible apreciar, cada acercamiento de las escritoras a la tradición literaria fantástica argentina implica, en mayor o menor medida, una modificación de la manera en que se presentaban los temas y del tipo de narrador que se privilegiaba; incluso, al hablar en específico de la figura femenina en estos relatos, se podría decir que el tratamiento de las autoras contradice al de los escritores varones.

Emma Felce y una posesión aterradora

La última autora de este recorrido es Emma Felce (1909-2005), profesora y escritora nacida en Buenos Aires, quien fue autora de libros de texto escolar como *Mi patria y el mundo* (1955) y *Escarapela* (1968), y colaboradora en publicaciones periódicas como *Conducta*, *Nosotros*, *La Vanguardia* y *La Novela Popular*. Es en esta última revista donde se publicó "El cadáver viviente", el 8 de junio de 1939; un cuento en el que una mujer, después de la muerte de su padre, comienza a ser poseída por el espíritu de él. En apariencia, este fenómeno sobrenatural se debe a que el difunto desea permanecer cerca de su pequeña nieta Billi. La historia es narrada

por la mujer que es víctima de la posesión y ella refiere que siente terribles dolores cuando el espíritu de su padre invade su cuerpo, por lo cual no puede realizar sus actividades cotidianas.

Aunque el doctor Neick, un joven psiquiatra amigo de la familia, considera que los ataques que padece la protagonista son consecuencia de un estado alterado, ella afirma que no se trata de un trastorno mental, sino de una terrible realidad:

yo sostengo que en mí no se trata simplemente de un estado obsesivo, sino de una periódica realidad atterradoramente cruel, como es una realidad y no una obsesión la operación realizada en un órgano de nuestro cuerpo [...] yo razono lúcidamente y no acepto en absoluto que padezca obsesiones (Felce, 1939: 5).

Esta afirmación es, además, compartida por la mucama, de nombre Mara, quien ha presenciado la posesión y corre de la casa al médico:

—¡Sí, todo cuanto asegura es cierto! Yo vi la otra noche el cadáver de su padre acercarse a usted.

[...]

—¡Ella tenía razón! ¿Por qué me engañaba así? ¡Farsante! ¿Cómo se atreve a seguir viniendo? —su voz se hizo más chillona aún y apenas podía coordinar las frases: —¡Lo he visto! ¡Lo he visto! Ahora estoy convencida. Ya no lo escucharé más a usted. ¡Retírese! ¡No queremos verlo por aquí! (14).

Como se observa, las figuras masculinas ejercen daño en los personajes femeninos: el padre, por un lado, provoca los ataques en su propia hija, mientras que el galeno, por otro lado, intenta separar a la niña de la narradora y de Mara, e internarlas en un hospital psiquiátrico. En contraste, el vínculo entre las mujeres es

estrecho y tiene como propósito el cuidado de Billi y la recuperación de la protagonista. En este sentido, es posible hablar de un aspecto que no se verifica en las narraciones escritas por varones: la sororidad, concepto que procede del latín *soror* (hermana) y que

hace referencia a la solidaridad entre mujeres como un requisito imprescindible de la práctica feminista [...] se trata de reivindicar la hermandad entre mujeres diferentes unidas en el compromiso contra las opresiones, discriminaciones y violencias experimentadas por el mero hecho de ser mujeres en las sociedades patriarcales. La sororidad implica una mirada transformadora hacia las relaciones interpersonales entre mujeres (Cobo/Ranea, 2020).

Como afirman Cobo y Ranea –siguiendo a Marcela Legarde y bell hooks, entre otras–, “la sororidad es una estrategia política para cambiar la percepción de las mujeres sobre las propias mujeres y transformar las lógicas de socialización femenina” con el fin de construir alianzas políticas y subvertir el mandato patriarcal; sin embargo, esta sororidad no se verifica únicamente en el espacio público y político, sino también en el espacio familiar, en el ámbito hogareño, ya que significa “amistad entre las mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear y convencer [...] para vivir la vida con un sentido profundamente libertario” (2020). Así, en “El cadáver viviente” se observa la presencia de esa sororidad en el espacio íntimo de los personajes femeninos: en las conversaciones que tienen, en la manera en que se apoyan y se cuidan para vencer la opresión masculina que está representada por el padre y por el médico.

Al igual que en las narraciones hasta aquí comentadas, en el cuento de Felce se percibe una importante presencia femenina: la voz narrativa recae en una mujer, la mayor parte del cuadro actan-

cial está constituido por mujeres y en ellas se verifica la presencia de lo sobrenatural. Estos aspectos, insisto, permiten asegurar que, sin que se desatienda la estructura que corresponde a lo fantástico, hay diferencias significativas en el tratamiento que las autoras dan a esta modalidad narrativa.

Notas finales

Las cinco escritoras estudiadas en este trabajo participaron en el desarrollo del relato fantástico argentino entre 1920 y 1939, lapso en el que, a decir de las antologías y estudios, ninguna mujer se acercó a la literatura fantástica en ese territorio. Sus cuentos, como intenté demostrar, son piezas dignas de figurar en el recorrido histórico de lo fantástico, ya que retoman sus temas y motivos clásicos, pero presentan también reelaboraciones interesantes que parecen explicarse desde la perspectiva de género.

Uno de estos cambios fue, como señalé, la insistencia en que la voz narrativa sea femenina. También se observó que los personajes principales son mujeres y que las historias ponen especial atención en el vínculo amistoso que ellas mantienen. Se demostró, además, que la sororidad les permite enfrentar a lo sobrenatural y que el pensamiento científico, tan asociado, por lo general, a lo masculino, no es ajeno a las mujeres. Asimismo, fue posible observar que temas como la creación de autómatas, la existencia de buques fantasmas y las posesiones adquieren matices distintos cuando son tratados por escritoras.

Aunque considero que la recuperación de estos nombres y de sus contribuciones a la literatura fantástica es un avance en la difícil tarea de llenar esa zona desierta de la que he hablado al principio de estas páginas, todavía hay mucho por hacer; el trabajo de archivo en los repositorios de publicaciones periódicas antiguas seguramente podría arrojar nuevos nombres, nuevos títulos y, sobre

todo, una nueva historia de la literatura fantástica argentina en la que la mujer tenga, por fin, el lugar que merece.

Referencias

- Actas de las sesiones del H. Congreso Nacional de Educación Nos. 69^a a 81^a, 1929, celebradas entre el 3 de agosto y 5 de septiembre de 1928, *El Monitor de la Educación Común*, núm. 674, 28 de febrero, pp. 95-184.
- Abraham, Carlos, 2016, *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)*, Laberinto, Madrid.
- _____, 2015, *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Ciccus, Buenos Aires.
- Adeler, Olga de, 1929, "El buque fantasma", *Orientación*, núm. 12, marzo, pp. 68-70.
- Alonso, María del Carmen, 1920, "El reloj misterioso", *El Hogar*, núm. 575, 15 de octubre, p. 31.
- Barrenechea, Ana María, 1957, "Introducción", en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. ix-xiv.
- Batticuore, Graciela, 2003, *Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis; Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, 1940, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Buscaglia, Mariano, 2021, "Un acercamiento al origen del *fantasy* en la literatura argentina, un género de narración maravillosa que parece contenerse dentro del término 'magia'. Desde En-

- rique Richard Lavalle, olvidado escritor de principios del siglo XX, hasta las aportaciones de Angélica Gorodischer y Liliana Bodoc”, *Cuaderno de la BN*, núm. 25, pp. 31-33.
- Cobo, Rosa; y Beatriz Renea (eds.), 2020, “Sororidad”, en *Breve diccionario de feminismo*. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=-q_uDwAAQBAJ (Recuperado: 13/III/2022).
- Cócaro, Nicolás, 1960, *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio; Silvina Ocampo *et al.*, 2008, *Cuentos fantásticos argentinos*, Cántaro, Boulogne.
- Felce, Emma, 1939, “El cadáver viviente”, *La Novela Semanal*, núm. 41, 8 de junio, pp. 5-16.
- Ferro, Claudia Maribel y Mariela Miranda, 2009, “Mujeres: ‘objetos’ de diferentes ataduras. Buenos Aires 1900-1916”, en *I Congreso de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 409-410.
- Flesca, Haydée, 1970, *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires.
- Hahn, Óscar, 1997, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Coyoacán, México.
- Jaime-Ramírez, Helios, 2006, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Espasa Calpe, Madrid.
- Manguel, Alberto, 1973, *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX*, Kapelusz, Buenos Aires.
- Martínez, José María, 2011, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Cátedra, Madrid.
- Moreno, Horacio, 1993, *Lo fantástico: cuentos de realidad e imaginación*, Desde la Gente, Buenos Aires.

- Nájera Ramírez, Karla Gabriela, 2019, "*Viejas como el miedo*": las ficciones fantásticas en el Río de la Plata de 1906 a 1940. Antecedentes, desarrollo y consolidación de un género, tesis doctoral, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Peschke, Michael, 2006, *International Encyclopedia of Pseudonyms*, Walter de Gruyter, Nueva York.
- Phillipps-López, Dolores, 2003, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid.
- Regazzoni, Susana, 2013, "La escritura de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX como declaración de independencia", en Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Di/Segni, Buenos Aires, pp. 253-262,
- S. B. de Bourguet, Lola, 1922, "Misterio", *El Hogar*, núm. 639, 13 de enero, p. 31.
- Sorrentino, Fernando, 1978, *17 cuentos fantásticos argentinos*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Showalter, Elaine, 2010, "La crítica femenina en el desierto", en Nara Araujo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias*, Anthropos, Madrid, pp. 381-404.
- Storni, Alfonsina, 1926, "Cuca en seis episodios", *Letras y Artes*, suplemento de *La Nación*, 11 de abril, p. 3.
- Torres y Quiroga, Raimunda, 2018, *Historias inverosímiles*, Carlos Abraham (comp.), Tren en Movimiento, Temperley.
- Walsh, Rodolfo, 1956, *Antología del cuento extraño*, Hachette, Buenos Aires.

Tercer espacio en *Santa María del Circo* de David Toscana

Third space on *Santa María del Circo* by David Toscana

Héctor Francisco González Fernández
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
hector.gonzalezfe@correo.buap.mx

Nancy Granados Reyes
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
nancy.granados@correo.buap.mx

Resumen: El presente trabajo analiza el libro *Santa María del Circo* (1998) de David Toscana para establecer la relación entre el espacio y la inversión (o indecibilidad) de papeles, jerarquías y roles sexuales. *Santa María del Circo* puede considerarse un *entre-lugar* de acuerdo con Olalla Castro, un *intersticio* o un *lugar liminal* en consonancia con Homi K. Bhabha. Este no-espacio se convierte en un territorio donde se transgrede lo que Roland Barthes llamó sentido común y permite la expansión de los bordes de la cultura.

Identificaremos las estrategias de inversión, banalización y trivialización, que rompen con los bordes de la cultura o el sentido común, pues lo que ajusta y especifica las conductas sociales se trastoca al grado de invertirse o entrar en contradicción para generar una sociedad dinámica que expande los bordes y acepta nuevas visiones del mundo.

Palabras clave: Liminal, entre-lugar, David Toscana, Literatura mexicana contemporánea, *Santa María del Circo*.

Abstract: This work analyzes the book *Santa María del Circo* (1998) by David Toscana to establish the relationship between space and the inversion or indecisive of roles, hierarchies and sexual roles. *Santa María del Circo* can be considered a between-place according to Olalla Castro or an interstice or a liminal place according to Homi K. Bhabha. This non-space becomes a territory where what Roland Barthes called common sense is transgressed and allows the expansion of the borders of culture.

We will identify the investment, banalization and trivialization, strategies that break with the borders of culture or common sense, since what adjust and specifies social behaviors is disrupted to the degree of being inverted or entering contradiction to generate a dynamic society that expands the borders and accept new visions of the world.

Keywords: Liminal, Between-place, David Toscana, Contemporary Mexican Literature, *Santa María del Circo*.

Recibido: 20 de noviembre del 2020

Aprobado: 15 de agosto del 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.582>

Introducción

En el presente trabajo se analiza la relación entre el espacio de la novela y la inversión de los estereotipos, cuyo impacto se verá reflejado en los papeles dominantes, jerarquías y diferencias preponderantes a través de la indeterminación de las identidades en la obra de Toscana. La propuesta interpretativa se sostiene en que el espacio, que aquí denominaremos entre-lugar, provoca las alteraciones en los roles de los personajes que se desarrollan en fun-

ción de una serie de estereotipos que se bifurcarán en dos sentidos: en el Circo, donde son definidos a partir de la sociedad, y en Santa María, donde “adquieren una nueva identidad”. Sin embargo, los encasilla nuevamente en estereotipos que determinarán su posición en las relaciones de poder y, por ende, en el espacio.

Para el análisis, se recurrió a la obra *El lugar de la cultura* (2013) de Homi K. Bhabha. El objetivo principal es señalar los mecanismos de indeterminación y/o banalización de las estructuras dominantes desde la creación de un no-lugar y su vínculo con los estereotipos. La “Zona Metropolitana de Santa María del Circo” (Toscana, 1998: 85) puede considerarse un entre-lugar, de acuerdo con Olalla Castro en *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios* (2017), o un intersticio o un lugar liminal, donde hay un choque de diversas culturas, sociedades o perspectivas sociales (Bhabha, 2013: 18). Este no-espacio, de alguna manera, se convierte en un territorio donde se transgrede lo que Roland Barthes llamó lo natural o el sentido común y permite la expansión de los bordes de la cultura (2010).

Algunas revisiones críticas sobre la obra de David Toscana

Los acercamientos que se han realizado de la obra de Toscana parten, en su mayoría, del tópico de la narrativa del norte, se acercan a la obra por medio del espacio, la identidad de los personajes y el humor. Destacan, por ejemplo: “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana” (2007) de Diana Palaversich. En él se hace un recuento de los autores norteros contemporáneos emblemáticos de México, así como un análisis de sus respectivos temas. Empero, al referirse a Toscana, la autora señala una disrupción, porque, para ella, el escritor no encaja en el canon nortero actual, ya que sus temáticas no rondan en torno a: “el narcotráfico, las maquiladoras, la violencia, los asesinos solitarios,

la migración, los cholos, y la frontera” (2007: 17). Es decir, Toscana pugna por la búsqueda de una identidad y la creación de un espacio propio: “la invención de un escenario norteño –desértico, árido y sórdido” (17), y “el rechazo de toda noción de identidad esencial y estable, incluyendo la regional” (17).

Otro acercamiento al tema de la identidad se da en “David Toscana y la (re)fundación de la barbarie en *Santa María del Circo*” (2008), Diana Castilleja comienza a esbozar esa dialéctica entre espacio e identidad haciendo uso del binomio civilización/barbarie, sin embargo, el texto respeta el orden y las jerarquías propias de la sociedad:

[...] las situaciones que surgen en *Santa María del Circo* sirven a Toscana como pretexto para recalcar que una sociedad sin líderes, en una sociedad anárquica donde reina el caos, se instala la degeneración con la consabida pérdida de la evolución. Para ellos, existe una diferencia muy clara que divide los fenómenos de la naturaleza de los verdaderos artistas, siendo Natanael y Barbarela representantes del primer grupo. De ahí que a esta categorización se le atribuye adjetivos negativos y que, de cierta forma, marquen los límites entre los seres humanos normales de quienes no lo son. Los bárbaros de los civilizados (Castilleja, 2008: 6).

El artículo sostiene como tesis lo que Roland Barthes denominó lo natural o la imposición de los sentidos, en otras palabras, mitos, pautas culturales, sociales, morales y jerárquicas, todas ellas hegemónicas, que se establecen de manera pacífica, en discursos que se instituían y se replicaban infinitamente. Ahora bien, desde nuestra perspectiva en *Santa María del Circo* no existe un proceso de barbarie, al contrario, los poderes u órganos de control continuaban intactos. En conformidad con Michel Foucault en su texto “Las mallas del poder” (2017) no existe un poder, sino varios po-

deres que derivan en formas de dominación y que funcionan localmente, de manera que las sociedades son archipiélagos de poderes diferentes. En el texto las relaciones de poder que se establecen entre los personajes persisten y continúan la reproducción de los mismos modelos que representan, como son la iglesia, la medicina y el ejército, por lo que la diferencia radica en la inversión de los personajes que ejercen el poder, dado que los discursos de exclusión y marginalización son los mismos en la civilización y en la nueva población que aparentemente representa lo bárbaro. Como ejemplo tenemos el racismo que sufre Fléxor, el poder de la iglesia y del sacerdote Natanael o la discriminación que sufre Hércules por ser la prostituta. En palabras de Foucault esto sucede porque “los mecanismos de poder [...] como procedimientos han sido inventados, perfeccionados y se desarrollan sin cesar” (2017: 893), de manera que los personajes los reproducen, ya que pueden ubicarse en un espacio distinto que les permite modificar, aparentemente, las relaciones que los dominaban.

El análisis que presenta Castilleja se basa en la descripción de los roles de poder y normas jerárquicas que se reproducían en el circo. Estas reglas se asocian a crear un centro disciplinario que logre mantener el orden y la disciplina por medio de figuras de autoridad o, en todo caso, a recuperar la humanidad de los personajes con los objetos civilizados. Por ejemplo, la fijación de Hércules por el retrete.

A continuación, hablaremos del artículo que se vincula como punto de partida para este trabajo, principalmente por su relación con nuestros objetivos, que se titula “Identidad negada y mundo al revés en *Santa María del Circo* de David Toscana” (2013) de César Avilés y María Elena González. Ahí, se ahonda en la relación entre espacios y personajes para desentrañar esa identidad en conflicto.

Santa María del Circo es para los autores un no-lugar, es decir, un lugar que carece de identidad y sin sentido histórico: “el espacio

empieza a configurarse como propicio para la escisión colectiva e individual. Tal escisión significa una ruptura no con la sociedad a la que pertenecían, sino que no existe un respeto al sentido común” (Avilés/González, 2013: 207). El azar, desde la perspectiva de los autores, permite romper la normalidad porque va contrario a la lógica cotidiana: “el enano, que no recuerda ni una oración religiosa, es el sacerdote que debe officiar misa; el hombre fuerte es la prostituta, la mujer barbuda es el médico” (2013: 207). No obstante, eso podría ser una contradicción porque, a pesar de que se asume como una lógica extraña, no es una que rompa con el planteamiento jerárquico o de dominación que se tenía en el circo o en lo social. Dicho de otra forma, los poderes y mecanismos de marginación continúan intactos, o cambia quien ejerce el poder. Si antes era Hércules, ahora es Natanael. Únicamente se invierte el personaje, mas no se trastoca la relación de subordinación. El binomio dominado-dominador se queda intacto y eso no se menciona durante el análisis.

Santa María del Circo como tercer espacio o entre-lugar

Santa María del Circo trata la vida de unos “fenómenos de circo” que trabajaban bajo el mando de los hermanos Mantecón, quienes se separan y se dividen los bienes del circo, así como a los trabajadores. Don Alejo dirige a los protagonistas de la obra, quienes intentan seguir con la gira del circo hasta llegar a Sierra Negra, la cual denominarán posteriormente como Santa María del Circo. Este lugar se configura como un nuevo espacio donde los personajes adquieren, aparentemente, una identidad distinta a la que poseían en el circo. Con todo, las estructuras de poder y la indeterminación les mostrarán que una nueva ubicación no es suficiente para modificar la discriminación del sistema social.

La propuesta central es que el lugar en el que se configura Santa María del Circo es un entre-lugar donde los estereotipos se actualizan y continúan determinando las relaciones de poder, de tal manera que los personajes tienen tan arraigado el orden colonial que son incapaces de configurar uno nuevo. Situaremos a Santa María del Circo como un lugar intersticial, o sea, un lugar que se encuentra en las fronteras de dos sociedades que rechazan y que, sin embargo, aceptan como única forma de entender su mundo.

Santa María del Circo está en constante desarrollo debido a que se encuentra en los bordes o límites de lo social. Esto permitirá que las identidades de clase y género, que posicionan al sujeto como ser social y dominador, se vean trastocadas. Dicha alteración provocará que los personajes, de alguna manera, sufran momentos de indecibilidad: “que transforma las condiciones discursivas de la dominación en los terrenos de la intervención” (Bhabha, 2013: 141). Una ambigüedad cercana a lo que Fredric Jameson en *Semillas del tiempo*, llama antinomia posmoderna (2000: 17).

De acuerdo con Homi Bhabha: “Estos espacios ‘entre-medio’ (*in between*) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y, sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (2013: 18). La cita anterior se relaciona con la obra debido a que los personajes se establecen en un nuevo espacio que los ubica fuera del circo y, en el caso de algunos, los obliga a asumirse como fenómenos: “—Nadie decide ser cirquero —don Alejo agravó la voz, se puso de pie y comenzó a caminar alrededor de la fogata. —Son cosas que pasan” (Toscana, 1998: 48). Ingresar a ese nuevo espacio no es una decisión, pero ahí perciben una pertenencia, lo cual supone la adquisición de un estereotipo a pesar de ser un lugar de subalternidad donde son considerados fenómenos.

Cuando los personajes migran encuentran una nueva posibilidad de identidad. Al ubicarse en una zona intersticial, Santa María del Circo representa un borde o un umbral entre dos culturas: la sociedad que condenó a los personajes a desempeñar su rol de cirqueros y, por otro lado, el circo como comunidad. Este sitio social se gobierna por sus propias reglas y relaciones de poder. El poblado (re)creado es un lugar que no tiene espacio; una zona que carece de nombre es periférica, marginada e incluso podría decirse que imaginaria y hasta inexistente: “La plaza era un hierberío seco con una estatua al centro y la iglesia mostraba una puerta atrancada y un campanario con evidencia de un pasado rebosante de palomas. —Y yo decía que mi pueblo estaba pinche —dijo Balo” (1998: 20). Santa María del Circo es un pueblo abandonado que conjunta la civilización con la posibilidad de una identidad nueva, distinta a la que se les dio en el circo.

Santa María del Circo representa el espacio de pertenencia que les había sido negado. El poblado se convierte en una posibilidad de “normalizar” su existencia y dejar de ser fenómenos, ya que, siguiendo a Bhabha (2013), en el discurso colonial hay una articulación donde se niega una “identidad original” o una “singularidad” a objetos con diferencia sexual o racial. Aparentemente, Santa María del Circo es el espacio para equilibrar las relaciones de poder y para tener una nueva oportunidad de inserción social sin la influencia de sus corporalidades.

Los personajes se apropian del discurso colonial para convertirlo en histórico y continuar con una relación entre dominado y dominante. De esa manera no o adquieren una nueva identidad, sino que algunos de ellos puedan establecerse en el centro de poder. Por ello deben cambiar el nombre: “—Aceptar ese nombre —protestó Balo— sería tanto como admitir que esta tierra no es nuestra” (Toscana, 1998: 84). Por tal motivo debe ser nombrada para lograr insertarse en la realidad. Solo así logrará su (re)funda-

ción y, por ende, la apropiación del espacio: “Mandrake asintió y aseguró que la única forma de tomar posesión legítima del lugar era refundándolo, nombrando de nuevo el pueblo, sus calles, el ojo de agua, y reiniciando su historia” (1998: 84). A partir de ese acto performativo se observará una modificación en la vida de sus habitantes.

La esfera de la nueva sociedad incidirá en el comportamiento, las relaciones de poder y hasta el cuestionamiento de la identidad. El lugar pondrá en marcha esa liminalidad entre las realidades existentes, el circo y lo social, para crear el momento de indefinición: Santa María del Circo. Esa indefinición será momentánea. Durará apenas unos instantes, quizá lo que tarda la duda en ser aceptada por quienes se han visto sorprendidos por ese razonamiento. Al ponerse de acuerdo y tomarse como base, esa duda será parte del pensamiento lógico de ese lugar que se quiere fundar. En ese momento la indecibilidad se rompe, puesto que se ha acordado que esa situación ilógica se convierta en lo lógico de ese contexto. Terminará cuando los personajes reproducen las relaciones de poder de la sociedad donde están insertos.

Asimismo, en Santa María del Circo, el azar es de suma importancia. En él encontramos un primer intento para romper con la razón, para salir de los límites de lo social. Esa ruptura con los confines intenta crear una nueva sociedad que se rija por reglas y relaciones de poder distintas a las que han condenado a los protagonistas a ser fenómenos. Mas no es un azar que o invierta los papeles de los personajes y deje intactos los paradigmas. El objetivo de la suerte es trastocar o hacer dudar, por un momento, a todas las instituciones estables o canónicas que conformaban las sociedades de las que provenían los cirqueros. Es decir, se rompe con el razonamiento lógico al eliminar los significados trascendentales que proporcionaban certeza a los protagonistas. Por lo tanto, se difiere del sentido común del mundo:

—Ni elegir ni votar— dijo al tiempo que paseaba la mirada por los rostros de los demás. [...] —El azar —continuó Mandrake— es la fuerza más poderosa del universo. Eso lo sabemos todos. En cualquier democracia, las minorías se rebelan a la voluntad de las mayorías; por el contrario, ante el azar, cualquier persona, pertenezca a los más o a los menos, a los fuertes o a los débiles, acepta lo que venga sin chistar. Si en una lotería se emiten mil boletos y sólo hay un ganador, los otros novecientos noventa y nueve acatarán dócilmente los resultados. En cuestión de tomar decisiones, el azar es Dios (1998: 87).

A través del azar se borran las jerarquías o las relaciones de poder. Este iguala las condiciones. No hay límites para ubicarse en el centro de poder. No proporciona ventaja a ningún grupo o personaje. Todos tienen las mismas oportunidades. Vuelve indecible lo social e impredecible el futuro, puesto que se renuncia a la lógica. La suerte de cada personaje determinará su futuro en la comunidad de Santa María del Circo. Los habitantes se alejan de la fuerza, las habilidades socialmente aceptadas o la inteligencia para elegir su rol dentro del poblado. Por breves momentos se alterarán los conceptos de orden, jerarquía y dominio. Sin embargo, la duda será efímera, pues al final se deberán instaurar algunas normas de conducta que se tomarán como naturales y volverán a reproducir las estrategias de sometimiento.

La liminalidad entre dos sociedades y el azar harán que Santa María del Circo y sus habitantes oscilen entre lo que Barthes llamó normas de conducta “aceptables” (2010), y la negación y el rompimiento de estas. De acuerdo con el teórico francés, aquellas pautas que están relacionadas con un comportamiento aceptado

por la misma sociedad se entenderán como naturales:¹ “lo natural con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad” (Barthes, 2010: 13). Las dos características mencionadas fungirán, según Barthes, como lo natural. No se podrá dudar de ellas ni serán cuestionadas. Los cirqueros lo tomarán como un acuerdo que permitirá la creación de una nueva sociedad que, a su vez, les otorgará su nueva identidad. Con todo, esta será el resultado de lo que tanto han aborrecido: las dos sociedades de las que pretenden huir.

Retomemos la liminalidad para explicar de qué manera se provoca la indeterminación. Santa María del Circo se configura como un espacio que transgrede, por un momento, las normas y el pensamiento expuestos en el párrafo anterior. En palabras de Olalla Castro Hernández, a este espacio se le denomina entre-lugares o en el umbral: “la del umbral, ese espacio ambiguo en el que, sin estar afuera, no nos sentimos aún del todo dentro de una estancia” (Castro, 2017: 13). En otros términos, un lugar de tránsito, en constante movimiento, con continuos cambios que permiten la articulación de diferentes formas de pensamiento, comportamiento o culturales.

El pueblo que fundan los protagonistas se encuentra en el umbral de dos visiones: la social y la creada desde el circo. La primera se encarna en los hermanos Mantecón, en ella, los protagonistas adquieren el rol de cirqueros. Dicho en otras palabras, no se les

¹ Todas esas pautas institucionalizadas han girado, desde hace tiempo atrás, en relación a la moral burguesa, la sociedad ha establecido su centro, su forma de juzgar a lo diferente a partir de representaciones colectivas, es decir, un sistema de signos que: “transforman la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal” (Barthes, 2010: 11).

piensa dentro de los parámetros de la normalidad y por ello se les desplaza a un sitio donde puedan ser admirados o exhibidos conforme sus habilidades: el circo. A pesar de que hay personajes con talento, como Mandrake, estos serán considerados como fenómenos ante los dueños, basta recordar las historias de cada uno de ellos. No son aceptados por las personas que integran su círculo cercano, por ejemplo, Natanael es despreciado por su padre. En el caso de Hércules y el mago, si bien no son marginados, persiguen la aceptación de las personas mediante alguna capacidad especial.

La segunda visión está pensada desde el circo, donde la división es tajante, ya que entre ellos se marginalizan. En la carpa hay dos categorías para los trabajadores: artistas o fenómenos. A partir de este binomio, se establecen las relaciones de poder. El aspecto será un factor importante para determinar su posición dentro de este plano. Otras dos características relevantes serán el talento o algún don: la magia, la flexibilidad y la fuerza. Estos aspectos influirán en la posición de jerarquía y dominación.

El poblado se configura como un umbral, como un lugar que oscila entre dos lugares fijos, estáticos y con reglas claras. En los límites de ambas sociedades, el circo y lo social, se ubica Santa María del Circo. En el pueblo todo es dinámico. Las relaciones entre los personajes cambian intempestivamente. Las identidades se alteran y fluctúan entre lo social, el circo y el poblado. Aunado a lo anterior, la lógica se trastoca debido a la instauración del azar como pensamiento lógico. Ahora, ese lugar se convierte en un escenario que subvierte todo sentido común, un espacio donde se cuestionan todas las certezas:

[...] poner el foco en los *entre-lugares*, en la línea de frontera, allí donde tienen lugar los cruces, los intercambios, las confluencias, y señalar que es en un *Tercer Espacio* híbrido, que a menudo se pierde de vista al fijar el foco en los dos extremos de la pola-

ridad, donde efectivamente se resuelve nuestro pensar y nuestro vivir desde donde podríamos articular un sujeto político capaz de resistir las embestidas del sistema (Castro, 2017: 42-43).

Ubicada en un lugar liminal, los habitantes de Santa María del Circo transitan de un lado a otro de las visiones. Los protagonistas intentan recuperar la humanidad negada por la sociedad, sin embargo, adquieren su identidad por medio del circo, institución que a la vez los condena en el plano social. El poblado se encuentra entre ambas percepciones, porque para entender su rol los pobladores tienen que regresar o pensarse desde las dos ópticas mencionadas en párrafos anteriores.

Santa María niega, pero, a la vez acepta y recupera las posiciones anteriormente conocidas y desempeñadas por los personajes principales: “Ese *Tercer Espacio* resulta tan difícil de concebir y nombrar porque la lógica dicotómica heredada de la metafísica todavía conforma los límites de nuestro lenguaje, porque sigue estructurando nuestro pensar ese lenguaje de la razón moderna esencialmente opositivo” (2017: 43). Los cirqueros convertidos ya en habitantes y despojados, hasta cierto punto, de su papel de fenómenos, aceptan y/o rechazan su nuevo rol, empero, a la vez, ansían o reniegan del antiguo. Esta situación los condena a una indeterminación constante, a un reformular continuo de su personalidad, a estar en duda permanente en cuanto a qué son y cómo deben comportarse.

Los personajes reproducen los “procesos de subjetivación” mediante el discurso estereotípico, cuya efectividad radica en que construye al sujeto de la identificación colonial, tanto al colonizado como al colonizador (Bhabha, 2013: 92). El azar funciona como un mecanismo que les permite igualar sus oportunidades, aunque se convierte en una herramienta de asignación de estereotipos con los que vuelven a reproducir las relaciones de dominado

y dominante, mas esta vez con un razonamiento más “justo”. Se realiza una comparación entre la arbitrariedad de los roles adquiridos por las corporalidades y lo iguala a la arbitrariedad de roles adquiridos por el azar. Los dos métodos no tienen un sustento, su aplicación es absurda y en ambos casos se evidencia la discriminación que se desprende de ellos. Un ejemplo es el destino de Fléxor, quien no tiene derecho a una vida digna por tener el papel de “negro”, a pesar de ser el de piel más blanca de todo el grupo. Con el azar, los personajes nuevamente reproducen diferencias y discriminaciones que “conforman las prácticas discursivas y políticas de jerarquización” (2013: 92).

De esta manera Santa María del Circo se configura como un escenario ambivalente o antinómico que permite la ubicuidad de lo natural, de la identidad y de los personajes. Es esa misma liminalidad lo que motiva a la inversión o indecibilidad de las identidades de los personajes. En su cuerpo se presentan diferentes roles. No obstante, ninguno se asume como principal, además de que transitan entre uno y otro sin aceptar alguno como discurso rector. Por ejemplo, Natanael desempeña tres papeles durante la trama: es sacerdote en Santa María del Circo, enano para la sociedad y animal para el circo. Además, Natanael no se siente identificado con ningún rol, e incluso duda de que realmente sea enano: “Si no fuera por mi estatura, nadie se daría cuenta de que soy un enano” (Toscana, 1998: 6); rechaza su catalogación como animal e intenta aceptar el papel de sacerdote para borrar la marginalización que sufre en el circo y en la vida cotidiana y familiar. Recordemos las palabras de su padre al referirse a él:

No sólo es chaparro; también es feo, sobre todo desde que le arranqué un gajo de ojo. Él pretende ser una persona común y corriente; habla y hace planes como si de veras alguien le fuera a

dar trabajo y a veces hasta se peina y escoge su ropa con mucho cuidado que para enamorar a alguna mujer (1998: 33).

La situación continúa con sus compañeros de trabajo. Constantemente es igualado a un animal: “—Dame otro animal —se desahogó don Alejo—. Nomás me dejaste al pinche marrano. —Y el enano también —dijo don Ernesto. —Ora —reclamó Natanael desde lo profundo de las gradas” (1998: 18). Entre su no-humanidad social y su animalidad circense, surge la figura del sacerdote. A pesar de ello, ninguna es una pauta conductual dominante: “al ‘asimilar’ la cultura del otro, la traducen a sus propios códigos, dando a luz una tercera identidad híbrida, donde los elementos de las culturas de partida se convierten en algo distinto” (Castro, 2017: 43). En esa ambigüedad se genera el tercer espacio, en donde navegan los personajes de la novela. Su personalidad es un híbrido que cuestiona ambos roles y, en cambio, necesita de ellos para sobrevivir. Los personajes se encuentran en ese ciclo cuyo afán es negar las diferencias corporales que tienen y buscar salir del estereotipo que ha marcado su vida, pero al negarse vuelven a ingresar en él. De acuerdo con la propuesta de Bhabha:

Lo que se le niega al sujeto colonial, tanto en su papel de colonizador como en el de colonizado, es esa forma de negación que da acceso al reconocimiento de la diferencia. Es esa posibilidad de diferencia y circulación la que libraría al significante de *piel/cultura* de las fijaciones de tipología racial, analíticas de sangre, ideologías de dominación racial y cultural o degeneración (2013: 100).

La negación de sus rasgos característicos los mantiene sometidos, al igual que la negación de la heterogeneidad corporal los excluye del reconocimiento de sus diferencias, lo cual no permite acceso a la diferencia y a ubicarse fuera de la indeterminación que los

domina. Adolfo Vázquez retoma de Foucault que “El monstruo es la excepción por definición; el individuo a corregir es –en cambio– un fenómeno corriente. Tan corriente que presenta –y esa es su primera paradoja– la característica de ser, en cierto modo, regular en su irregularidad” (2012: 20). Esta característica del monstruo se percibe en la frase de Natanael: “Si no fuera por mi estatura, nadie se daría cuenta de que soy enano” (Toscana, 1998: 6). Con ello se cumple la paradoja de lo monstruoso y, por otra parte, los personajes deciden jugar el papel del discurso colonial y negar las diferencias a través de la afirmación del discurso y de la frase.

La monstruosidad de los personajes y su vínculo con las relaciones de poder es irónica, en un primer momento Santa María del Circo se configura como un Tercer Espacio o Entre-lugar por la ausencia de poder o de ley, cuando los personajes llegan ese espacio no tiene una ley que lo rija. La ironía se da cuando ellos deciden reproducir las relaciones de poder y dominación que los subalternaban y lo hacen a partir de la reproducción de estructuras como la iglesia, el ejército o el periodismo; aunque Mandrake intenta ser el alcalde no lo logra y ese lugar queda sin representante:

En un arrebató de conciencia, dejó caer al fondo la papeleta que había escondido bajo la manga. Ahora sacaría su propia vida de la chistera como cualquier mortal. Deseó con vehemencia poder elegir el papel, traicionar todo cuanto dijo sobre el azar, pero estaban muy bien doblados, muy iguales, unos a los otros en la oscuridad del sombrero negro y no pudo distinguir el que él mismo había escrito con la leyenda “alcalde” y se entregó a la fortuna con los ojos cerrados (Toscana, 1998: 93).

Estas formas de dominación velada provocan un mayor grado de indeterminación en los personajes. El azar cumple con el supuesto objetivo de “igualdad de condiciones”, aunque en un

primer momento Mandrake haya tenido la intención de hacer trampa. La indeterminación de los personajes y su ubicación en el entre-lugar, hace que los cuerpos de estos se introduzcan en ese espacio, de tal manera que los estereotipos del circo están presentes en sus nuevos roles y eso hace que la interminación esté presente en su desarrollo, lo que provoca nuevas formas de subalternidad.

Los personajes están insertos en las relaciones de poder y encuentran en este tercer espacio una oportunidad para modificar su papel en la sociedad, por lo que reproducen la forma de organización que conocían. De acuerdo con Foucault la función primaria de los poderes locales y regionales es la eficacia (217: 893). Como podemos ver, se evidencia que las formas de subalternidad son relativas y dependen de la ubicación del subalterno, como el caso de Hércules, quien es discriminado por ser la prostituta del pueblo. El personaje sufre un desplazamiento simbólico del centro de poder, en el circo expone su cuerpo que cumple con los cánones de masculinidad y eso le da un papel distinto en la sociedad; sin embargo, cuando representa a una mujer que se prostituye el personaje es abusado y no tiene derecho a ejercer el poder, es dominado y discriminado por los demás personajes. Con ello se evidencia una discriminación notoria por la presencia de los roles de género. Las estrategias de dominación del poder colonizador siguen vigentes y los personajes son capaces de reproducirlas, aunque hayan sufrido su arbitrariedad y su discriminación.

Espacio-personaje

Los personajes —fenómenos en su mayoría—, son excluidos por Ernesto Mantecón al terminar la relación con su hermano. El primer dueño desecha a los protagonistas de la novela, quienes se ven relegados por estar próximos al retiro, ser fenómenos o no contar con algo que ofrecer al circo. Así, una vez apartados, comienzan

un peregrinaje en busca de un lugar que les permita recuperar la humanidad perdida o, en todo caso, negar la identidad que el circo les proporcionó y que, a la par, les negó.

Es con base en el concepto de antinomia posmoderna que explica Jameson (2000) (identidad/diferencia), donde podemos especificar esa ambigüedad que ya señalamos con Natanael en párrafos anteriores. Ahora bien, los protagonistas o poseen un anclaje sólido: su ex vida en el circo, la cual repelen debido a que les ha conferido una marginalización en lo social.: “—Sabemos quiénes somos en la carpa —dijo Mandrake—, no en Santa María del Circo” (1998: 86).

Junto con esta antinomia encontramos el concepto de estereotipo asociado con la fijeza que propone Bhabha, según el autor la segunda se vincula con la construcción ideológica de la otredad “connota rigidez” (2013: 91). Como mencionamos en párrafos anteriores, la asociación al circo se da en función de su corporalidad. La rigidez se presenta en rasgos inamovibles que pertenecen a una idealización del sujeto que lo configuran a partir de la fantasía y lo definen: “—Dios mío —dijo Narcisa—, tengo un hijo negro. Y nadie agregó más al respecto, pese a que debajo de ese leotardo amarillo y rasgado se encontraba la piel más clara de Santa María del Circo” (Toscana, 1998: 91). La subalternidad se configura sobre la base de la fantasía por medio del discurso y define la realidad de los personajes.

Esta identidad marginal se da junto con el proceso de ambivalencia que es central en el estereotipo (su fuerza y su valor), debido a que “conforma sus estrategias de individuación y marginalización . . . la función de la ambivalencia como una de las estrategias discursivas y psíquicas más importantes del poder discriminatorio, ya sea racista o sexista” (Bhabha, 2013: 91). Esto se refiere a que la otredad es un objeto de deseo y de irrisión que se articula entre la diferencia de la fantasía de origen y de identidad. Con la anti-

nomia y el estereotipo, el cuerpo de los personajes se convierte en un entre espacio de batalla entre querer ser y ser. En conformidad con Bhabha, el estereotipo es “una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre “está en su lugar” y algo que debe ser repetido ansiosamente” (2013: 92). La repetición se da constantemente en la obra. Los personajes refuerzan los estereotipos con los diálogos, tanto para señalar y marginar a los otros, como para defenderse de esa marginalización.

En el circo los personajes son atractivos para la gente, se ubican en el intersticio de ser vistos en el espacio apto para verlos. Fuera de este espacio se ubica un mayor grado de subalternidad al ser reconocidos como monstruos indeseables y poco atractivos. Este papel les niega todo atisbo de humanidad, pues poseen características particulares que los obligan a asumir un rol periférico. Como menciona Bhabha “los sujetos siempre están colocados desproporcionalmente en oposición o dominación” (2013: 97). En la obra algunos personajes, como Hércules o Madrake, comenzaron aceptándolo con simpatía, sin embargo, con el paso del tiempo, lo detestaron: “ya estoy cansado de luchar, quiero una vida sin tanta incertidumbre, en espera del muchacho que me diga compermiso quítate que ahí te voy” (Toscana, 1998: 81); le dice Hércules a Barbarela cuando deciden por fin asentarse en Santa María.

Otros, como Barbarela o Natanael, no tuvieron opción. Su aspecto físico les confería el papel de cirqueros en lo social y, dentro del circo, los ubicaban en la escala jerárquica más baja: monstruos. Estaban en el circo porque su cuerpo rompe con las normas, no son normales, no tienen talento y solo sirven para exhibirse. De acuerdo con Vásquez, es así como el monstruo, el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, la presencia del animal y la de la especie humana, se constituye en un enigma y una perplejidad en tanto que nos remite a una infracción del derecho humano y el derecho divino. Ambos personajes no tenían derecho a llamarse ar-

tistas y eran equiparados con los animales: “a mí nadie me ha dicho en qué consiste mi acto. —No importa—dijo Mandrake—. Eres un enano; te basta con dar un par de maromas. La gente normal como yo es la que debe esforzarse para ganar un aplauso” (1998: 22). La individuación y la marginación está presente en los artistas y los fenómenos. Los artistas pueden ser vistos por sus “cualidades”. Fuera del circo, personajes como Fléxor, son señalados como raros, ya que un contorsionista no tendría mayor estatus social en la realidad. Algo similar sucede con los monstruos, quienes fuera del circo son vistos como aberraciones de la naturaleza y son rechazados, como es el caso de Barbarela, a quien rescató don Ernesto.

Para Bhabha, el estereotipo es una simplificación que fija una representación y niega la diferencia, y eso hace que haya una negación de esta. Las diferencias deben ser semejantes para poder entrar dentro de la fijeza. Las diversidades quedan fuera y por ello los personajes continúan en el espacio indeterminado al no asumir sus diferencias.

Por estas razones, ser habitante de Santa María del Circo representa ubicarse en la indecibilidad respecto a su identidad. Esa incapacidad se genera por la constante oscilación entre las múltiples identidades que cohabitan en los personajes. El poblado les otorga una nueva personalidad y un rol en la nueva sociedad, pero, a la vez, les recuerda su calidad de fenómenos, *freaks* o marginales de la que provienen. Esa es una de las razones por la cual terminan en ese paraje sórdido y alejado. Es decir, el pueblo funciona como elemento que los ancla y, que, a su vez, los excluye.

Hércules es el ejemplo de una identidad que se mantiene entre lugares. Si bien necesita la aprobación de don Alejo para sentirse útil y restituir su identidad, también entra en el juego de ser un habitante del pueblo y desempeñar su rol. Así mismo, ve favorablemente el regreso del antiguo patrón: “En el retorno de don Alejo vio la posibilidad de comenzar esa nueva vida que le fue ne-

gada en la iglesia. —Por supuesto, —dijo—. Necesitamos la mano dura de don Alejo para ponernos a jalar en cosas de provecho y olvidarnos de las estúpidas papeletas” (1998: 156). Sin embargo, recibe gustoso y juega su rol de prostituta cuando Mandrake lo visita durante la noche:

¿Hasta dónde, se preguntó Hércules, voy a continuar esta farsa? ¿Tan alto es el precio de mi retrete? [...] Quiso ver lo de las papeletas como un juego [...] Consideró echar al visitante a patadas, e igual no tuvo ánimos para pensar en las consecuencias de ese acto. Además, ¿no le había confesado a Barbarela lo mucho que le atormentaba ver su cuerpo en franco deterioro, cada vez menos apetecible? ¿No le ofrecía Mandrake una reivindicación, un segundo aire? ¿Es necesario? Pese a su declive aún hay muchas señoras en el mundo dispuestas a pagar por mí. Acabó confundiéndose a sí mismo, sumido en un desinterés total y se tendió de nuevo sobre la cama. Ya no soy parte del mundo (1998: 121-122).

En Hércules observamos un proceso que se presenta de manera similar en los demás personajes: una incapacidad para identificar cuál de todas es la personalidad que desempeñan en ese espacio. Ambos personajes reniegan de sus papeles, empero, terminan confundidos y en la incertidumbre ante una imposibilidad de elegir a cuál mundo pertenecer; por lo tanto, se dejan llevar por lo que acontece. Ese es el resultado de vivir en lo liminal, de ubicarse en los bordes y saberse confundido e indeterminado. Ellos, al final de todo, terminan deambulando entre ambos mundos y definiendo su personalidad en ese entre espacio que los obliga a quedar en la indeterminación.

Conclusión

En suma, un tercer espacio se ubica en lo liminal, en los bordes de ambas visiones presentadas. Este funge como frontera o un no-lugar entre ambas perspectivas. Santa María del Circo representa esa condición. No es el circo, no es la sociedad común que conocemos y, en cambio, se nutre de los dos lugares.

Esa indeterminación de ubicarse en lo liminal, entre los bordes, tiene repercusiones en los personajes que son incapaces de adoptar una identidad propia. En su cuerpo albergan a dos o tres identidades que se reflejan a lo largo de la historia y que evidencian las estructuras de poder dominantes. Así, Natanael busca salir de su condición de fenómeno o animal; Hércules busca la identidad que el circo le negó.

Después de todo, ese tercer espacio determina la conducta y la incapacidad de cada uno de los protagonistas para ubicarse o insertarse en un mundo que siempre los ha negado o excluido por ser seres poco comunes: “Como si ellos estuvieran aquí por normalitos” (1998: 3), sentencia Natanael al inicio de la novela.

Finalmente, se expone la necesidad de cuestionar la representación de la otredad a través del texto de Toscana y eso lo evidencia con la presencia del azar en la vida de los personajes; mediante las escenas realiza una parodia de los roles establecidos en la cotidianidad y lo absurdo de los estereotipos como una forma de orden social, ya que, como sucede con los personajes, la fantasía determina la realidad y ubica a los sujetos subalternos en la periferia. La arbitrariedad de los estereotipos sumerge a los personajes en el entre espacio y les arrebatara cualquier posibilidad de identidad, ya que al continuar negando lo que realmente son, seguirán en la indeterminación, como propone Bhabha.

Referencias

- Avilés, César. y González, María. E., 2013, “Identidad negada y mundo al revés en Santa María del Circo de David Toscana”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 13, pp. 203-215.
- Bhabha, Homi, 2013, *El Lugar de la cultura*, César Aira (trad.), Manantial, Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 2010, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México.
- Castilleja, Diana, 2008, “David Toscana y la (re)fundación de la barbarie en Santa María del Circo”, en *Lieux et figures de la barbarie*, vol. 1, Université Lille, Lille.
- Castro, Olalla, 2017, *Entre-lugares de la Modernidad*, Siglo XXI Editores, México.
- Foucault, Michel, 2017, “Las mallas del poder”, en *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona.
- Mora, Edith, 2014, “Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines”, *Taller de Letras*, vol. 113, núm. 55.
- Ordóñez, Samantha, 2017, “Masculinidades excluidas: el hombre mexicano en el ejército iluminado de David Toscana”, *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, vol. 46, núm. 2, p. 274.
- Palaversich, Diana, 2007, “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 1, núm. 61, pp. 9-26.
- Toscana, David, 1998, *Santa María del Circo*, Plaza y Janés, México.
- Vásquez, Adolfo, 2012, “Foucault; ‘los anormales’, una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 2, núm. 34, pp. 403-420.

Literatura en tiempos de pandemia del Covid-19. Constelación y literatura transnacional como criterios para la construcción de un corpus¹

Literature in times of the Covid-19 pandemic. Constellation and transnational literature as criteria for the construction of a corpus

Andrea Puchmüller

Universidad Nacional de San Luis-CONICET, Argentina

puchmuller@gmail.com

Resumen: En el actual contexto de la pandemia causada por el Covid-19, la literatura no se ha mantenido al margen. Han surgido múltiples textos literarios que encallan las experiencias, subjetividades y aporías de la actual crisis. Este trabajo tiene por objetivo describir algunos criterios teórico-metodológicos a partir de los cuales se pueda seleccionar y conformar un corpus de textos literarios que nos permita analizar e interpretar las configuraciones del núcleo traumático de la pandemia del Covid-19. Se proponen dos criterios centrales: la literatura transnacional y la constelación. En primer lugar, se enmarca a la literatura de la pandemia en

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación posdoctoral “Literatura en tiempos de pandemia. Configuraciones de la crisis del Covid-19 en textos literarios publicados durante el período de cuarentena”, financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, desde abril de 2021 a abril de 2023.

una perspectiva transnacional porque el intercambio, el tránsito y la movilidad de los textos se producen material y simbólicamente por medio de la *World Wide Web* (www); territorio digital que imbrica y conjuga tanto lo local como lo global. En segundo término, se propone la figura de la constelación (de génesis benjaminiana) como instrumento metodológico para la construcción de un corpus, ya que posibilita encontrar nexos entre textos que usualmente no se pensarían como próximos o vinculados, facilitando encuentros improbables de textos entre culturas.

Palabras clave: pandemia del Covid-19, configuración, literatura transnacional, constelación.

Abstract: In the current context of the pandemic caused by Covid-19, literature has not remained on the sidelines. Multiple literary texts have emerged and have stranded the experiences, subjectivities and aporias of the current crisis. This paper aims at describing some theoretical-methodological criteria from which to select and form a corpus of literary texts that will allow us to analyze and interpret the configurations of the traumatic core of the Covid-19 pandemic. Two central criteria are proposed: transnational literature and constellation. First, the literature of the pandemic is framed in a transnational perspective because the exchange, circulation and mobility of texts are produced materially and symbolically through the *World Wide Web*, turning cyberspace into a transnational space, in which the local and the global become symbiotic. Secondly, the figure of the constellation (of Benjaminian genesis) is proposed as a methodological instrument for the construction of a corpus, since it makes it possible to find links between texts that would not usually be thought of as close or linked, facilitating improbable encounters of texts between cultures.

Keywords: Covid-19 pandemic, Configuration, Transnational literature, Constellation.

Recibido: 1 de julio del 2021

Aprobado: 24 de enero del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.641>

Introducción

*And suddenly the plagues
Are the most interesting parts
Of a city's history.*

THE OSCILLATIONS, KATE FOX

La pandemia causada por el coronavirus SARS-CoV-2 sorprendió al planeta de manera estrepitosa, provocando lo que Morin describe como “una megacrisis”, es decir, “una policrisis mundial de componentes, interacciones e incertidumbres múltiples e interrelacionadas” (2020: 6). De acuerdo con este pensador contemporáneo, nunca antes habíamos estado tan encerrados físicamente como durante el confinamiento y nunca tan abiertos a reflexionar sobre nuestras vidas, sobre nuestra relación con el mundo y sobre el mundo mismo.

En el actual contexto pandémico, la literatura, como objeto social, estético y cultural, no se ha mantenido al margen de la tanática realidad. Han surgido –y continúan emergiendo–² múltiples textos literarios que encallan las experiencias, subjetividades y aporías de la actual pandemia. En la impactante crisis global causada por el coronavirus, la literatura resulta ser un lugar interesante para explorar los sentidos y sinsentidos de la pandemia. El discurso ficcional, literario, tiene como aspecto distintivo la signi-

² Al respecto, Noé Jitrik reflexiona: “No podemos sino esperar que así como Camus escribió *La peste*, alguien escriba *La pandemia*” (2020: 29).

ficación; es un espacio “en el que se multiplican las posibilidades hermenéuticas y creativas” y que despliega “una gran potencia crítica” (Yrigoyen, 2020: n/d). Leer la pandemia a través de la ficción implica reconocerla como un signo, o en términos de Umberto Eco (1979) como una unidad cultural, que constituye todo aquello que es social y culturalmente definido y distinguido como una entidad. Podemos considerar a la pandemia como parte de un sistema de signos de la enfermedad, que se define culturalmente por oposición o contraste a un logos: la salud. El estado de salud actúa como principio y como el sentido de lo aceptable en un momento histórico específico. Por tanto, las unidades culturales de la actual pandemia están recorridas por marcadores como contagio, cuarentena, confinamiento, distanciamiento, desabastecimiento, muerte, emergencia, crisis, teletrabajo, *home schooling*, etc. Es decir, signos que denotan lo opuesto a las unidades aceptadas en un estado de salud. La codificación de dichas unidades culturales en el discurso literario y las combinaciones de las mismas, según propone Martínez Torres (1990), constituye una forma concreta de práctica ideológica, una estrategia específica de interpelación y una visión particular de mundo.

Además de desplegar un carácter estético, metafórico, ideológico –y probablemente una poética propia–, la literatura de la pandemia nos muestra asimismo un temple testimonial, ya que se desarrolla en perfecta correspondencia temporal con los actuales procesos pandémicos y de cuarentena. Por lo tanto, es una literatura “emergente” que conjuga el principio testifical y las posibilidades estéticas, al tiempo que condensa configuraciones del momento histórico traumático de manera sincrónica. La última mitad del siglo xx ha sido llamada por Nadal y Calvo (2014) como la “Era del trauma”, caracterizada por la omnipresencia de las aficciones colectivas e individuales. Sin duda alguna, la pandemia causada por el coronavirus ha desencadenado una tribulación colectiva, y

las formas de expresión escriturarias y artísticas que configuran las subjetivas experiencias de la crisis también han adquirido un carácter comunal, global y transcultural. En el período de confinamiento, las producciones literarias se escribieron, circularon y se leyeron a través de las pantallas de dispositivos conectados a la *World Wide Web* (www en adelante), produciéndose una desterritorialización de los contextos nacionales y traspasando fronteras al compartir el mismo espacio virtual. Se estableció así un flujo transnacional de discursos literarios, en donde la movilidad estuvo dada por la virtualización de los espacios.

A partir de dichas consideraciones surgen interrogantes tales como ¿de qué manera la literatura configura,³ articula y aprehende el núcleo traumático de la pandemia del Covid-19? ¿Cuáles son los sentidos y las experiencias que se textualizan y se re-significan al mismo tiempo en que se vivencian? ¿Qué códigos y signos se le asignan a la pandemia? ¿Qué mundos posibles construye la ficción literaria a partir de la tematización de la pandemia? Al tratarse de una literatura emergente son innumerables las incógnitas que pueden proyectarse en un sentido investigativo. La tarea del crítico literario es ineludible en la presente crisis: la literatura sobre la pandemia nos dice algo, interroga la realidad, la configura, y empieza a formar parte del tejido dialógico del presente momento histórico. El crítico debe entrar, por tanto, en el juego de semiósis ilimitada que la literatura escrita en la pandemia propone. En términos bajtinianos, la palabra, la pregunta y la respuesta están dialécticamente fundidas entre sí, y se condicionan mutuamente:

³ En cuanto a la noción de configuración, partimos del supuesto de que la literatura, como todos los discursos, no reflejan la realidad: la configuran. En esta dirección, Verón (1993), partiendo de la teoría de Goodman, propone la noción de “mundos posibles” para alejarse del concepto de “representaciones” cargado de connotaciones deterministas. Así, los mundos posibles refieren a la realidad social construida semióticamente.

“para la palabra (y por consiguiente para el hombre) no existe nada peor que la ausencia de *respuesta* [...] La palabra quiere ser oída, comprendida, contestada, contestar a su vez a la respuesta y así *ad infinitum*” (Bajtín, 1995: 319).

Particularmente, en la construcción de un diseño metodológico, nos concierne aquí el problema de la conformación de un corpus que nos permita abordar el estudio de las configuraciones de la pandemia del Covid-19 en el discurso literario. Este proceso conlleva una dificultad de selección atravesada por factores de densidad ideológica, teórica, estética, temática, discursiva, espacial y temporal, entre otros, que el investigador debe dirimir para poder materializar su construcción. El objetivo de este trabajo es, por tanto, describir los criterios teórico-metodológicos a partir de los cuales seleccionar y conformar un corpus de textos literarios que nos permita comprender y describir las configuraciones del núcleo traumático de la pandemia del Covid-19. Se proponen dos criterios centrales: la literatura transnacional y la constelación (de génesis benjaminiana). En primer lugar, enmarcaremos a la literatura de la pandemia en una perspectiva transnacional porque el intercambio, el tránsito y la movilidad de los textos se producen material y simbólicamente por medio de la *www*, convirtiéndose el ciberespacio en un espacio transnacional y transcultural, en el que lo local y lo global se vuelven simbióticos. En segundo término, proponemos la figura de la constelación como instrumento metodológico para la construcción de un corpus, ya que esta posibilita encontrar nexos entre textos que usualmente no se pensarían como próximos o vinculados, facilitando encuentros improbables de discursos entre culturas.

Literatura transnacional: la escritura literaria de la pandemia en un escenario global

En su ya clásica obra “La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización”, Appadurai (2001) propone un eje común para teorizar acerca de los fenómenos transnacionales: la gran alteración del mundo de fines del siglo xx y comienzos del xxi está dada por las migraciones masivas y por los medios electrónicos (internet). Estas fuentes se constituyen en fuerzas que movilizan lo que Appadurai denomina “el trabajo de la imaginación” y establecen una relación imposible de pronosticar “entre los eventos puestos en circulación por los medios electrónicos, por un lado, y las audiencias migratorias, por otro, que definen el núcleo del nexo entre lo global y lo moderno” (Appadurai, 2001: 20). El nuevo rol de la imaginación se comprende como un hecho social y colectivo del que emana una “pluralidad de mundos imaginados” (21). Dicha imaginación global se convierte en motor de los procesos históricos en la medida en que da forma a la vida cotidiana de la gente: “La imaginación es central en todas las formas de agencia, es un hecho social en sí mismo y es el componente fundamental del nuevo orden global” (45). Así, la literatura de la pandemia se configura a partir de la imaginación global y se convierte en un “recurso imaginativo” de sujetos con unos espectros de posibilidades (tanto de lectura como de escritura) globalmente articuladas por la *www*.

La literatura de la pandemia, como forma de agencia social, cultural y estética, irrumpe durante el período de aislamiento preventivo y obligatorio y circula por medio de la *www*, estableciendo un flujo transnacional y multisituándose en un imaginario global. Este imaginario global se desarrolla por medio de un tema universal (la pandemia del Covid-19) que, de acuerdo con Morin (2020), pertenecería tanto a la vida práctica como a la imaginada.

En este sentido, la pandemia –como concepto en la memoria y la imaginación– deviene signo compartido por una comunidad global e interconectada, que escribe sobre ella al mismo tiempo que la vivencia.

De manera general, para la Real Academia Española, el adjetivo “transnacional” implica “que se extiende a través de varias naciones, más allá de los límites o intereses nacionales”. De acuerdo con Jay (2021: 10), un enfoque transnacional de la literatura orienta al lector hacia el Otro y hacia la comprensión de la diferencia. Mientras el estudio de la literatura desde una perspectiva nacional opera dentro de los límites de los Estados-nación, la literatura transnacional entiende a los límites y las fronteras como históricamente y existencialmente porosos. Para Doyle (2009), el impacto de los estudios transnacionales yace fundamentalmente en su enfoque dialéctico, un enfoque que abre el camino a nuevas consideraciones de los sujetos de la historia, no solo en términos de movimientos de los sujetos a través de los límites nacionales, sino también como interacciones orientadas hacia los Otros entre naciones; interacciones que devienen mutuamente formativas y mutuamente contingentes. Este enfoque dialéctico implic, para Burke (1936), tener en cuenta la compleja interacción de fuerzas locales, regionales, nacionales y transnacionales en variadas producciones, desde la subjetividad individual hasta los sistemas de creencias, las formaciones ideológicas y la producción literaria. La relación entre lo local y lo global resulta ser, por tanto, simbiótica.

Considerar a la literatura desde una perspectiva transnacional es poner el énfasis en el paradigma de la movilidad, en el tránsito, en el intercambio, es decir, en formas de experiencia que crean vínculos entre las personas y, al tiempo que se fomenta un sentido de unidad nacional, también se conecta a la gente y a sus prácticas culturales a través de fronteras geográficas y simbólicas (Jay, 2021: 11). Pensamos, por tanto, a la literatura de la pandemia enmarca-

da en una perspectiva transnacional debido a que los procesos de producción, circulación y recepción se producen digitalmente a través de la Web, transformando el espacio digital en un novedoso territorio en el que tanto lo nacional como lo global convergen y se fusionan. La pandemia del Covid-19 se caracteriza por ser una situación completamente inédita, sin precedentes en este siglo XXI, que ha producido situaciones, modificaciones, alteraciones y respuestas a nivel social, cultural, político, económico, etc., similares en todo el globo. Durante el período de aislamiento preventivo y obligatorio, frente a la necesidad de comprender e interpretar tal realidad, surge una literatura de carácter espontáneo y testimonial, cuya circulación (producción y recepción) se produce por la www, rompiendo de alguna manera la localización espacial y produciéndose una virtualización de los espacios y de los contextos. El espacio virtual, global, se concibe entonces como un espacio transnacional de intercambio y participación.

La perspectiva transnacional se interesa por aquella literatura que tiene un alcance global, que desafía las categorizaciones con respecto a sus orígenes nacionales, que emerge en un momento histórico identificable, y que trata, colectivamente, con una serie de cuestiones y temas asociados con la descolonización, la globalización, la modernidad, la tecnología, la ecología, etc. (Jay, 2001: 42). Dicho de otro modo, la literatura transnacional se trata de una variedad de formas y géneros que se configuran a partir de experiencias transnacionales producidas por la convergencia de dichas fuerzas. La literatura de la “pandemia” (del griego *pándēmos*, “que afecta a todo el pueblo”) ciertamente surge de un momento histórico de alcance universal, que traspasa fronteras y límites y que, si bien emerge de contextos locales, tiene una profunda impronta de carácter transnacional. Dicho carácter está dado por la fluidez y la movilidad que adquiere dicha literatura al transitar por la web, moviéndose en el espacio virtual y traspasando fronteras

geográficas, culturales y nacionales. La literatura de la pandemia no es un producto global que fluye de occidente a oriente, siendo dominante el poder de occidente, sino el producto de un complejo conjunto de corrientes interconectadas que fluyen de un lado a otro a través de interminables circuitos caracterizados por la circulación, la apropiación, la transformación y la recirculación. Se trata de una red hipertextual de textos literarios, de una diversidad de latitudes, que interpretan y configuran sincrónicamente la pandemia del Covid-19. Siguiendo a Damrosch (2003), un enfoque transnacional de dicha literatura, no es, por tanto, un canon literario, sino un modo de producción, de circulación y de lectura. El desarrollo de los medios digitales, de plataformas y redes sociales que actúan como mediadoras de su circulación y recepción, es un macrofactor que nos permite conceptualizar a la literatura de la pandemia como un fenómeno transnacional. Según Dagnino (2012), la literatura que se localiza en una esfera transnacional presta especial atención a los desarrollos tecnológicos, infraestructurales, económicos y políticos más amplios que, a lo largo de los siglos xx y xxi, han facilitado la navegación por las fronteras de los Estados-nación, ya sea de forma física o digital. Internet, los cibercafés, los ordenadores, los teléfonos móviles y las formas de comunicación instantánea que facilitan (redes sociales, blogs, canales de video) son también omnipresentes en la literatura transnacional.

Dagnino (2012) considera que los escritores transnacionales constituyen una nueva generación de escritores con movilidad cultural, que tienen experiencias transnacionales, cultivan la competencia bilingüe-plurilingüe; se sumergen en múltiples culturas/geografías/territorios, se exponen a la diversidad y cultivan identidades plurales y flexibles. Lionnet y Shih (2005) reconocen a esta nueva generación de escritores dentro del constructo de “transnacionalismos menores”, lo que implicaría direccionar el interés de determinados enfoques críticos que prestan atención solo a escri-

tores canónicos cuya influencia ha sido global, hacia otros autores anteriormente ignorados o marginados y que están particularmente interesados en escribir sobre los desafíos contemporáneos de la globalización, la descolonización, el cambio climático, la situación de los refugiados e inmigrantes, eventos catastróficos etc., y sus efectos en el orden nacional y en el orden mundial.

La literatura de la pandemia: un artefacto transnacional de la memoria

Para contrarrestar y significar el encierro y la incertidumbre del nuevo estado de situación generado por la pandemia, circularon por la web una miríada de textos literarios. Por un lado, hubo una vuelta a clásicos tales como *La peste*, de Albert Camus, *El Decamerón*, de Bocaccio, *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, *La máscara de la muerte roja*, de Edgar Allan Poe, *La peste escarlata*, de Jack London, *El amor en los tiempos de cólera*, de Gabriel García Márquez, *Los cuentos de la peste*, de Mario Vargas Llosa, entre tantos otros. Es posible que dicha relectura de los clásicos se asentara en un objetivo fundamentalmente catártico: leer acerca de cómo la literatura, a través de los tiempos, ha representado y percibido a las plagas y epidemias fue un intento de dar significados al incierto presente e imaginar el futuro a través del arte. La literatura permitió aferrarse a algo conocido, ya imaginado y representado, frente a lo desconocido.

Por otro lado, la literatura del contexto de la pandemia del Covid-19 irrumpió en las redes sociales a través de blogs literarios, *e-books* de editoriales, concursos literarios, diarios, etc. El escritor italiano Paolo Giordano, autor de *En tiempos de contagio* (2020), se refiere a la misma como una literatura “escrita conscientemente dentro de la pandemia, en el medio de las cosas; una fotografía de un momento de transformación” (Giordano, *apud.* Luna, 2020).

En el mismo orden de cosas, para la crítica literaria Marta Puxan, ante el hecho crucial de la pandemia se escribe literatura porque hay una conciencia de experiencia histórica muy fuerte, que a su vez genera la necesidad de producir (Puxan, *apud.* Luna 2020).⁴ La escritura pasa a representar entonces una forma posible de metamorfosis y de superación de la época que se vive. Para Cyrulnik (2020), la literatura se constituye en una forma de agencia para transformar y superar el trauma; la creación de un mundo de palabras permite escapar del horror de lo real:

El mundo escrito es una creación porque la palabra escogida para nombrar la cosa es un recorte de lo real que le da un destino. [...] La palabra que aparece en la mente para designar la cosa impregna el acontecimiento de un significado que proviene de nuestra historia (2020: 5).

Abordar a la literatura de la pandemia dentro de un marco transnacional y global nos permite considerarla como un artefacto estético y social de una memoria histórica y cosmopolita. Rosenfeld (2008), quien analiza desde esta perspectiva a la literatura de genocidios, guerras y desastres, señala que este tipo de escritura que surge del trauma solo puede comprenderse en un contexto internacional, en el que las diversas contribuciones pertenecen más al ser humano que a las escenas literarias nacionales de los autores,

⁴ Como ejemplo, Puxan menciona el caso de George Orwell: “Orwell decidió escribir *Homenaje a Cataluña* (1936) en medio de la Guerra Civil. ¿Y qué le pasa a ese libro? Que cuando lo lees sientes que es muy intenso emocionalmente y perceptivo con muchos aspectos cotidianos que probablemente serían imposible de imaginar con un distanciamiento. Orwell no sabía cómo iba a terminar la Guerra Civil, y por lo tanto muchas de sus percepciones estaban equivocadas, pero eso no le quita valor al texto: es un tipo de literatura de emergencia, del momento” (entrevista).

por su impacto universal. Del mismo modo, para Kertész (2001: 270) la literatura de la guerra, del genocidio y de desastres es tanto un testimonio histórico como una obra estética, y el esfuerzo artístico por aplicar formas y palabras a aspectos de la historia es un complemento invaluable de los relatos de testigos y de las frías estadísticas; “la historia se ha convertido en literatura” (270). Histórica y retóricamente, las estadísticas y los testimonios acerca de las experiencias vividas bajo la amenaza del Covid-19 podrían ser suficientes, y, sin embargo, parece aflorar una necesidad de recurrir al arte para plasmarlas y fusionar así la estética con el momento histórico. La pandemia del Covid-19 se percibe y vive como una experiencia universal; el ser humano acongojado por la amenaza del virus sabe que comparte las mismas baquías y vivencias que otros en diversos lugares de la tierra, y muchas veces lo local se vuelve contingente. La literatura de la pandemia parece atañer a una dimensión local, nacional y transnacional; podría entenderse de modo individual o nacional, pero siempre como una polifonía que se orienta a un destino global. Por tanto, es una literatura que se transforma en un genuino artefacto transnacional, o en lo que Rosenfeld denomina (1980: 19) “un objeto de memoria global”.

Constelaciones

Para conformar un corpus a partir de un universo literario transnacional, que nos permita abordar la configuración de la pandemia del Covid-19 (textos escritos de manera sincrónica con la ocurrencia de tal evento) proponemos el enfoque de constelación. El concepto de constelación tiene su origen en la observación de Walter Benjamin en *El origen del drama trágico alemán* (1999),⁵ en donde

⁵ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, obra escrita entre 1923 y 1925, y publicada por la Universidad de Frankfurt en 1928.

el filósofo propone que las ideas son a los objetos lo que las constelaciones son a las estrellas. De acuerdo con Benjamin, las ideas no están más presentes en el mundo de lo que las constelaciones existen realmente en el cielo, pero, del mismo modo que las constelaciones, nos permiten percibir las relaciones entre los objetos. Esto no significa que la constelación sea puramente subjetiva o que todo esté en nuestra imaginación. Las estrellas del cielo nocturno están donde están, independientemente de cómo las miremos, y hay algo en su posición sobre nosotros que sugiere la imagen que construimos de ellas. Los nombres que utilizamos para las constelaciones están arraigados en la historia, la tradición y el mito. Por tanto, la constelación tiene una naturaleza subjetiva y objetiva al mismo tiempo.

Para Sahraoui y Sauter (2018), pensar en constelaciones expresa, por tanto, el método de Benjamin en general: plantea y responde a la pregunta de cómo abordar adecuadamente los problemas epistemológicos, fenomenológicos y literarios con y contra su respectiva tradición. Al igual que una constelación en astronomía, esta figura se define por la relación de los objetos individuales entre sí y con el espectador; y solo puede captarse de forma instantánea y únicamente desde el punto de vista de un espectador concreto. Al igual que las estrellas de una constelación estelar nunca permanecen estáticas, el movimiento de la lectura o la escritura nunca se fija; más bien, la lectura y la escritura, así como el pensamiento, están en constante movimiento.

La idiosincrasia de la figura benjaminiana de constelación no implica ser considerada como sistémica, sino que, por el contrario, es de un carácter discursivo, por lo que ofrece un modelo alternativo de organización para el estudio de determinados campos de conocimiento, entre ellos el literario. Esta concepción amplia de constelación es la que propone David Carniglia (2011: 128), quien aplica el concepto a los estudios culturales y literarios enfati-

zando que la constelación permite organizar y vincular a los textos de manera tal que habilitan nuevas posibilidades de interpretación.

Para Kraus (2011), las constelaciones surgen de la conjunción de ciertos factores que son significativos debido a una situación, un proceso, una estructura textual; resultan de la presencia y de la disposición o agrupamiento de determinados elementos. Por lo tanto, las constelaciones designan un proceso interpretativo que centra su atención en las variadísimas condiciones de la interpretación:

Mirar al cielo desde la tierra para ‘leer’ las posiciones de las estrellas entre sí, *las constelaciones*, implica convertirse en un observador relativo en relación con un objeto investigativo que siempre está en continuo cambio; e implica observar desconcertadamente superficies estructuradas que coalescen en imágenes astrales reconocibles cuando un conocimiento externo se inmiscuye en el dominio de puntos de luz dispersos, cuando patrones significativos producen algo legible entre estas formas intrínsecamente indeterminadas (Kraus, 2011: 439).

En el campo de la investigación literaria, tres antecedentes específicos del uso de la metáfora benjaminiana de la constelación como enfoque investigativo son Erich Auerbach (1992), David Damrosch (2003) y Mads Thomsen (2008). Auerbach encuentra una solución para abordar la complejidad de la literatura global al proponer un *Ansatz* (enfoque) que implica reunir y ensamblar el conocimiento sobre la literatura de diversas partes del mundo en un macroconstructo constelativo: la literatura universal.⁶ Del mis-

⁶ Para Auerbach dicha perspectiva de la literatura mundial permite superar los problemas de la complejidad, las capacidades culturales y lingüísticas, la falta de conocimiento contextual y del propio pasado histórico, sin ser reductor.

mo modo, Damrosch resalta la importancia de las constelaciones literarias, aunque se refiere a la relevancia que el enfoque aporta para traer a la luz obras no canónicas y vincularlas con las altamente canonizadas. En consonancia con la orientación que adoptamos en el presente trabajo, Thomsen sugiere un uso más pluralista del enfoque de la constelación para el estudio de la literatura y subraya la necesidad de incorporar otras literaturas que pueden estar fuera del canon como por ejemplo la literatura transnacional y la literatura de genocidios, guerras y catástrofes.⁷ Además, Thomsen singulariza la dimensión innovadora de las constelaciones por su cualidad metodológica de encontrar nexos entre textos que usualmente no se pensarían como próximos o vinculados, facilitando encuentros improbables de textos entre culturas. Dicha cualidad no implica encontrar una acabada coherencia entre las obras, sino conectar atributos centrales que las definen. Encontrar dichos nexos o puntos de sutura entre obras, géneros, naciones, idiomas y temporalidades puede resultar en una serie de enlaces constitutivos de una constelación que se aborda metodológicamente como un todo integral. En definitiva, para Thomsen:

Al igual que el universo, la literatura mundial es infinita, pero las constelaciones aparecen y ayudan a conectar cosas cercanas y lejanas en un reflejo de los intereses compartidos por los seres humanos en el proceso perpetuo de experimentar el mundo y sus palabras (2008: 142).

Trabajar con constelaciones en la investigación literaria implica en cierto modo realizar un montaje, ya que es el investigador quien tiene la tarea de seleccionar y ensamblar los textos en un corpus a

⁷Thomsen (2021) se refiere a esta literatura como *counter-canon* o *shadow-canon literature*.

partir del universo existente. Si bien Benjamin utiliza la figura de la constelación y el efecto de montaje para ensamblar pasajes o fragmentos, y entiende al montaje como principio constructivo de la obra de arte, en este trabajo se extrapola dicha concepción para aplicarla al campo metodológico y se propone al montaje como principio constructivo de un corpus para su análisis. En este sentido, Cappannini (2013) entiende a la constelación como “efecto que el montaje genera en los dos sentidos, de unión, de aquello que estaba aparentemente muy alejado, y de separación, concebida aquí como un modo de conjurar la presencia de una distancia irreductible” (45). Podríamos decir entonces que el montaje de una constelación literaria se aleja de una concepción empiricista del objeto de estudio, a partir de la cual las fuentes aparecen como dadas e independientes de la intervención del investigador, y se vincula con una postura constructivista del conocimiento: “el objeto de investigación del crítico de la cultura es inevitablemente su propia construcción, o por lo menos no es posible que se constituya como tal sin la intervención articuladora del crítico” (Dalmaroni, 2009: 51). Así, la constelación y su construcción, su montaje actúa como principio arquitectónico de un corpus.

Visualizar y construir una constelación de textos literarios escritos durante la pandemia del Covid-19 implica seleccionarlos y reunirlos en torno a un eje central: en nuestro caso, la intención de leer la configuración de la crisis por medio de signos ideológicos manifestados en los textos. La forma de la constelación es el efecto de su montaje y estará determinada por dicho eje. El montaje genera una interrupción en el universo literario que une las obras: las une a partir del ya mencionado eje aglutinador, que media el encuentro entre la obra, el investigador y los criterios que este adopta para hacerlas perceptibles. Cappannini advierte que “en ese sentido hay una multiplicidad de aspectos que pueden adoptarse para proyectar distintas caras del mismo concepto” (2013: 48). La

riqueza de la constelación como posibilidad metodológica es, por tanto, ilimitada, aunque siempre relativa. Así, el eje o temática de la pandemia del Covid-19 puede aglutinar diversas constelaciones, pero cada investigador realizará un montaje diferente que va a generar sentidos y significados diversos.

De acuerdo con las consideraciones expuestas, proponemos una constelación de textos literarios a partir de un montaje interpretativo cuyo efecto se define por la relación de determinadas obras literarias entre sí y con el crítico/lector, que las capta y aglutina desde un punto de vista específico. En nuestra constelación, el sentido de unión de los textos literarios está dado por tres dimensiones o coordenadas: temporal, espacial y temática/de contenido. La dimensión temporal (que provoca la interrupción de la experiencia, una instantánea del momento o período que se quiere estudiar) nos permite aglutinar textos literarios escritos durante el período marzo-septiembre de 2020; fase caracterizada por las medidas de aislamiento preventivo social (obligatorio o recomendado) de manera global. La dimensión espacial posibilita vincular textos que, al igual que las estrellas de una constelación, no necesariamente están localmente asociados y pertenecen a diversas latitudes del planeta. La barrera espacial se rompe, de alguna manera, debido a que los textos coexisten en el medio virtual de la *www*. En este sentido, un primer nivel constelativo aparece ya realizado por la misma internet: la red de hipertextos y de conexiones nodales que se le presentan al investigador al usar un motor de búsqueda arrojan resultados ya jerarquizados y preseleccionados por el buscador digital. Este primer nivel en el proceso de montaje causa un efecto y genera un primer sentido en la constelación que se pretende armar. Sin embargo, el investigador es quien retoma el principio del montaje para erigir su construcción constelativa, seleccionando textos que encuentra en la red a partir de una tercera coordenada que indica criterios de contenido, temáticos y teóricos, y que actúa

como un sistema de referencia empírica. Siguiendo la metáfora astronómica benjaminiana, es aquí donde entra en juego el telescopio del observador, a través del cual contempla las estrellas y genera una proyección constelativa: nos referimos al posicionamiento teórico-espitemológico e ideológico a través del cual el crítico lee las obras literarias y ensambla su constelación. De acuerdo con Cappannini (2013), el montaje acerca súbitamente lo que estaba muy alejado, pero provoca también una hendidura, la percepción de una distancia entre las dos partes montadas que son interrumpidas o sacadas del lugar en el que se encontraban. A partir de dicha consideración, proponemos una constelación transnacional de textos literarios acerca de la pandemia del Covid-19 que nos permita acercar textos escritos desde diversas latitudes, pero que al mismo tiempo propicie dar cuenta de las posibles hendiduras, distancias o particularidades que cada texto proyecta en la constelación. Proponemos así una constelación transnacional, transcultural y polifónica en cuanto a la procedencia de las obras, a sus autores, a su alcance, su temática, y también híbrida en el sentido de los géneros que puede incluir. Los textos literarios de la pandemia, al haber sido publicados y difundidos en el espacio virtual de la *www*, se realizan por medio de géneros o subgéneros literarios ya existentes (novela, poesía, teatro, cuento, etc.) trasladados al medio digital, como también mediante géneros nóveles o cibergéneros (Breure, 2001) tales como hiperficción, poesía electrónica, narrativa hipermedia, etc., que han emergido en la virtualidad y no pueden existir fuera de ella por su esencia multimodal.

Consideraciones finales

La pandemia del coronavirus ha puesto en jaque a todo el planeta y, ciertamente, ha movilizado a la literatura de manera transnacio-

nal para imaginar y configurar el estado de crisis. Así como el efecto de interdependencia (a veces asimétrica) de los Estados entre sí y con otros actores globales durante la pandemia se ha acentuado de manera estrepitosa, las comunicaciones y las artes también han superado las fronteras construyendo producciones plenas de significados compartidos. El difícil arte de poner en palabras y resignificar la crisis del Covid-19 desde nuestra condición de “Homo narrans” (Fisher, 1985: 74) se tiñe de un carácter isócrono durante el período de aislamiento: tanto autor, como lector y crítico comparten el mismo tiempo histórico; los contextos de producción y recepción se sincronizan. La configuración del espacio como producto social también se complejiza al quedar circunscripto a prácticas y producciones que se llevan a cabo mediante la *www*. Se escriben ficciones literarias que circulan y se leen a través de dicha red global, adquiriendo un carácter transcultural y testimonial.

Creemos que la tarea de delinear parámetros que nos permitan conformar un corpus para el abordaje de dicha literatura debe llevarnos a considerar el carácter transnacional y polifónico de las producciones escriturarias. Un corpus con dichas características podría habilitar miradas y lecturas acerca de la complejidad de la crisis sobre y desde la que se escribe. Dicha complejidad impregna dimensiones nacionales y planetarias que se retroalimentan y se interrelacionan, inclusive en la arena de las artes y las comunicaciones. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra “complejo”, del latín *complexus*, lo que está entretrejado, consideramos que la literatura forma parte del complejo entramado de relaciones y acciones provocadas por la inédita megacrisis del Covid-19. Para Morin “la primera revelación innegable de esta crisis es que todo lo que parecía separado es inseparable” (2020: 6). Por otro lado, la constelación, definida por la relación de los textos individuales entre sí y por la mirada del investigador, se proyecta como un criterio metodológico válido para construir y articular un montaje,

cuya arquitectura posibilite la emergencia de las interrelaciones, rupturas y continuidades de sus componentes.

Referencias

- Appadurai, Ajurn, 2001, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Auerbach, Erich, 1998, *Filología de la literatura mundial*, Ediciones Akal, Madrid.
- Bajtín, Mijail, 1995, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Benjamin, Walter, 1999, *The Origin of the German Trauerspiel*, Harvard University Press, Nueva York.
- Bhabha, Homi, 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Londres.
- Breure, Lee, 2001, *Development of the Genre Concept*, University of Utrecht Press, Ámsterdam.
- Burke, Kenneth, 1936, *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*, University of California Press, Los Ángeles.
- Cappannini, Cecilia, 2013, “La constelación bajtiniana como efecto de montaje”, en *Arte e investigación*, núm. 9, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, pp. 45-49.
- Carniglia, David, 2011, “Constellation”, en *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, vol. 1: Literary Theory from 1900 to 1966*, Wiley-Blackwell, Nueva Jersey, pp. 128-130.
- Cyrulnik, Boris, 2020, *Escribí soles de noche. Literatura y resiliencia*, Gedisa Editorial, Buenos Aires.
- Dagnino, Arianna, 2012, “Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity”. Disponible en:

https://www.academia.edu/1588534/Transcultural_Writers_and_Transcultural_Literature_in_the_Age_of_Global_Modernity

- Dalmaroni, Miguel, 2009, *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Editorial de la Universidad del Litoral Santa Fe, Santa Fe.
- Damrosch, David, 2003, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton.
- Doyle, Laura, 2009, "Toward a Philosophy of Transnationalism", *Journal of Transnational Studies*, núm. 1. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/9vr1k8hk>
- Eco, Umberto, 1979, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Indiana.
- Fisher, Walter, 1985, The Narrative Paradigm: In the Beginning. *Journal of Communication*, núm. 35, pp. 74-89.
- Fox, Kate, 2021, *The oscillations*, Nine Arches Press, Reino Unido.
- Giordano, Paolo, 2020, *En tiempos de contagio*, Narrativa Salamandra, Madrid.
- Luna, Antonio, 2020, "La literatura de urgencia durante el coronavirus: ¿cuándo hay que escribir para no caer en la banalidad?". Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/libros/literatura-urgencia-coronavirus-escribir-banalidad_1_5960738.html
- Jay, Paul, 2021, *Transnational literature*, Taylor and Francis, Reino Unido.
- Jitrik, Noe, 2020, "El libro que vendrá", en *Historia del virus. Epidemia, literatura y filosofía*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Kertész, I., 2001, "Who Owns Auschwitz?", *The Yale Journal of Criticism*, núm. 14, pp. 267-272.

- Kraus, Andrea, 2011, “Constellations: A Brief Introduction”, *Modern Language Notes*, Hopkins University Press, Maryland, pp. 439-445.
- Lionnet, Françoise y Shu-mei Shih, 2005, *Minor Transnationalism*, Duke University Press Books, Durham.
- Nadal, Marita y Mónica Calvo, 2014, *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*, Routledge, Londres.
- Martínez Torres, Renato, 1990, *Para una relectura del Boom: populismo y otredad*, Editorial Pliegos, Madrid.
- Morin, Edgar, 2020, *Cambiamos de vía. Lecciones de la pandemia*, Paidós, Buenos Aires.
- Rosenfeld, Alvin, 1980, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*, Indiana University Press, Bloomington.
- Sahraoui, Nassima y Caroline Sauter, 2018, *Thinking in Constellations. Walter Benjamin in the Humanities*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Thomsen, Mads, 2008, *Mapping World Literature*, Bloomsbury Publishing, Nueva York.
- Verón, Eliseo, 1983, *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Buenos Aires.
- Yrigoyen, Elena, 2020, “Con la fuerza de lo real. Pandemia, relato y ficción en época de coronavirus”. Disponible en: <https://www.catedradehermeneutica.org/wp-content/uploads/2020/05/Con-la-fuerza-de-lo-real-Elena-Yrigoyen.pdf>

Apuntes sobre la recepción literaria de Kierkegaard en México: Alfonso Reyes y Juan José Arreola

Notes on Kierkegaard's literary reception in Mexico: Alfonso Reyes and Juan José Arreola

José Luis Evangelista Ávila
Universidad Autónoma de Chihuahua, México
jevangelista@uach.mx

Resumen: Con la finalidad de contribuir a los estudios de recepción de la obra de Søren Kierkegaard en México, este artículo presenta un análisis de su presencia en la obra escrita de Alfonso Reyes y Juan José Arreola. Para ello, se abordan de manera sucinta los parámetros de recepción mundial y nacional del danés, seguido de un análisis puntual de las menciones explícitas de Reyes y Arreola, con esto se brindan herramientas de comprensión de Kierkegaard en la obra de los mexicanos y se atiende a subsanar un faltante en los estudios de recepción kierkegaardiana allende el ámbito filosófico académico.

Palabras clave: recepción kierkegaardiana, existencialismo, angustia, elección, crisis.

Abstract: In order to contribute to the research of Søren Kierkegaard's works reception in Mexico, this article submits an analysis on the presence of his ideas in the works of Alfonso Reyes and Juan José Arreola. To achieve this objective, this article will approach succinctly the world and

national parameters of Kierkegaard's reception, following with a punctual analysis of the explicit references that Reyes and Arreola made about the Danish philosopher. This will provide adequate tools to understand the presence of Kierkegaard's thought in Reyes and Arreola works and try to correct the lack of research of Kierkegaard's reception in non-philosophical academic fields.

Keywords: Kierkegaard's reception, Existentialism, Anxiety, Choice, Crisis.

Recibido: 1 de agosto del 2020

Aprobado: 15 de noviembre del 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.560>

Corre por las letras españolas una plétora de filosofía que seguramente escapa a los textos oficiales, pero que no por eso es menos filosofía.

ALFONSO REYES

Introducción

En la comprensión y difusión de una propuesta filosófica resulta determinante su recepción académica. Sin embargo, en igual medida ha de considerarse su presencia en diversos espacios geográficos y culturales. En el caso de Søren Kierkegaard, es preciso considerar que sus traducciones, lecturas y estudios, se han presentado igualmente en el espacio extrafilosófico, por lo que es frecuente encontrarlo enunciado en el arte y otros registros culturales. Aunado a ello, su pensamiento se ve afectado por haberse encontrado fuera del “norte filosófico” y la necesidad de atravesar

entre los diversos “sures epistémicos” en lo geográfico y respecto a las áreas del conocimiento y la creación artística.¹

En el caso del autor danés, su proximidad a un sur epistémico y su distancia del academicismo, han favorecido su presencia extrafilosófica, pues su recepción ha sido igualmente nutrida allende la filosofía e, incluso, esta recepción ha soportado, determinado y ampliado su lectura académica. La presencia en teatro y cine es innegable como influencia de diversos autores, lo mismo que en la narrativa y en el espacio social.

De lo anterior se desprende nuestro objetivo, esto es, abonar a los estudios de la recepción mexicana y extrafilosófica de Kierkegaard a partir del análisis de las menciones explícitas del autor en la obra de Alfonso Reyes (1889-1959) y Juan José Arreola (1918-2001).

Los estudios sobre la recepción kierkegaardiana, ya sea a nivel mundial como en el caso particular mexicano, se han convertido en una veta de estudio e investigación digna de abordaje por sí misma. Ello ha dado pie a numerosas investigaciones sobre esta temática, baste señalar, como ejemplo, que en la serie *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*² los estudios sobre la

¹ En consonancia con lo expuesto por Sousa Santos (2013), hay un Norte global que, además de imponer como válidos y únicos sus saberes, niega valía a otros saberes (Sur global), con lo cual les impide la posibilidad de reconocimiento. Ello produce un abismo entre ambos, es decir, una distancia infranqueable para quienes habitan o son relegados al Sur, mientras ofrece una verticalidad del Norte que se impone sobre el Sur. De este modo: “Desde la perspectiva de las epistemologías abismales del Norte global, vigilar las fronteras de los saberes relevantes es mucho más decisivo que argumentar sobre las diferencias internas. Como consecuencia, se ha realizado un epistemicidio masivo en los últimos cinco siglos, por el que una inmensa riqueza de experiencias cognitivas ha sido perdida” (191).

² La colección *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, es el resultado del proyecto iniciado en 2005 cuyo objetivo ha sido la sistematización de

recepción se dividen en siete volúmenes (del 8 al 14) compuestos por 17 tomos; asimismo podemos remitir a los artículos que han abordado el tema, distribuidos en varios números del *Kierkegaard Studies Yearbook*. Respecto al caso mexicano, consideremos la obra coordinada por García Martín (2012) *Recepción de Kierkegaard en Iberoamérica* (cuya parte dedicada a México se declara deudora y, a su manera, continuadora del trabajo de los *Kierkegaard Research*. Aquí hacemos lo propio respecto a ambos).

Un antecedente significativo en los estudios sobre la recepción literaria de Kierkegaard se encuentra en la investigación presentada por Leticia Valadez (2009) en el citado *Kierkegaard Research*. En “Mexico: Three Generations of Kierkegaard Studies”, la autora nos plantea la proximidad de la recepción mexicana de Kierkegaard con la de otros países de habla hispana (269). Asimismo, hay otra nota que desprendemos de ese estudio, bastante significativa, según la cual, la recepción kierkegaardiana se encuentra atravesada por autores que no se ubican en el canon de la producción filosófica, estos autores son literatos, ensayistas y críticos de arte. Valadez (276) cita a Carlos Fuentes con motivo de la entrada de “Kierkegaard en la Zona Rosa”.

La veta de abordajes literarios no se limita a México: su recepción argentina, presentada por Dip (2009), involucra a Jorge Luis Borges y *Temor y temblor*, junto con el prólogo dedicado por el

los resultados de investigadores contemporáneos sobre el autor danés. La colección se compone de tres secciones (cuyo conjunto suma 21 volúmenes divididos en 58 tomos): Sources, Reception y Resources, que aborda respectivamente las fuentes de estudio kierkegaardianas, la recepción (e influencia) del danés en diversos espacios (geográficos y académicos), y los recursos (diccionario, figuras literarias, bibliografía, etc.) que permitan la comprensión del autor. La descripción del proyecto, que se parafrasea en líneas las previas, se encuentra disponible en: <https://www.jonstewart.dk/krsrr.html>. Las citas realizadas a esta colección son traducción del autor del artículo.

argentino, en el listado de libros que han de leerse; por otro lado, se encuentran las enunciaciones de Ernesto Sabato y en España no puede eludirse a Unamuno, como lo señalan Perarnau Vidal y Parcero Oubiña (2009), quien, aunque cuenta con una importante obra filosófica, suele ubicársele más próximo a la ensayística y la producción literaria; Stewart (2009: 425), suma otros casos europeos como Ibsen. En Estados Unidos, la situación se repite (Barret, 2009).

El vínculo de la recepción literaria y académica de Kierkegaard es significativo y nos permite comprender las lecturas mexicanas del autor danés, así como abonar a los estudios sobre su recepción. Para ello, este trabajo se divide en dos partes: la primera consiste en una panorámica del contexto de recepción kierkegaardiana que media la lectura de los autores mexicanos; la segunda, dará cuenta de la presencia de las enunciaciones sobre Kierkegaard en Reyes y Arreola a partir de las menciones explícitas sobre el autor danés.

I. La recepción filosófica kierkegaardiana

Si bien el contexto filosófico próximo a nuestros autores mexicanos parece enmarcarse por el debate del positivismo y las reflexiones filosóficas sobre la existencia, las lecturas marxistas y la filosofía de la cultura mexicana, amén de los cuestionamientos por lo mexicano, a tales ha de sumarse el matiz característico de las tensiones mundiales propias de la convulsa primera mitad del siglo xx. Ninguna autoría resultó ajena a dichos parámetros.

Para aproximarnos a lo que se ha escrito sobre el Sócrates del norte, como lo refiere Teófilo Urdániz (2008: 436), es preciso abonar de manera sucinta al contexto general de la recepción en que fueron escritas las menciones particulares, en este caso, abordaremos el marco de referencia académico global para luego comprender su presencia en México.

Inicialmente nos ceñiremos a las palabras de Grøn (2013), quien plantea tres grandes corrientes de la recepción de Kierkegaard. La primera, posterior a la traducción de la obra kierkegaardiana al alemán, coincide con el fin de la Primera Guerra Mundial, cuando las condiciones remitían a “una filosofía y teología de crisis, *krisis* en el sentido de llegar a un momento crítico en el tiempo que requiere de una decisión. La lectura de Kierkegaard ofrecía esta categoría del momento crítico en la historia y la noción de decisión” (59). Sigue a esta primera recepción, la surgida tras la Segunda Guerra Mundial, que mantiene la condición de crisis, pero se concentra en “la fragilidad de la existencia humana” (60) donde predomina el carácter contingente y absurdo de la existencia en el devenir histórico. “La filosofía de la existencia de los años veinte se convirtió en existencialismo en los cuarenta [...] Y lo que en nuestro contexto es más importante, la filosofía de la subjetividad de Kierkegaard se convirtió en subjetivismo” (60). El tercer momento, señalado por Grøn, emerge a partir de la década de 1980 con la crisis de la división mundial venida de la Guerra Fría y su conclusión, con lo cual el autor nos remite a “lo que se conoce como posmodernismo” (61). Esta última etapa también ha permitido el estudio de Kierkegaard sin su dependencia a otros autores o corrientes.

De tales interpretaciones, el vínculo con el existencialismo todavía permea las lecturas contemporáneas de la obra kierkegaardiana. “El existencialismo del siglo veinte fue el primer gran escaparate de la filosofía kierkegaardiana, que logró descubrirla, mostrarla e incorporarla a la discusión filosófica académica” (Cavallazi Sánchez/Palavicini Sánchez, 2012: 83). Sin embargo, esta proyección también ha sido causa de una limitación de su pensamiento, derivando en una lectura cuyas herramientas hermenéuticas se asientan en terceros, más que en Kierkegaard (o sus seudónimos). Aunado a ello, diversas interpretaciones han buscado imponer al danés como

antecedente de su propuesta. De ahí el mote de “padre del existencialismo”.

Durante la primera mitad del siglo xx también debe considerarse cierta invisibilización de Kierkegaard, causada por la negativa a reconocer la presencia de un autor desplazado fuera del canon académico. Como ejemplo, consideremos la falta de referencias de Carl Schmitt (2009: 20) a *La repetición* o las poco claras referencias heideggerianas. De ahí la mención del danés en proximidad con el sur epistémico.

Relativo a la recepción mexicana, Valdez (2009) también nos plantea tres períodos: “El primer periodo, de 1930 a 1961, inició con los españoles José Ortega y Gasset (1883-1955) y Miguel de Unamuno (1864-1936)” (270), donde junto con otros autores, aparecen las primeras traducciones, referencias y estudios sobre Kierkegaard. En este lapso, “la mayoría de las referencias a Kierkegaard por los autores de habla española se encuentran en ensayos sobre existencialismo” (270). Un segundo período, “de 1961 a la primera mitad de la década de 1980. Inició con el valioso esfuerzo de Demetrio Gutiérrez Rivero por traducir una importante parte de los trabajos de Kierkegaard” (270), lo cual permitió una mejor aproximación a Kierkegaard y sus obras, así como cierta distancia del existencialismo. “El tercer período abarca de la segunda mitad de la década de 1980 al presente. Fue en este periodo cuando los investigadores comenzaron a presentar un interés especial en el estudio de Kierkegaard” (270), lo cual ha permitido un abordaje crítico sobre el autor sin hacerlo dependiente, subordinado o herramienta para la comprensión de otras propuestas e incorpora dos grandes proyectos de traducción sus obras.

Resaltemos que la recepción mexicana se ha nutrido de la recepción hispanoamericana. Junto al proyecto de traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero (1921-1988) en Editorial Guadama-

rra de Madrid,³ ha de sumarse el impulso filosófico de los trans-
terrados, a uno de quienes debemos la primera traducción de *El
concepto de la angustia* en 1930. En las últimas décadas, ha habido
un importante avance en las traducciones de la obra kierkegaardina,
destacando los equipos conformados para la traducción de la
última edición de los escritos de Kierkegaard en editorial Trotta
y de los diarios por parte de la Sociedad Iberoamericana de Estu-
dios Kierkegaardianos (SIEK) y la Universidad Iberoamericana; así
como traducciones externas a estos dos centros como las de Anna
Fioravanti, Javier Teira y Nekane Legarreta.⁴

II. La recepción literaria de Kierkegaard en Alfonso Reyes y Juan José Arreola

Lejos de la pretensión de abarcar el espectro de la producción li-
teraria mexicana del siglo xx, nos dedicaremos al rastreo de las
referencias explícitas a Kierkegaard en Alfonso Reyes y Juan José
Arreola. Ello supone considerar someramente algunas notas sobre
el quehacer filosófico mexicano, para tal semblanza recurriremos a
la *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*.

El primer rasgo a destacar es el influjo positivista que corría por
el México de finales del siglo xix y principios del xx, apoyado por

³ Sobre el traductor, puede consultarse el trabajo de Francisco Odriozola Argos
(2004) quien presenta a Gutiérrez Rivero vinculado a su labor como traductor
kierkegaardiano.

⁴ En el equipo de Trotta destacamos el iniciado con Rafael Larrañeta (1945-
2002), continuado principalmente por Darío González, Begonya Saez Tajafuerce
y Óscar Parceró, mientras que en obras que no conforman parte de esta
colección, el equipo alrededor de la Biblioteca Kierkegaard Argentina ha brindado
traducciones como *La época presente* y *El instante*; en la SIEK, el equipo la
traducción de los *Diarios* se encuentra coordinado por Luis Guerrero Martínez
e incluye a María J. Binetti y Nassim Bravo Jordán, entre otros.

las instancias oficiales a través de Gabino Barreda.⁵ El positivismo, heredado de la propuesta comtiana, fue adaptado e impuesto en México y encontraría su derivación en el grupo de “los científicos” quienes “sostenían una ideología científicista” (Vargas Lozano, s/f: 13). Se vincula a ellos, por relaciones de parcial oposición, el Ateneo de la Juventud. De este grupo, formó parte Alfonso Reyes. Según Vargas Lozano, en “El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana”, estos tomaron distancia de la reflexión e incidencia política, para conformar una agrupación cultural en los inicios del siglo xx.

A finales de la década de 1930, llegaron a México algunos filósofos españoles que serán conocidos como los transterrados, a quienes se debe el impulso de la recepción de la filosofía alemana contemporánea en una tradición filosófica mexicana que permanecía fiel a la cultura francesa. Acertadamente, ha notado Elsa Cecilia Frost: “la muy marcada francofilia [...] señoreó en México hasta muy entrados los años cuarenta” (3). A los transterrados, en específico a José Gaos, debemos la primera traducción (del alemán) de *El concepto de la angustia*. En consonancia con el influjo alemán, esta traducción atiende a la influencia heideggeriana de *Ser y tiempo*, también traducido por Gaos.

A mediados del siglo xx, el grupo Hiperion adquirió notoriedad debido a la recepción del existencialismo francés y las reflexiones

⁵ Aunque puede plantearse el apoyo oficial hacia el positivismo, Vargas Lozano (s/f) plantea que “no es cierta la afirmación muy general de que el positivismo era la ‘filosofía oficial del porfiriato’”. No obstante, esto no niega el respaldo recibido y que el mismo Vargas Lozano reconoce. Este soporte también existió con Juárez y Lerdo de Tejada. Bien que en ninguno de los tres casos se trató de un apoyo irrestricto y único, por lo cual recordamos una de las conclusiones de Vargas Lozano sobre la fundación del Ateneo: “El Ateneo se funda, con el apoyo del régimen, con el propósito de debatir sobre temas literarios y filosóficos no políticos, en un momento en que el país arde” (13).

sobre el tema de lo mexicano. No obstante, la mayoría de sus partícipes tomarían distancia de estos inicios. Para Guillermo Hurtado: “Los miembros del Hiperión no se conformaban con conocer las raíces más profundas de México, sino que deseaban cambiarlo, sacudirlo, liberarlo. El grupo pretendía no solo comprender mejor a su objeto de estudio, i.e. México y el mexicano, sino efectuar en él transformaciones profundas, definitivas” (2).

En este contexto surgen las referencias de Reyes y Arreola a Kierkegaard. La influencia de estos ejes del pensamiento llegó a nuestros autores de manera directa por la participación y las relaciones que guardaron con los integrantes de aquellos movimientos: Alfonso Reyes fue militante en el Ateneo de la Juventud y ambos compartieron relaciones con los intelectuales de la escena nacional mexicana.

Alfonso Reyes

Alfonso Reyes, el “Regio universal”, renombrado autor de las letras mexicanas, miembro del Ateneo de la Juventud, académico y diplomático, realizó cinco menciones a Kierkegaard.⁶ En términos generales, enunció al danés rodeado de otros autores para propiciar un marco contextual destinado a reforzar ideas asociadas a la angustia o al existencialismo. Reyes ejemplifica dos notas de la recepción kierkegaardiana en México: 1) la lectura del danés se halla mediada por Unamuno y el existencialismo; 2) la contigüidad de esta recepción con el análisis e influencia extrafilosófica, literaria en este caso.

⁶ Esta afirmación parte de la revisión de las *Obras completas* del autor, preparadas por el *Fondo de Cultura Económica* para la colección Letras mexicanas, dispuesta en XXVI tomos.

La primera referencia aparece en “El enigma de Segismundo” (Reyes, 2000), análisis del soliloquio presente en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Reyes señaló:

8) SEGIS-MUNDO. Así como en Von Uexküll la ecología biológica es una simbiosis en que animal y medio se van creando mutuamente; así en la antropología filosófica de los “existencialistas” (sea por la línea Fichte, Maine de Biran, Gratry, Brentano, Dilthey; sea por la línea Kierkegaard, Nietzsche, Bergson; sea en la confluencia irregular Heidegger, Ortega y Gasset), Segismundo es uno con su carapacho del mundo auestas, su “ser” es su “hacer”; y un “hacerse a sí mismo”, al trascender sobre el exterior en acción abierta sobre el no-yo. El yo y el no-yo están referidos como Segis y Mundo (213).

Con la separación del nombre “SEGIS-MUNDO”, Reyes se permite la referencia al barón Von Uexküll,⁷ de modo que “Segis” remitirá al animal humano y “Mundo” al medio. En esa creación, al modo simbiótico, Reyes ubica la antropología existencialista donde para el existente “su ‘ser’ es su ‘hacer’; y un ‘hacerse a sí mismo’”. Esta última línea, firmada en marzo de 1944, puede situarse al lado de la conocida expresión sartreana (de 1945) y común denominador del existencialismo: “la existencia precede a la esencia” (Sartre, 2009: 30). Bajo tal parámetro, Reyes y Sartre reúnen a diversos pensadores, entre ellos Kierkegaard. El Regio universal posiciona al danés junto a Nietzsche y Bergson, una cercanía surgida de la común oposición de los autores a la construcción de sistemas y en

⁷ Biólogo y filósofo alemán, pionero de la etiología, autor al cual también hace referencia Arreola en sus escritos; en fechas contemporáneas, es traído al diálogo filosófico por las menciones de Agamben quien lo vincula con la obra de Heidegger en *Lo abierto. El hombre y el animal*, especialmente en el apartado “*Umwelt*” y siguientes.

proximidad con los valores del romanticismo que se les suele atribuir. En esta entrada, Kierkegaard es situado en una consideración amplia del existencialismo.

La segunda referencia, fechada el primero de abril de 1945, repite el vínculo de Kierkegaard con el existencialismo, en este caso, a través de la angustia, dentro de un análisis literario. Ambas notas se refuerzan por la mención junto a Kafka, cuya literatura, especialmente en la época, también era ubicada en el existencialismo. El apartado se intitula “Sobre la novela policial” (Reyes, 1996c), fragmento de *Los trabajos y los días*, cuyos materiales “ofrecen un tono más libre, entre reseña y divagación” (1996b: 7).

Al reflexionar sobre la novela policial, Reyes (1996c) la ubica como “el género literario de nuestra época” (457), lo cual explica como “una declaración de hechos: 1) es lo que más se lee en nuestros días, y 2) es el único género nuevo aparecido en nuestros días” (457). Al caracterizarla, contraargumenta a Bogan quien “se engaña atribuyendo el secreto del éxito al sentimiento del miedo, característico de nuestra época insegura” (460). Ahí es donde incluye la referencia a Kierkegaard, pues continúa la línea precedente: “(Y aquí de la angustia de Kafka, Kierkegaard y otras honduras por este tenor)” (460).

Sobre la presencia kierkegardiana, podemos afirmar que el dancés es situado como exponente de la angustia y, así, como un personaje previsor de “una época insegura”. Mientras, de modo especulativo, postularemos que la caracterización de la novela policial en Reyes podría extenderse a su concepción del existencialismo:

Soy un decidido aficionado [de la novela policial]. Me interesan sin conmovirme. En la que llamaremos “novela oficial”, todo conflicto me conmueve y agita. En la policial [...] podemos ser un tanto pasivos si nos place, y graduar nosotros mismos la atención y la energía mental que deseamos gastar. Finalmente, el problema

no conlleva el dolor de la abstracción lógica [...] En suma, leo novelas policiales porque me ayudan a descansar, y me acompañan, sin llegar a fascinarme u obsesionarme, a lo largo de mis jornadas de trabajo, con esa música en sordina de un “sueño continuado” que no tiene nada de morboso; me permiten satisfacer esa necesidad de desdoblamiento psicológico que todos llevamos adentro (y a la que importa buscar alguna salida por buena economía del espíritu), sin poner para eso en acción todos los recursos sentimentales ni la preocupación patética que exige la novela oficial (457-458).

La conformación del texto abre la cuestión respecto a nuestro postulado, ¿debe extenderse esta nota a la filosofía existencialista? Más adelante, Reyes complementa: “El secreto, sin duda, está en la distracción: ni siquiera en la amenidad. Que, a veces, la historia es muy escueta y, sin embargo, nos distrae” (460).

Fechaado en 1950, “De ciertas filosofías” (Reyes, 1989a) (parte de *Marginalia: Primera serie [1946-1951]*), declara su objetivo: “el incitar a los donceles del existencialismo, en México, para que conviertan su mirada hacia las letras españolas, en que hallarán un rico acervo” (124). El trabajo, que inicia con las proclamas unamunianas resistiendo a la muerte, trae de nueva cuenta a Segismundo, “más profundo que Hamlet” (122), para recordarnos la presencia filosófica en las letras y literatura españolas.

Para Reyes (1989a), las problemáticas y la “preocupación del pensamiento contemporáneo ha[n] comenzado a tender puentes entre filosofía, el ensayo literario y la poesía” (123), pues el existencialismo permite aislar y metodizar problemas presentes y perennes en las letras hispánicas. De ahí que la profundidad filosófica de las últimas se evidencia en su vecindad con el existencialismo y su formalización filosófica. Igualmente, el abordaje académico se clarifica y complementa con la producción de las letras.

Según la exposición, el existencialismo académico de Kierkegaard es, o ha de ser, mediado por la literatura y la ensayística unamuniana, pues que “con relación al sentimiento de la angustia, bautizado por Kierkegaard, haya que leer a Unamuno es ya un lugar común entre los aficionados a tales investigaciones” (123).

La interpretación de la angustia como “un sentimiento” permite dos matices a la exposición de Reyes, por una parte, cuestiona su comprensión (incluso la lectura) del trabajo seudónimo signado por Vigilius Haufniensis (Kierkegaard, *El concepto de la angustia*), donde la angustia no es solo “un sentimiento”; por otra, lo sitúa en los parámetros de comprensión y hermenéutica dados por la recepción vigente a mediados del siglo xx.

En la segunda serie [1909-1954] de *Marginalia*, en el apartado “V. Epílogos. 1952”, Reyes presenta a Kierkegaard, nuevamente, al lado de Unamuno en la medida en que, la angustia del uno y el sentido agónico del otro, cuestionan la paz del católico. Las líneas son: “¿está en paz el católico? ¿Y la ira irrestañable de un Bloy, para no hablar de otros profetas? ¿Y el tan traído y llevado sentido agónico, de Unamuno? ¿Y la angustia, de Kierkegaard? Y no se diga aquí que confundimos ortodoxos y heterodoxos, cristiano y católico, género y especie, que para el caso da lo mismo” (325).

Con la finalidad de ubicar el sentido de estas líneas, enunciemos las palabras de Arendt (2005): “En tanto en cuanto pueda darse en el mundo moderno en general algo así como una existencia religiosa, ella tendrá que invocar a Kierkegaard como antecesor” (65). Aunque es improbable que Reyes tuviera acceso a estas líneas de 1932, el contexto brindado por la autora para Kierkegaard y la “existencia religiosa” es significativo. El Regio universal detecta un contexto similar al reconocer las condiciones y exigencias de la fe en el siglo xx y a ellas suma a la referencia unamuniana a quien seguramente Arendt desconocía.

La última referencia de Reyes (1989c) se encuentra en “169. Balbuceo sobre la esencia y la existencia”, de *Las burlas veras. Segundo ciento*, fechado en 1957. Reyes plantea el auxilio de la lengua castellana para la comprensión de la existencia al distinguir entre “estar”, “ser” y “existir”. Con ello, considera los postulados existencialistas, pero también su yerro. Entre los existencialistas incorpora a Kierkegaard, en esta ocasión al lado de Heidegger y Jaspers, como partícipes de un listado abierto. La redacción es la siguiente:

En cuanto al problema de la esencia, la existencia y sus relaciones, la lengua castellana posee peldaños que permiten escalar cómodamente estas ideas abstractas:

a) “Estar” es un hito pasajero.

b) “Ser”, una permanencia.

c) “Existir”, el movimiento a través de esta permanencia.

“Ser” es la persona que anda; “existir”, su andar; “estar”, la huella de su planta. Todos los hispanohablantes comprenden: — *Soy un hombre feliz, aunque haya algunos contratiempos en mi existencia y, a veces, esté afligido.*

De manera que de la esencia a la existencia va lo mismo que de la bala al disparo. Pero hoy los existencialistas sostienen que bala y disparo son idéntica cosa, y que esta cosa es la persona humana, única que existe, aunque no en una configuración definitiva. De suerte que el hombre se dispara solo en mitad de la nada: un punto más que las “pistolas de pelo”. Así en Kierkegaard, en Heidegger, en Jaspers. Así en...

Noviembre de 1957 (746).

Desde el parámetro de la temporalidad y a través de las permisiones del castellano, Reyes distingue entre los conceptos referidos

para establecer, con la imagen de la bala y el disparo, su crítica a la que considera una antropología existencialista.

Sobre el existencialismo en general cabe extender algunas líneas, dado que Reyes asume cierto tono que no traiciona la profundidad de su pensamiento, pues, si bien procede con rigurosidad, parece considerar en algún grado como frívolo o superficial a su objeto (el existencialismo): avanza con seriedad al análisis de aquello que no necesariamente lo es. De ahí el título que encuadra estas entradas: *Las bulas veras*. Lo anterior abona al cuestionamiento abierto líneas arriba sobre una posible interpretación general de Reyes sobre el existencialismo que, como su acepción de la novela policial, apuntaría a una afición que no alcanza a conmover... Cabría cuestionar si la filosofía, en general, no posee estas notas para el autor.

Las enunciaciones de Reyes, fechadas entre 1944 y 1957, confirman las notas filosóficas de la recepción kierkegaardiana propias de su contexto y contribuyen a su inclusión en el quehacer literario y ensayístico vinculado con la filosofía. Es significativa la propuesta de Reyes de un enaltecimiento de la filosofía hispanoamericana, presente y reforzada por un acorazamiento literario y ensayístico, que no ha podido (o querido) ser considerado en la academia. Allende las reservas de Reyes con lo que denomina existencialismo, encuentra en esta filosofía la posibilidad de incorporar la reflexión de las letras hispanoamericanas en el quehacer filosófico académico. Por desgracia, este reconocimiento surgiría como un epifenómeno del reconocimiento dado al existencialismo francés.

El reconocimiento de la reflexión filosófica fuera de la producción académica aparece como un fenómeno novedoso en el norte epistémico a través de la invisibilización de su presencia en los sures hispanohablantes y, lo que allá se ensalza como la genialidad de una filosofía en y a través de trabajos literarios, visto en autores del sur será una inmadurez que no les permite acceder a la verdadera creación filosófica o literaria al confundirlas.

Alfonso Reyes alza la tarea de recuperar la literatura y el ensayo hispanoamericanos como vías para enunciar una filosofía invisibilizada. El existencialismo, mediante la formalización filosófica de diversas problemáticas y su proceder literario, ensayístico y filosófico ha abierto, al interior del norte epistémico, una senda a través de la cual recuperar la valía filosófica que embebe a las letras hispanoamericanas. Tarea que alza Alfonso Reyes.

Juan José Arreola

La creación arreolina ha legado en sus textos la inclusión de diversos géneros literarios e hibridaciones. Asimismo, sus textos son atravesados por referentes e imágenes de su tierra, la realidad nacional, la Biblia y un continuo diálogo con autores y creadores en múltiples áreas: literatura, cine, filosofía... De ahí que podamos signarlo con aquella línea, propia de Reyes (1996a) a quien también enmarca: “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal” (439).

A primera vista, la lectura kierkegaardiana propuesta por Arreola coincide con las reflexiones sobre la existencia y el existencialismo. En términos de la recepción del autor danés, esto significa una vinculación a la reflexión sobre la elección y el individuo, incluso la subjetividad, en crisis. Arreola, como Reyes, refleja la proximidad de la recepción mexicana de Kierkegaard con la recepción europea.

La presencia de notas existencialistas en el jalisciense puede cifrarse a través del guiño, acaso diálogo velado, con Jean-Paul Sartre. Interpretación surgida de las líneas de “Autrui” [Otros] en *Bestiario* (Arreola, 2014), texto que permite concebir al otro bajo conceptos sartreanos, sea al modo de Garcin en *A puerta cerrada* con el conocido “el infierno son los otros” (Sartre, 2013a: 79)⁸ o el

⁸ En la versión consultada se indica “el infierno son los Demás”.

menos referido de Inés en la misma obra, “El verdugo es cada uno para los otros...” (37) que le precede, pero también según *El ser y la Nada* donde “capto la mirada del otro en el propio seno de mi acto, como solidificación y alienación de mis propias posibilidades” (Sartre, 2013b: 339), por enunciar algunos vínculos.

Respecto a Kierkegaard, Arreola le dedica una entrada en *Variaciones sintácticas*. Las líneas se plantean como un homenaje al danés, por lo cual podríamos especular su presencia velada en otros trabajos arreolinos, así como referencias directas en los registros no escritos. No obstante, nos atendremos a nuestra limitante de referencias explícitas escritas.⁹

Las palabras de Arreola son las siguientes:

La disyuntiva

Homenaje a Sören Kierkegaard

El error está en decidirse. No le diga usted ni sí ni no. Empuñe resueltamente los dos extremos del dilema como las varas de una carretilla y empuje sin más con ella hacia el abismo. Cuidando, claro, de no irse otra vez como la sogá tras el caldero.

No la oiga gritar. Recobre inmediatamente el equilibrio entre temor y temblor. Recuerde que la cuerda es floja y que usted irá por la vida ya para siempre en monociclo.

La rueda de este vehículo intelectual puede ser una pieza de queso parmesano o la imagen de la luna sobre el agua, según temperamento (201).

⁹ En este trabajo nos ceñimos a la antología *Obras*, preparada por Saúl Yurkievich.

Esta entrada ha sido interpretada a la luz de la ironía en Arreola y Kierkegaard (Borsò, 2018). Sin embargo, ante la imposibilidad de afirmar que el mexicano leyó *El concepto de ironía*,¹⁰ atendemos en este caso a otra interpretación.

“La disyuntiva”, más que atender a una relación con la ironía, como afirma Borsò (2018: 47), nos remite a la obra *Enten-Eller. Første Deel* (1843), traducida como *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida* (Kierkegaard, 2006). No obstante, las traducciones previas de la obra al español, aunque fragmentarias, también suelen señalarla como *La alternativa*. Esto se replica en otros idiomas, por ejemplo, las traducciones al francés la intitulan *L'Alternative* o *Ou bien... Ou bien*, por lo que la forma en que Arreola intitula el apartado en que homenajea a Kierkegaard parece dar cuenta de la referencia a esta obra.

Con “El error está en decidirse”, Arreola parece referir al aforismo “O lo uno o lo otro”¹¹ que inicia con el conocido “Cásate, te arrepentirás; no te cases, también te arrepentirás...” (Kierkegaard, 2006: 62) y continua con otras circunstancias en las cuales prevalece el arrepentirse como resultado. Ello, escribió Kierkegaard bajo la firma seudónima, “señores míos, es la quintaesencia de toda sabiduría” (62). Ahí, pero también en posible referencia a la segunda parte de la obra que afirma la necesidad de elegir (decidirse),

¹⁰ Afirmación que sería sobremanera arriesgada pues, si bien Arreola era bilingüe (español y francés), la traducción al francés del trabajo kierkegaardiano data de 1975 y, al español, de 2000. Por ello, aunque podemos plantear relaciones entre las obras, es complicado asumir la lectura e influencia del texto de Kierkegaard en la ironía arreolina. Recordemos la cronología de publicaciones de Arreola: “*Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1959), *La feria* (1953), *Palindroma* (1971)” (Arreola, 2014: Contraportada), bien que otros ensayos, discursos y entrevistas, fueron posteriores. Igualmente, que no haya un acceso directo a la obra del danés, no implica que Arreola no haya tenido contacto con la propuesta sobre la ironía de Kierkegaard.

¹¹ El aforismo, único titulado, es homónimo a la obra que lo contiene.

encontramos posibles raíces para la expresión arreolina. Con “el error está en decidirse”, el jalisciense plantearía un diálogo con el total de la *O lo uno o lo otro*, no solo con los aforismos, y se pondría ante unos de los problemas de su tiempo que, en igual medida, embeben la recepción kierkegaardiana: la elección ante la crisis y el vínculo con la subjetividad.

Según el juez Wilhelm (Kierkegaard, 2007), seudónimo del esteta o esfera ética, firmante de la segunda parte de *O lo uno o lo otro*, el esteta intenta huir del abismo en la inmediatez; mientras que, desde la perspectiva ética, la única posibilidad ha de ser desesperar y elegir, es decir, aquello a lo cual rehúye el esteta. No obstante, retornemos al seudónimo A, a quien se atribuyen los textos estéticos de la obra, y que afirma sobre Don Juan y el abismo:

Así es como *Mozart* trae a Don Juan a la existencia, y a partir de allí la vida de éste se despliega ante nosotros al compás de esos danzarines sonos de violín en los que, ingrávito y fugaz, se apresura a cruzar el abismo. Cuando uno arroja una piedra a ras del agua, puede que, durante un momento, dé unos pequeños saltos sobre la superficie, pero se precipita instantáneamente hacia el fondo tan pronto como deja de saltar; así danza Don Juan sobre el abismo, lleno de júbilo en el breve lapso que le queda (Kierkegaard, 2006: 144).

Entre las formas de la existencia estética y ética que representarían “los dos extremos del dilema”, Arreola apunta a un yerro: la decisión, sea la del esteta (signada como inapropiada por el ético) o la ética. En otras palabras, Arreola apunta al yerro de afrontar la disyuntiva. “El error está en decidirse” y, antes que eludir el abismo, “empuñe resueltamente los dos extremos del dilema como las varas de una carretilla y empuje sin más con ella hacia el abismo”. Avance entonces, el lector, sin retornar a la falencia de la decisión,

esto es, proseguir “cuidando, claro, de no irse otra vez como la sogá tras el caldero”. Con y contra (los seudónimos de) Kierkegaard, Arreola apunta a otras posibilidades, al hacerse del total de una existencia capaz de bordear el abismo con la carga de sí mismo.

El final de la primera parte de *O lo uno o lo otro*, conclusión de los trabajos estéticos, es *Diario de un seductor*, con numerosas traducciones y, de ordinario, editada fuera del trabajo completo del que forma parte. Esta inicia con los clamores de Cordelia hacia Johannes, el seductor, quien la ha dejado. También sucedía esto en el apartado *Siluetas*, donde personajes femeninos llaman a sus seductores. Las expresiones femeninas no logran modificar a los varones, aun así, pareciera que Arreola nos previene: “No la oiga gritar”. Como hiciese Johannes el seductor al silenciar a Cordelia al dejar de leer las últimas cartas, que ni siquiera abre (Kierkegaard, 2006). Sin embargo, el resto de la exposición arreolina no coincide con el tono seductor que supondría Johannes, apunta a una apropiación de la existencia donde se nos solicitaría acallar los remordimientos y las quejas ajenas. Ahí, es preciso encontrar un equilibrio más allá del padecer estético y del reclamo de lo general (ético).

La parte ética de *O lo uno o lo otro* (Kierkegaard, 2007), atiende a dos cartas del Juez Wilhelm y una de un pastor amigo suyo. A la segunda carta, *El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad* (según la traducción citada) podría hacer referencia a ese “recobre inmediatamente el equilibrio entre temor y temblor”, que además también remite al trabajo de 1843, *Frygt og Bæven* (*Temor y temblor*).¹² En este, Johannes de silencio (seudónimo firmante), plantea la soledad y angustia del individuo frente a lo general y sus imposiciones, incluso entre sus elecciones cuando atentan contra esa generalidad (Kierkegaard, 2019). Lo que en el trabajo del danés apunta a la situación existencial que rodea a la

¹² Sin duda, Arreola también conocía la referencia bíblica del título (Fil. 2, 12)

decisión religiosa, en el jalisciense mantiene la renuencia: atravesar, entre las formas de existencia, sin decisión, en dirección al abismo. Recobrarse en equilibrio.

Mantenerse en movimiento será “según temperamento”, lo cual nos remite a una de las propuestas implícitas del danés: las diversas formas de subjetividad determinan la comprensión de la realidad. Es probable que en el caso arreolino, como en muchos de la época, no se atiende a la firma de los trabajos. Esto, junto con la multiplicidad de posiciones que implica, le permite al jalisciense concluir que “la rueda de este vehículo intelectual puede ser una pieza de queso parmesano o la imagen de la luna sobre el agua, según temperamento”.

La lectura de Arreola, como sucede de ordinario con las propias de la época, no distingue entre seudónimos, por el contrario, atribuye a Kierkegaard la perspectiva de sus diversas firmas. Sin embargo, a diferencia de Alfonso Reyes, quien plantea a Kierkegaard como una herramienta contextual para la producción de marcos referenciales sobre el existencialismo y la angustia, Arreola parece apuntar a las obras del danés en su mención. Aunado a ello, mientras que a Kierkegaard le tributa homenaje, la postura de Arreola frente a los filósofos, en general vinculada a los positivistas, no suele ser buena.

Conclusiones

Para cerrar este trabajo, enunciaré cinco notas derivadas de las líneas previas. La primera asume, quizá con demasiado optimismo, una apertura venida de las obras existencialistas que podrían ampliarse a la producción intelectual latinoamericana; como segunda, la función contextual de la recepción kierkegaardiana a partir de Reyes; tercera, el marco posmoderno que asoma en la lectura

arreolina. Las dos últimas apuntan a ubicar a Kierkegaard respecto a nuestros dos autores mexicanos.

Entre los aportes del existencialismo está la consideración de otras formas discursivas dentro del canon de la reflexión filosófica, apertura que alcanzaría al denominado “pensamiento” latinoamericano. El trabajo de autores latinoamericanos –y españoles si seguimos a Reyes– encuentra una brecha de acceso en las propuestas existencialistas en la medida en que estas fueron planteadas desde diversos géneros literarios y ensayísticos. Con ello flanquearon una frontera de la filosofía académica para aproximar el quehacer filosófico a otras expresiones. Lo que se imponía imposible a los autores latinoamericanos, es decir, el reconocimiento de una reflexión filosófica por medio de expresiones no académicas, se ha permitido a sus contrapartes existencialistas europeos y, con ello, las formas de trabajo del “sur epistémico” (¡y estilístico!), podrían suponer cierta validación. Por desgracia, esta ruptura aplaudida para aquellos autores, ha sido admitida solo con reservas, lentitud y dificultades para quienes no forman parte de aquél norte... ¡si es que eso ha sucedido! Mientras en el norte epistémico se aplaude triunfal el dinamismo y la posibilidad de una escritura y un pensamiento filosófico allende la expresión filosófica “tradicional”; para el sur, estas expresiones serán un motivo más para confirmarlas como “pensamiento” (acaso, por accidente, de corte filosófico).

Las expresiones de Reyes nos permiten apuntar un uso contextual de Kierkegaard en su trabajo. Se sitúa al danés como un referente para el análisis literario o filosófico, desde los parámetros del existencialismo y la angustia. Ubicado en el contexto de la recepción kierkegaardiana que comparte, Reyes abona a través de la exposición e inclusión literaria y ensayística. Esta veta de presentación deviene significativa por plantear una lectura extra filosófica y su permanencia en trabajos no filosóficos. Además de la presencia

filosófica de Kierkegaard, se refuerza nuestra postura inicial: su recepción literaria y ensayística influye en su recepción académica.

Por su parte, la negativa de Arreola a la decisión plantea el preámbulo de una lectura que podríamos signar como posmoderna o contemporánea (Agamben, 2011). Así, con el Kierkegaard arreolino se yergue la posibilidad de no decidir y simplemente asumir la condena que se desdibuja en el borde del abismo, en el trayecto, en las posibilidades de equilibrio en un monociclo sobre una cuerda floja. Tales posibilidades parecen ser las que nos permitirán una vida donde la única seguridad sería la condición, en temor y temblor, que se vierte sobre individuos que se niegan a constreñirse a los límites de una existencia estética, ética o religiosa. Esta postura, si bien surgida de la lectura kierkegaardiana, con mayor propiedad apunta a una apropiación original arreolina que abre a la recepción posmoderna del danés.

Antes de finalizar, señalemos lo siguiente: la recepción de Kierkegaard por parte de Reyes y Arreola coincide con la de su época y nos lo presentan como un interlocutor, aunque no siempre claro o abordado directamente, sí presente en los debates de la época. De las enunciaciones de Reyes resulta sobremanera complicado asumir la lectura directa del autor danés, por lo cual más que una recepción, influencia o presencia de Kierkegaard, habríamos de plantear que Reyes se adhiere a la recepción y significación cultural que representó Kierkegaard en su época. Incluso bajo la posibilidad de no haberlo leído.

El caso de Arreola asoma distinto. El jalisciense parece haber tenido cierta aproximación a Kierkegaard y hay probabilidades de una lectura directa, esto debido a la proximidad de las referencias, paráfrasis y cierto diálogo en los breves párrafos que, además, le dedica como homenaje. No obstante, en igual medida, de las obras consultadas no puede sino derivarse especulación. En cualquier caso, tanto en Arreola como en Reyes las referencias se encuen-

tran presentes y, contextualmente, cabe apuntar a una influencia indirecta. Respecto a una influencia directa, basada en la lectura directa de Kierkegaard, tal afirmación resulta complicada.

Referencias

- Agamben, Giorgio, 2007, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.), Adriana Hidalgo, Argentina.
- _____, 2011, *Desnudez*, Cristina Sardoy (trad.), Adriana Hidalgo, Argentina.
- Arendt, Hannah, 2005, *Ensayos de comprensión 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Agustín Serrano de Haro, Alfredo Serrano de Haro y Gaizka Larrañaga Argárate (trads.), Caparrós, Madrid.
- Arreola, Juan José, 2014, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Barrett, Lee C., 2009, “ix. Literary Approaches”, en *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 8, t. III, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 229-268.
- Borsò, Vittoria, 2018, “Juan José Arreola o el arte de la ironía como polémica: género(s) y tecnologías”, *Revista Surco Sur*, vol. 8, núm. 11, pp. 47-51.
- Cavallazzi Sánchez, Alejandro y Azucena Palavicini Sánchez, 2012, “ii. Después del existencialismo: El estudio crítico de Kierkegaard en México después de los años sesenta”, en *Recepción de Kierkegaard en Iberoamérica*, Bubok Publishing, España, pp. 53-89
- Dip, Patricia, 2009, “Hispanophone South America: Kierkegaard’s Latin American Reception, An Oxymoron”, en *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 8, t. III, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 285-317

- Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*, s/f. Disponible en: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/ceflibe/index.php/encic-dic-corrientes (Consultado: 03/IV/2020).
- Frost, Elsa Cecilia, s/f, “La labor difusora de los transterrados”, en *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*. Disponible en: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/ceflibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/La_labor_difusora_de_los_transterrados.pdf (Consultado: 03/IV/2020).
- Fuentes, Carlos, 1978, “Kierkegaard en la Zona Rosa”, en *Tiempo mexicano*, Joaquín Mortiz, México, pp. 9-16.
- García Martín, José (coord.), 2012, *Recepción de Kierkegaard en Iberoamérica*, Bubok Publishing, España.
- Grøn, Arne, 2013, “Kierkegaard: Ética de la subjetividad”, en *Søren Kierkegaard: Senderos existenciales*, Universidad Iberoamericana, México, pp.58-66
- Hurtado, Guillermo, s/f, “El Hiperión y su tiempo”, en *Enciclopedia de la filosofía mexicana*. Disponible en: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/ceflibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/ElHiperionysutiuempo-Hurtado_Guillermo.pdf (Consultado: 03/IV/2020).
- Kierkegaard, Søren, 2000, *Escritos 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (trads.), Trotta, Madrid.
- _____, 2006, *Escritos 2/1. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (trads.), Trotta, Madrid.
- _____, 2007, *Escritos 3. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, Darío González (trad.), Trotta, Madrid.
- _____, 2016, *Escritos 4/2. Migajas filosóficas. El concepto de la angustia*, Darío González, Óscar Parceros y Rafael Larrañeta, Trotta (pról., y trad.), Trotta, Madrid.

- _____, 2019, *Escritos 4/1. La repetición. Temor y temblor*, Darío González y Óscar Parceró (trads.), Trotta, Madrid.
- Odrizola Argos, Francisco, 2004, “Demetrio Gutiérrez Rivero (filósofo)”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, t. LXV, pp. 319-331.
- Perarnau Vidal, Dolors y Óscar Parceró Oubiña, 2009, “Spain: The Old and New Kierkegaard Reception in Spain”, *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 8, t. II, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 17-80.
- Reyes, Alfonso, 1989a, “De ciertas filosofías”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXII, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 122-124.
- _____, 1989b, “V. Epílogos.1952”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXII, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 319-330.
- _____, 1989c, “169. Baluceo sobre la esencia y la existencia”, *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXII, Fondo de Cultura Económica, México, p. 746.
- _____, 1996a, “I. A vuelta de correo”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. VIII, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 427-449.
- _____, 1996b, “Contenido de este tomo”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, Fondo de Cultura Económica, México, p. 7.
- _____, 1996c, “Sobre la novela policial”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 457-461.
- _____, 2000, “El enigma de Segismundo”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXI, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 198-213.
- Sartre, Jean-Paul, 2009, *El existencialismo es un humanismo*, Victoria Praci de Fernández (trad.), Edhasa, Madrid.

- _____, 2013a, *A puerta cerrada. La puta respetuosa*, Aurora Bernández (trad.), Losada, Buenos Aires.
- _____, 2013b, *El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología*, Juan Valmar (trad.), Losada, Buenos Aires.
- Schmitt, Carl, 2009, *Teología política*, Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez (trads.), Trotta, Madrid.
- Schulz, Heiko, Jon Stewart y Karl Verstrynge, 1996 a la fecha, *Kierkegaard Studies Yearbook*, De Gruyter, Berlín.
- Sousa Santos, Boaventura de, 2013, *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*, Siglo XXI / CLACSO, México.
- Stewart, Jon (ed.), 2007-2018, *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Routledge / Taylor & Francis Group, Londres / Nueva York.
- Stewart, Jon, 2009, “France: Kierkegaard as Forerunner of Existentialism and Poststructuralism”, en *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 8, t. I, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 421-459.
- Urdániz, Teófilo, 2008, *Historia de la filosofía V. Siglo XIX: Socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Valadez, Leticia, 2009, “Mexico: Three Generations of Kierkegaard Studies”, en *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 8, t. III, Ashgate Publishing, Farnham, pp. 269-284.
- Vargas Lozano, Gabriel, s/f, “El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana”, en *Enciclopedia de la filosofía mexicana. Siglo XX*. Disponible en: http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/ElAteneodelaJuventudyLaRevMexicana-VargasLozano_Gabriel.pdf (Consultado: 03/IV/2020).

Estímulos supernormales en la experimentación estética: porno y belkitsch

Supernormal stimuli in aesthetic experimentation: porn and belkitsch

Juan José Mora Galeote
Universidad de Granada, España
juanjosemogat@gmail.com

Resumen: Desde el descubrimiento de los estímulos supernormales hasta nuestros días, la variabilidad de su finalidad se ha visto comprometida por los diferentes sectores o disciplinas que se han aprovechado de ellos. Han sido aplicados unas veces con resultado positivo y otro negativo para el ser humano, independientemente de su finalidad. En este escrito señalamos su uso en el campo estético en general y artístico en particular, analizando experiencias estéticas relacionadas con la publicidad, las Redes Sociales –refiriéndonos con Redes Sociales a las procedentes del ámbito *online*–, el cine y, específicamente, el caso del porno y el belkitsch. Para esta consecución, hacemos uso de los resultados interdisciplinarios de diversas investigaciones neurocientíficas, psicológicas, artístico-estéticas y hermenéuticas, así como de un empirismo pragmático y didáctico, aplicando esta ecuación a la explicación de nuestra hipótesis. Entendemos la transversalidad como la clave del procesamiento de cualquier experiencia en general y sobre todo estética. Defendemos la aceptación del uso de los estímulos supernormales en el arte –sin consecuencias nocivas–, y los colocamos como herramienta de libre elección, descargándola de connotaciones peyorativas. Se transforman así, como

el belkitsch en su momento –que evolucionó del *kitsch histórico*–, en una exaptación estética.

Palabras clave: estímulos supernormales, experiencia súper-hiperreal, belkitsch, estética supernormal, porno.

Abstract: From the discovery of supernormal stimuli to the present day, the variability of its purpose has been compromised by the different sectors or disciplines that have taken advantage of them. They have been utilized sometimes with positive, other with negative effects for the human being, regardless of their purpose. In this paper we point out its use in the aesthetic field in general and artistic in particular, analyzing aesthetic experiences related to advertising, social networks, cinema and, specifically, the case of porn and belkitsch. For this exercise, we make use of the interdisciplinary results of various neuroscientific, psychological, artistic-aesthetic and hermeneutical investigations, as well as a pragmatic and didactic empiricism, utilizing this equation for the explanation of our hypothesis. We understand transversality as the key to processing of any experience in general, especially an aesthetic one. We support the accepted use of supernormal stimuli in art –without harmful consequences–, and we place them as a tool of free choice, releasing it from pejorative connotations. Hence, as belkitsch at the time, evolved from historical kitsch, is transformed into an aesthetic exaptation.

Keywords: Supernormal stimuli, Super-hyperreal experience, Belkitsch, Supernormal aesthetics, Porn.

Recibido: 6 de noviembre del 2020

Aprobado: 15 de febrero del 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.546>

1. Introducción a los estímulos supernormales: del mundo animal al mundo artístico-social

1.1. *El mundo animal*

Los estímulos supernormales igualan o superan criterios de selección establecidos hace tiempo, siendo generalmente extraños a los ambientes en los que estos criterios se desarrollaron. Como resultado, estos nuevos estímulos frecuentemente provocan una respuesta mayor que cualquier otro estímulo que ocurra naturalmente (Ward, 2013: 341).

El resultado que produjo el término estímulo supernormal, se lo debemos a las investigaciones del premio Nobel de Medicina en 1973, Nikolaas Tinbergen. El investigador realizó multitud de experimentos, los peces fueron, junto con los pájaros, su muestra a investigar, entre otros animales.

Del mismo modo, pájaros cantores que seleccionan sobre la base del color del huevo ignorarán sus propios huevos de pálido moteado, a favor de huevos ficticios de colores brillantes, incluso cuando estos huevos son tan grandes que las aves se deslizan repetidamente y tienen que volver a subir (Tinbergen, 1951).

El pez espinoso (*Gasterosteus aculeatus*), en época de apareamiento, se dedica a custodiar un nido que ha preparado para atraer a la hembra y así perpetuar su especie con el apareamiento. Su color es rojo vivo, mensaje que produce un ataque de otros machos cuando perciben ese color rojo de sus vientres. Por otra parte, las hembras, de vientre abultado por contener los huevos para ser fecundadas y de resplandeciente plateado, son atraídas con una dan-

za cortejo por parte del macho. Lo que descubrió Tinbergen fue que sustituyendo por peces señuelo de colores más llamativos de los que se encuentran en la naturaleza, los originales atacaban de forma más feroz a sus contrincantes y cortejaban con mayor tenacidad a las hembras.¹ La hiperrealidad había superado la realidad. “Los animales encuentran estímulos supernormales principalmente cuando los experimentadores se los proporcionan. Los humanos en cambio, podemos producir los nuestros: dulces más dulces que cualquier fruta, rellenos; animales con ojos más grandes que cualquier cría, pornografía, propaganda sobre enemigos amenazantes” (Barret, 2015: 3).

Un ejemplo de estímulo supernormal usado en la naturaleza podría ser un pájaro parásito conocido como el cuco común. Es denominado parasitismo de puesta la forma de crianza que tiene para sus huevos. Este pájaro coloca huevos –siendo visiblemente más grandes y llamativos– en nidos de otros pájaros para que se los críen y alimenten. Los pájaros incluso dejan de lado sus huevos convencidos de que son sus crías –a parte de que el pájaro adoptivo haga todo lo posible por eliminar del nido el resto de competidores que optan a alimentos–, ya que a los padres adoptivos les resultan más llamativos y atractivos de incubar que los suyos propios. Tanto el huevo como el color del pico de la cría del cuco son más grandes y llamativos que los de la especie que invaden (Barrett, 2010).

Un estímulo supernormal, por lo tanto, es una versión acentuada de un estímulo original que pasa a un segundo plano, es decir, es un estímulo que desata una respuesta más fuerte que el estímulo para el cual evolucionó esa respuesta, la respuesta se transformaría en una exaptación. Una respuesta para la que originariamente no fue creada.

¹ Aquí se puede consultar el extracto del didáctico documental: <https://www.youtube.com/watch?v=bz1enmkQ8gw>

Podría ser que la apariencia kitsch fuese un ejemplo de esta exaptación. Creado en origen para un fin diverso, se habría activado décadas después con una función totalmente diferente, con una conclusión estética divergente de la primaria, como un belkitsch carente de acento peyorativo (Mora-Galeote, 2015: 120).

1.2. El mundo artístico-social

El ser humano, sin embargo, no tiene la misma suerte, es decir, a medida que las personas experimentan con sus propios entornos, caen en el principio adaptativo natural, por una parte, asimilando estos estímulos y, por otra, creando estímulos supernormales que secuestran por tanto estos procesos de selección humana —se habla de secuestro del mismo modo que ocurre el secuestro amigdalilar inconsciente—,² y no ser capaz de escapar del encanto de estas señales exageradas. Por ejemplo, los senos artificiales, imitan las cualidades asociadas a la reproducción (Marlowe, 1998; Jasienska *et al.*, 2004) y se prefieren a senos naturales; sin embargo, el reclamo de fertilidad no sería correlacionado fielmente con su fin original (Doyle y Pazhoohi, 2012). La comida basura por otra parte, sabiendo que está ultraprocesada y diseñada para gustar —independientemente de si es saludable—, actúa sobre las tendencias adaptativas que originariamente buscarían eliminar el azúcar y la grasa (Birch, 1999), pero proporcionan estas sustancias en canti-

²La amígdala es el radar que detecta los peligros. [...] Si detecta una amenaza, en un instante puede tomar el mando del resto del cerebro [...] y sufrimos lo que se conoce como ‘secuestro amigdalilar’. El secuestro apresa nuestra atención y la dirige hacia el peligro en cuestión. [...] al sufrirlo no podemos concentrarnos en nuestro cometido, solo pensar en lo que nos agobia. La memoria también deja de funcionar con normalidad. [...] Durante un secuestro amigdalilar somos incapaces de aprender y nos apoyamos en hábitos archisabidos, conductas que hemos aplicado una y otra vez (Goleman, 2013: 39-40).

dades obscenamente grandes (Barrett, 2007). ¿Es posible que las personas creen, incluso, estímulos supernormales en un intento de cumplir con sus propias tendencias de selección profundamente arraigadas, para crear más opciones nuevas al haber consumido las naturales dadas?

El sobrepeso y la búsqueda inconsciente de reproducción —entre otros— pueden ser las consecuencias negativas tras la alta propaganda ejercida por estos estímulos supernormales —de naturaleza exagerada o dopada—. La ansiedad —asociada a una baja autoestima— puede ser otro de los factores derivados de este mal uso de los estímulos supernormales —por su contenido hiperreal—, junto con la recompensa variable que proporcionan las Redes Sociales —por su disponibilidad en notificaciones intermitentemente irregulares, como les pasaba a las palomas de Skinner—.

Facebook, Twitter, Instagram y otras redes sociales tienen potentes propiedades de reforzadores secundarios. Crean un fuerte deseo de entrar en ellas debido a que funcionan como reforzadores intermitentes donde el participante nunca sabe cuándo aparecerá la noticia que le interesa. Los refuerzos intermitentes tienen una gran capacidad para mantener el comportamiento de las personas, por lo que las redes sociales son una poderosa fuente de adicción, capaz de generar sentimientos, comparaciones, celos —en definitiva emociones— y retos que afectan la salud y el bienestar de los usuarios, algo que puede llegar a ser muy peligroso, especialmente en los jóvenes y adolescentes (Morgado, 2019: 209).

Estos son otros factores combinados que se pueden analizar, dentro de la sociedad en la que nos vemos insertos.

Cuando nos metemos en el catálogo de Netflix, HBO o en el accesible YouTube, el mayor reclamo publicitario que encontramos, a parte del título de la serie, película o vídeo, es la imagen

de la carátula. El propio lector puede llegar a la misma conclusión observándola por sí mismo. Da igual de qué contenido sea la serie o película si en portada aparece un torso masculino, unas sinuosas curvas femeninas, *frames* que captan escenas de cama –aunque solo ocupen un 10% del total de la cinta–, o rostros perfectos superproducidos con herramientas digitales. “Son en sí mismos cuerpos artificiales, trabajados por la técnica fotográfica, la cirugía estética y prolongadas sesiones en gimnasios, con el objeto proyectar la idea de realización total” (Aguinaga, 2010: 41). Siguiendo con el mismo argumento: “se erigen también modelos ideales, muchos de ellos inalcanzables, que refuerzan un discurso que impone patrones de comportamiento, belleza, vitalidad, juventud, estilos de vida muy difíciles de alcanzar” (39-40). Esto último también se aplica a lo que se pretende proyectar en un amplio rango a través de las Redes Sociales: Instagram, Facebook (recientemente renombrada Meta), etc. ¿Por qué se ofrece un cine de bellezas en las que la mayoría de sus espectadores dificultan su reflejo propio? ¿Por qué no se buscan actores y actrices comunes, similares en cánones estéticos a los estándares del grueso de la población? ¿O es que se busca que la sociedad viva constantemente anclada en la necesidad inalcanzable de sustituir parcelas de su vida para llegar a ser/poseer lo que ven en la pantalla? ¿O es que simplemente el ser humano está biológicamente determinado para ser sensible a la belleza y disfrutamos observándola?

La sexualidad –el Eros– junto con lo gore o lo grotesco –el Tánatos– es probablemente la unidad más atendida a medida que se seleccionan los productos cinematográficos a visualizar. Con los actores, por otra parte, es evidente que, en gran medida, se seleccionan por el atractivo físico –todos tenemos en mente alguna cinta en la que el intérprete tenga un físico espectacular pero actúe de forma dudosa, actoralmente hablando–. La mayoría de estos argumentos presentan alguna subtrama de sexo y atracción román-

tica incluso cuando la trama principal gira en torno a la aventura o el crimen. Es obvio que en un porcentaje muy alto estos productos artísticos se sustentan completamente en dramas de amor, desamor; en resumen, tensión sexual. Existe un mundo complejo que se sostiene por sí solo alrededor del sexo, y es la piedra angular que ejemplifica los estímulos supernormales: la pornografía.

2. Porno: una experiencia super-hiperreal

Salmon y Symons (2003) lidian con el porno con mucho más detalle en su volumen, aquí solo señalamos las características supernormales que usa este medio. Mientras que los estímulos sexuales en el cine y la televisión convencionales se superponen en la sociedad en general y tienden a atraer a ambos sexos, el porno convencional está diseñado principalmente *para el género masculino cisgénero heterosexual*. “Las mismas características de la belleza femenina general se mantienen: ojos grandes, mandíbulas pequeñas, cinturas estrechas. Pero los senos mejorados artificialmente son aún más común y más grandes que en los principales medios de comunicación” (Barret, 2015: 6).

[...] somos una sociedad encantada por la imagen, la espectacularidad de la representación, se impone lo sensacional de la visualidad asistida por la técnica, las atractivas apariencias de las representaciones que parecerían superar a la realidad y eso atrae a muchas personas en todo el mundo.

Esto se expresa con fuerza, por ejemplo, en la publicidad, moda, la pornografía, medios de comunicación, Internet, etc., donde a diario se pueden observar cuerpos modelados por el bisturí y programas de retoque de imágenes, genitalidades presentadas como exuberantes, falsas promesas de juventud detenida en el

tiempo, referentes de masculinidad y feminidad impuestos por la cultura dominante, etcétera [...].

La aceleración de los procesos tecnológicos conduce también a la rápida obsolescencia de todo aquello que surge con intensidad e instantaneidad, inclusive de aquello que sin ser instantáneo se torna efímero, porque no encuentra un espacio firme que valide su permanencia (Aguinaga, 2010: 40-41).

El porno: grabar durante más de cinco o seis horas una escena que como resultado final no supera 20 minutos –ya montada–. Vacío de contenido y frívolo que solo busca transmitir un mensaje, la excitación sexual, apelando a la empatía para colocar en el lugar del protagonista al espectador que lo consume, viviendo esa hiperrealidad. El sistema de recompensa explota al ser estimulado con esa escena, apelando a la necesidad de reproducción. Prestando atención al argumento central: ¿es cierto que está vacío de contenido? Vayamos más allá, quizá sea el ejemplo del argumento artificial más minimalista. El porno es estética conceptual. Si nos paramos a analizar, se reflejan una gran cantidad de estereotipos: el hombre domina, la mujer es sumisa –en el porno heterosexual–; el pasivo es dominado, frágil, más joven y afeminado, el activo es más fornido, suele ser de mayor edad y ordena lo que hay que hacer, domina –en el porno homosexual gay–; y respecto al porno lésbico para este público como tal es prácticamente inexistente, ya que la mayoría está producido para público heterosexual masculino. Desfile de roles encapsulados, tópicos, reforzamientos de fantasías irreales con fetichización de uniformes y profesiones que hablan de la virilidad o feminidad de quien las ejerce, y un largo etcétera, que se distancia a priori de la realidad. Pero hay que reconocer que es la pieza comunicativa que más calado tiene en la sociedad, llevando estas escenas de súper héroes sexuales al mundano sujeto que quiere ser y actuar como lo que ve. El porno es estética con-

ceptual muy bien ejecutada usando los estímulos supernormales. Esto juzgando específicamente su técnica en el envío del mensaje y el éxito de su arraigo.

En la pornografía tienen lugar representaciones explícitas de prácticas sexuales diversas que implican un reconocimiento respecto de gustos y preferencias de quien la mira, genera empatías, identificaciones, reconocimientos que tienen relación con lo que el sujeto advierte y asume como deseante, objeto de gozo, excitante, provocador, prohibido e incluso placentero (Aguinaga, 2010: 95).

Por otra parte, si analizamos su aficción final, ahí ya entraríamos en los efectos nocivos, por apoyar esos estereotipos alejados de lo cotidiano y por poder generar adicción desconectando de la realidad a quien lo consume, que disocia lo que es ficción de lo que no, optando por esta opción ficticia ya que la realidad no puede competir con ella.

Pero ¿qué es más poderoso, el sexo en la vida real o la recreación de una escena hiperreal dada en el porno? ¿Y si realmente las imágenes más fantasiosas se hicieran realidad en una escena donde el propio sujeto que las imagina se observa, experimentando la escena imaginada como real, desde dentro y desde fuera; varios ángulos de visión y sucesión de planos? ¿Esto sería hiperrealidad? Si una fantasía alcanza la realidad superándola, superando las escenas pornográficas dadas como inspiración de una película, esto pasaría a ser una fantasía consumada. Un estímulo supernormal original se asume como producto final natural, rompiéndose la diferenciación de la hiperrealidad y la realidad.

Desde el momento en que el porno como género sospecha que toda persona es susceptible de ser porno para alguien y los avances

técnicos permiten la reproducción privada de la imagen sin intermediarios, se produce una modificación sustancial: la causa se hace a la vez fundamento, el sujeto puede participar de lo porno y crearse a sí mismo como porno haciendo porno (Barba y Montes, 2007: 163).

El simulacro al estilo Baudrillard (1987), deja de estar basado en algo para ser ese algo y no solo serlo, imitándolo, sino superándolo con mucha más información que originariamente no existía en la ecuación de partida. La esencia del porno llevada a nuestra realidad puede ser más porno que la propia esencia. Un estímulo normal, sexo normal, puede ser inspirado por un estímulo supernormal, sexo pornográfico; la convergencia pone sobre la mesa asumir como otra categoría de realidad hiperreal a los estímulos supernormales, una modalidad que se sintetiza y supera la fantasía artificial del porno para darnos el siguiente paso de la hiperrealidad: una experiencia súper-hiperreal.

Una nueva modalidad de realidad. Un ejemplo de esta súper-hiperrealidad lo podemos encontrar en un club berlinés, famoso por sus exóticas fiestas: el Kit-Katclub. ¿Qué es el Kit-Kat y en qué consiste su fiesta *CarneBall Bizarre*? La experiencia comienza a baja temperatura –como bien es característica la temperatura de la ciudad en febrero–, haciendo una cola que gira la esquina de la manzana, de una hora de media de espera. Luego la primera parada es la de un agente de seguridad que te interroga preguntando por tu orientación sexual e incluso tu rol o disfraz, con el fin de negar la entrada a gente que vaya en solitario o sin disfraz. El disfraz no lo has de llevar puesto, solo contarle de qué irás y así convencerlo de dejarte entrar al segundo corte. Ahora estás dentro de las instalaciones, pero aún al aire libre. Al principio de la cola, más pequeña que antes, una puerta negra con otro agente de seguridad que deja pasar grupos de cuatro o seis personas antes de vol-

ver a cerrar la entrada. El calor emerge al abrir la puerta sirviendo esto de recompensa a la larga espera. Estamos dentro, a la derecha una señora taquillera de unos 60 años con una vestimenta extravagante y un escote que le llega al abdomen te dice el precio, con el guardarropa incluido, pero no es de extrañar que lo incluya ya que echando un vistazo general, los que iban ataviados con abrigos peludos en la larga cola, lo único que cubre su cuerpo ahora es una lencería transparente en el mejor de los casos o prendas de cuero que solo adornan lo que no hace falta tapar. Los chicos y chicas que trabajan en el guardarropa te dan un ticket metido en un plástico con el número de tu percha. Ella con unas medias de rejilla, solo unas medias y dos cintas adhesivas negras en cruz tapando los pezones de sus voluptuosos pechos, no tiene más de 30 años. Él, de complexión delgada, se encuentra solo vestido con algunos tatuajes no muy acertados pero simpáticos y un chaleco de cuero abierto. Te guardan tanto la ropa como el móvil, que es requisado por preservar la intimidad de todos los asistentes al evento. Cuerpos jóvenes, viejos, gordos, altos, delgados, bajos, diferente color de piel, más o menos vello, fetiches de cuero por el cuerpo, lencería fina, disfraces de bebés en cuerpos de 50 años, jóvenes en suspensorio o con solo unos calcetines altos olvidándose del resto del uniforme de béisbol... Una multitud de salas diseminadas cual parque de atracciones de la desinhibición y el deseo es como se nos presenta el club. Una sala pequeña en la parte baja donde se realizan los actos más desinhibidos relacionados con el BDSM. Otra sala pequeña con una Dj de 70 años con un vestido de lentejuelas hasta los pies, pinchando verdaderas sinfonías del tecno. Una sala principal donde hay varios podios, con y sin barrotes, tipo jaulas de libre acceso, donde se demuestran alardes de *shibari* con profesionales suspendiendo con cuerdas los cuerpos en el aire de féminas jóvenes, con los ojos tapados con un antifaz. Una sala alta donde el sexo es explícito, libre y observable, incluso pudiéndote

unir a las escenas siempre con el consentimiento mutuo y sin sobrepasar ningún límite. Se puede observar o participar, nunca se toca sin permiso. Los baños son unisex y totalmente abiertos en su mayoría, aunque algunas zonas sí tienen puertas para mayor intimidad. El ambiente que se respira es de espectáculo respetuoso y cero invasivo, superando con creces lo que te puedes encontrar al visitar un rodaje de una película porno. La naturalidad, la falta de guion y el argumento del respeto son una premisa, y hacen que la experiencia Kit-Kat suba el nivel para definirse como una súper-hiperrealidad. Bisexuales, heterosexuales, homosexuales, transexuales o *queer* en general, actuando libres y sin prejuicios, alejándose de la imagen de Sodoma y desprendidos de cualquier ambiente pernicioso. Sin roles definidos: por una parte, cuerpos perfectos y bellos y, por otra, cuerpos perfectos en su abundancia de defectos. Surcos de experiencias vividas que se muestran sin pudor, sin ser juzgados. Una piscina presidida por un columpio, donde una chica asiática se balancea solo vestida con un kimono de seda abierto como prenda, y roza justamente la superficie del agua con sus partes desnudas al columpiarse delicadamente. Un ejecutivo en batín de seda con antifaz negro, acompañado por dos jóvenes de pechos producidos buscando a una cuarta componente del equipo. Un chico moreno en suspensorio, dejando ver sus glúteos, mira deseoso primero al miembro de la pareja gay con camiseta de rejilla negra, calzoncillo de cuero negro y rubio de ojos azules; mientras su chico va a la barra por dos copas, él es de pelo castaño, cabeza rapada por la parte baja, coronada por unos rizos largos, suaves y armados, su torso apolíneo parece esculpido con cincel, al estilo de una estatua griega. Al volver, también lo mira a él buscando complicidad ya que el otro no ha reaccionado, pero ahí quedó el flirteo, ante la no accesibilidad de la pareja. Con espacio, sin avasallar y con una negativa bien encajada. Nadie obliga a nadie, nadie intimida a nadie, pero todos están accesibles

y dispuestos a buscar, encontrar o seguir buscando si se obtiene un “no” por respuesta. A mayor libertad, mayor respeto. Ver, conocer, practicar, oír, bailar, olvidar, aprender, todo al alcance. Va más allá que cualquier fantasía jamás imaginada.

Hemos querido generar una imagen mental al lector con los suficientes detalles, tipo inundación psicológica, pudiéndose considerar en sí esta narración como experiencia estética supernormal, para ilustrar la situación. Una experiencia de súper-hiperrealidad en toda regla, que es recomendable experimentar alguna vez en la vida, aunque solo sea para analizar desde el punto de vista de la investigación.

Tengamos nuestra propia experiencia estética súper-hiperreal en cualquier ámbito, y no dejemos que nadie acote qué es estético y qué no. El porno en sí no debe ser visto como “malo”, los estímulos supernormales no deben ser aceptados como un enemigo que juega con nuestro sistema adaptativo. Debemos entenderlos como neutros en su finalidad, es decir, hacen su función de enviar un mensaje, pero está en el espectador el usar ese mensaje para una finalidad u otra. Si el pez ataca al señuelo de madera de forma más feroz por ser de un rojo más intenso, el porno puede catalizar una experiencia más vívida si se usa de forma correcta, si nos servimos de él para nuestra conveniencia. En las experiencias estéticas ocurriría lo mismo. Debemos poner los estímulos supernormales a nuestro servicio y aprovecharlos de forma positiva. Reeditar sus cualidades para que su consumo sea totalmente a nuestro servicio consciente.

3. La aceptación adaptativa: el *per se* de la experimentación estética supernormal

Los sistemas de regulación fueron seleccionados para buscar satisfacciones que sean pequeñas y breves. Las mejores satisfacciones suceden cuando una experiencia excede expectativas previas; por ejemplo, cuando contrasta con discomfort previo. Y debido a esto cuando una experiencia es sostenida, pronto nos adaptamos y nos deja de satisfacer. Además, como lo que cuenta es la expectativa (o la esperanza), cuando logramos cierto nivel de comodidad, dejará de satisfacer cuando aprendamos que las otras proporcionan más (Sterling, 2004: 25).

Nuestras fuentes de estimulación supernormal, directamente relacionadas con la búsqueda de placer o la evitación de un daño o dolor, son diversas, y de estímulos fuertes. Esto hace que las fuentes naturales de reclamo que están dirigidas a activar el sistema de recompensa bajen en sensibilidad y no actúen al cien por cien, no siendo catalizadas de forma inmediata. En este caso se produciría una retroalimentación positiva, es decir, estaríamos siendo estimulados para seguir demandando ese producto, esa necesidad de sistema de recompensa catalizado por esos estímulos supernormales, no naturales; en lugar de producirse una retroalimentación negativa —presumiblemente producida por un estímulo no supernormal—, se estabilizaría siendo inhibido con el saciado del sistema de recompensa y así no demandando más estímulos de esta naturaleza. Cerebralmente, los estímulos supernormales secuestran el sistema de recompensa natural de nuestro cerebro, para reajustarlo y darle un foco distinto para dedicarse. Esto consigue que nos sintamos obligados a buscarlos y obtenerlos.

El ecosistema de las redes sociales se convierte, en palabras de la psicóloga Helena Matute, en una inmensa caja de Skinner en la que las publicaciones y noticias de cada usuario sobre sí mismo, por intrascendentes que sean, encuentran eco inmediato en el entorno virtual. [...] Los humanos abonados a las redes sociales pulsamos el teclado del ordenador con la esperanza de recibir nuestra pequeña ración de recompensa y reconocimiento social (Aguado 2019: 394).

Las Redes Sociales son un buen ejemplo de ello, pero a esto se le añade la necesidad de tener contacto social –físico o virtual– con otros miembros de la tribu. Así se comporta el ser humano, necesitando del contacto de otros. En términos evolutivos, la familia, la amistad y las relaciones de pareja, es decir, una buena relación y comunicación con los demás son de importancia vital para nuestra supervivencia. “Las personas con relaciones sociales satisfactorias tienen una esperanza de vida un 50% mayor que aquellas con relaciones sociales escasas o inadecuadas” (Frazzetto, 2014: 267).

Una muestra de ello es la circunstancia excepcional que se ha vivido a nivel mundial a raíz del Covid-19. No se podría sobrellevar un aislamiento sin un contacto virtual con las personas que queremos. Las Redes Sociales son una extensión de nuestra necesidad biológica para establecer y mantener relaciones sociales, pero hay que usarlas para nuestro beneficio y de forma positiva.

Como ya hemos visto, el ser humano está expuesto a una cantidad considerable de estímulos supernormales sin que seamos conscientes de ello en la mayoría de los casos. Cuando la experiencia se sostiene nos sumergimos en una adaptación y la satisfacción baja o cesa por completo, sin embargo, la expectativa por volver a conseguir esa satisfacción o similar, de la misma manera o de otra, eleva la expectativa de consumo.

Las características de abundancia, inmediatez y simultaneidad convierten a los nuevos entornos digitales en algo similar a los llamados estímulos “supernormales”, estímulos que, al exagerar las propiedades de ciertos estímulos naturales, se convierten en gancho psicológicos con un poder mucho mayor de atracción que los originales a los que imitan. [...] los entornos ofrecidos por las redes sociales virtuales o los sitios de sexo o juego online podrían deber parte de su potencial [...] a su capacidad de replicar y magnificar los efectos de las recompensas naturales en ausencia de muchos de los inconvenientes que plantea su consecución en el mundo real (Aguado, 2019: 411).

Los estímulos supernormales no son malos a priori, son perniciosos si se usan mal; son neutros en tanto en cuanto seamos conscientes de que se nos presentan. Hablando desde la perspectiva de la experimentación estética, no es negativo ver una serie de temática gore o de terror, si somos conscientes que es ficción y luego detrás de la puerta de nuestra habitación, no nos va a esperar un asesino en serie.³ Los estímulos supernormales son valiosos como género de legitimidad y entidad propia. Manejarlos –en estética artística– para alcanzar al espectador y hacer llegar el mensaje, marcar el foco atencional con una carga emocional suficiente para generar un recuerdo es una característica válida, recompensable y

³ Un ejemplo de esto sería cuando vamos al cine a ver una película de terror. Nos puede incluso dar asco, pero está bien ejecutada si en este caso consigue asustarnos, sobresaltarnos y, por qué no, darnos asco. Eso sí, esta experiencia que estamos llevando a cabo la vivenciamos de esta manera porque es un terror controlado y “seguro” dentro de una confortable sala de cine y con una agradable compañía a quien apretar la mano si el malo de la película nos da excesivo miedo. Multitud de series han surgido de esta temática grotesca y cada vez más están teniendo mayor éxito y público. Una liberación de adrenalina en un espacio seguro similar a cuando nos montamos en una atracción (Mora-Galeote, 2019: 63).

así debe ser reconocida. En el campo de la publicidad los estímulos supernormales están muy extendidos, donde la hamburguesa –un producto de estímulo supernormal como comida basura que es– es presentada en el anuncio publicitario con panes falsos barnizados para tener más brillo y pisos de carnes engordados con cartón en sus estratos para alcanzar un inabarcable bocado.⁴ Esa estrategia es legítima de ser usada, el espectador debe esforzarse en entender su funcionamiento y así no caer en hiperrealidades nocivas para su salud. Se puede disfrutar de una hiperrealidad compleja compuesta por estímulos supernormales, sabiendo en todo momento que lo son. Se puede asimilar una Red Social como Instagram como lo que se ha convertido –lejos de lo que comenzó siendo–: un producto de entretenimiento que utiliza a los propios usuarios como productos reclamo para su consumo rizomático. Si desconoces estas nuevas reglas y te crees la hiperrealidad de esta Red Social, puede ser muy pernicioso para la salud, sobre todo de personas de baja autoestima y adolescentes en plena ebullición de hormonas con metas sin definir y su cerebro por formar –a lo que maduración literal se refiere– ética y moralmente.

El cerebro de un recién nacido representa solo una cuarta parte del tamaño del cerebro adulto [...]. Mucho del potencial y las vulnerabilidades del cerebro puede depender de las primeras dos

⁴ Otro ejemplo en este campo es la siguiente correlación: el argumento de un anuncio de perfume, en el que el modelo o la modelo que aparece irradia seguridad, inmediatamente nos identificamos con él o ella y creemos que al consumir el producto nos convertiremos en ese titán de seguridad y belleza. Luego, inmediatamente nos aparece un anuncio de hamburguesa o carne a la brasa, no dudaremos en percibirlo como un manjar que necesitamos comer –aún no teniendo nada que ver el aspecto del anuncio con el producto real–. Dos ejemplos de estímulos supernormales aplicados, relacionados con un ataque directamente a nuestras pulsiones de apareamiento –perfume– y supervivencia –el alimento–. Poseen el efectismo de la sobreestimulación que activa nuestro sistema de recompensa.

décadas de la vida. [...] los lóbulos frontales, fundamentales para la planificación, la toma de decisiones, la memoria de trabajo y el control del impulso, son las últimas áreas cerebrales en madurar y no se desarrollan totalmente hasta la tercera década de la vida (Manes, 2014: 155).

[...] el proceso de maduración de varios circuitos neuronales durante la adolescencia está aún incompleto (Manes, 2014: 157).

Un nuevo usuario entra en Instagram, ve alguien que le llama la atención, quiere no ya tenerlo, sino serlo, quiere ser lo que ve, se esfuerza para ello, llega un día en que lo consigue. Sin ser nadie especial se ha convertido en *influencer*, todas las etapas de *bullying* se vuelven borrosas con el filtro opaco del reconocimiento que no obtuvieron en esas difíciles etapas de la adolescencia. Son alguien importante y sin darse cuenta se convierten en productos reclamo para el siguiente neófito en esta Red Social. “No podemos controlar lo que vamos a sentir, pero sí decidir qué hacemos a continuación” (Goleman, 2012: 102).

Según los psicólogos evolucionistas, la promoción de la propia reputación es un rasgo conductual que ha sido seleccionado en el curso de la evolución debido a su alto valor adaptativo. Una buena reputación aumenta la probabilidad de que otras personas colaboren con nosotros y nos brinden ayuda social y material, lo que en último término favorece la supervivencia. Pertenencia y autopromoción son, pues, motivos anclados en nuestra biología, que funcionan como eficientes motores de nuestro comportamiento social (Aguado, 2019: 393).

El papel de las emociones es clave en la evolución del ser humano, pues estas surgen en la parte del cerebro amigdalario y son en un alto porcentaje inconscientes, es decir, no podemos controlar

las emociones que emanan de nosotros catalizadas por agentes externos –y a veces internos con un marcador genético previo, con conductas motivadas por ataques de ira, por ejemplo–, pero sí lo que hacemos con los sentimientos que se derivan de ellas. Esta diferenciación entre emociones y sentimientos la hace, entre otros, Antonio Damasio (1996) en *El error de Descartes* a lo largo del capítulo siete “Emociones y sentimientos”. Las emociones que subyacen a la observación de los estímulos supernormales se pueden considerar que son sobredimensionadas, como cuando estamos dentro del enamoramiento y todo nos parece mucho más bello –ya que se produce un proceso químico, interfiriendo incluso en la toma de decisiones nublándonos el juicio, por eso se dice que *el amor es ciego*–. Visitar París y disfrutar la iluminación supernormal y efectista de la Torre Eiffel con la persona amada, en edad adulta, no es lo mismo que en un viaje de fin de curso siendo adolescente. La finalidad del cerebro, desde el punto de vista evolutivo, es la adaptación al medio para sobrevivir y dejar estela transmitiendo genes, es decir, la reproducción. Este germen evolucionado, como se ha referido en la cita anterior, hacia la pertenencia y la autopromoción, por ejemplo, es una muestra de las muchas formas de adaptación de acciones conducentes a esa finalidad primigenia. El cerebro traduce y transforma estos principios adaptándolos a la sociedad en la que nos vemos insertos, muy evolucionada en tecnología e ingeniería, pero con estructuras comportamentales comunes a nuestro cerebro biológico antepasado.

El hombre no es una tábula rasa ni una hoja en blanco. Tenemos dos pulsiones fundamentales y primitivas que de manera sutil e inconsciente afectan a nuestros actos y pensamientos: la necesidad de sobrevivir y la necesidad de aparearnos. (Y [...] una tercera pulsión innata: la de cooperar unos con otros, lo cual

es útil tanto para la supervivencia como para la reproducción) (Bargh, 2018: 40).

Dejamos aquí la cuestión, ¿por qué existen los estímulos supernormales?, o mejor, ¿por qué caemos ante ellos, siendo un estrato animal –inteligente–, que está por encima del engaño que pueda sufrir un pájaro al criar huevos que no son propios? Quizá no hayamos dejado atrás esa parte animal pura tanto como parece, quién sabe.

Si no conoces las reglas, si no eres consciente del funcionamiento, los estímulos supernormales pueden ser negativos, pero si aceptas las condiciones de uso –cual app–, te separas de la realidad sabiendo donde están los límites, puedes sin duda introducirte en experiencias emocionalmente estéticas muy placenteras.

Inconscientemente nos pueden afectar las experiencias que vivimos arrastrándolas del pasado reciente –o lejano– a nuestro presente y, por ende, a cómo nos proyectamos en el futuro (Bargh, 2018). Sin embargo, un aprendizaje en una nueva percepción estética puede ser apto y correcto si somos conscientes de nuestro recorrido experiencial y del bagaje que nos está rigiendo en cada momento.⁵

⁵ A raíz de la tesis PPC (Percepción Penetrada por el Conocimiento, que sostiene “básicamente que lo que vemos está fuertemente determinado por lo que sabemos o esperamos” (Danto, 2005: 75), hemos generado dos tipos de bagaje posibles: un bagaje negativo y un bagaje adaptativo-transformador. De acuerdo con un bagaje adaptativo-transformador la opinión cambiará, para bien o para mal. Se dejará penetrar la cultura y se cambiará evolutivamente, de forma positiva o no, el parecer u opinión ante una situación, objeto o concepto. El gusto (necesariamente subjetivo) y la información nueva, objetiva o no, se fusionan, dialogan y generan una postura o estado nuevo de la cuestión. De acuerdo con un bagaje negativo, por el contrario, la opinión no cambiará. No se permitirá la entrada de nueva información, sino que nos quedaremos con la ya conocida, alzándola como verdad absoluta, no teniendo en cuenta más que la información

4. Estética belkitsch como ejemplo de estímulos supernormales en el arte

El belkitsch recuerda en esencia al kitsch pero es capaz de transmitir un significado y lo que es más importante, que el espectador se lo crea, lo viva elegantemente –con ímpetu–, y no se avergüence de reconocer que le gusta –a diferencia del kitsch histórico peyorativo–. Es llamativo pero no estruendoso, ligero de ver pero denso de entender, es hedonista y al mismo tiempo eudemonista. El hedonismo se encarga de nuestros sentimientos más inmediatos de felicidad, maximizar el placer y reducir el dolor; el eudemonismo se centra en la felicidad más a largo plazo pero estable. Persigue más allá que el placer inmediato; unos valores y una vida bien vivida, con moral. Digamos que una meta más lejana [...]. Hasta hoy el kitsch era un arte hedonista y digamos que el “arte culto” eudemonista. Hoy el enaltecimiento del belkitsch garantiza un eudemonismo artístico cuando se ancla por el previo hedonismo del reclamo estético del kitsch histórico. Ya es belkitsch en su maestra combinación digna de la Ilustración donde el placer es una autogratificación refinada y nada excesiva. La estética kitsch –más o menos intensa– no obstaculiza que se impregne de significado la obra y que pase a ser belkitsch (Mora-Galeote, 2019: 68-69).

El belkitsch usa los estímulos supernormales por su efectismo alcanzando con su “gusto reconocible” por su accesibilidad en el imaginario colectivo por proximidad a experiencias ya vividas. Esto es positivo, da una emoción predispuesta a ser asimilada,

primigenia –verdadera o no– y el sentido subjetivo del gusto. El bagaje negativo no nos permite ampliar el horizonte ante una nueva explicación, concepto o percepción, sino que nos bloqueará en el anterior (Mora-Galeote, 2015: 118).

tampoco atenta hacia tu integridad hedonista sino que aporta un fondo conceptual que de otra manera no hubiese llegado con tanta facilidad al espectador que hubiese pasado de largo sin el reclamo efectista de un estímulo supernormal. El belkitsch no es el único tipo de estética que lo usa o lo ha usado. El arte pop accede de la misma manera al espectador. Lo que sí ha ocurrido es una extensión de la estética belkitsch abarcando campos no solo artísticos “clásicos” por denominarlo así; llega también al cine, las series —llamada televisión hasta la llegada de la gran oferta de plataformas y variabilidad de su visualización—, que se podría llamar el consumo de la pequeña pantalla de tamaño variable, la estética del videoclip y su música —con los *ready-made* que recuerdan a fragmentos de otras canciones o los propios remixes que a veces superan a la original—, la moda y la decoración (un gran ejemplo lo vemos en Alemania en general y en Berlín en particular, asumida la estética kitsch histórica de forma cotidiana y no peyorativa de base y vista desde el prisma actual, dejando de ser estética negativa y convirtiéndose en belkitsch directamente).

Las especulaciones sobre el kitsch han sido continuas desde que, a mediados del siglo XIX, surgió el término [...]. Así, intelectuales y teóricos como Hermann Broch, Ludwig Giesz, Theodor Adorno, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Norbert Elias, Walter Benjamin, Umberto Eco, Matei Calinescu y, por supuesto, Clement Greenberg, han reflexionado sobre el kitsch, incluyéndolo en general como elemento negativo de sus estéticas.

[...] El kitsch greenbergiano era, por tanto, identificable con lo fácilmente consumible. Es más, era el hecho de estar predeterminado al consumo fácil (el estar, por así decirlo, predigerido) lo que parecía constituir su razón misma de ser. Y tanto lo era como, simétricamente, en una interdependencia cuyas raíces pretendían anclarse en el desarrollo de la sociedad moderna; el arte de van-

guardia encontraba su razón de ser precisamente en alejarse de ello (Mora-Galeote, 2015: 115-116).

En Berlín, el kitsch existe como algo natural y aceptado. Atendemos al contexto histórico-sociocultural de la ciudad y solo paseando por sus calles nos retrotrae siempre, respecto al tiempo actual, diez años al menos, atrás.

[...] Para Kulka, el kitsch no es simplemente el equivalente de un fracaso artístico; no es simplemente una obra que por el motivo que sea no salió bien. Hay algo especial en el kitsch que lo distingue del resto del arte de mala calidad: el kitsch atrae, gusta a mucha gente y, comercialmente, consigue competir exitosamente con el arte de calidad.

[...] Noël Carroll considera que la defensa del arte kitsch –o de masas, como él lo llama– frente al arte elevado o culto pasa por reconocerle no solo un éxito social, sino, lo que supone un verdadero cambio, la capacidad de producir buen arte (Mora-Galeote, 2015: 116).

El uso, y en ocasiones abuso, siempre placentero del kitsch histórico⁶ en Berlín nos garantiza esa exportación experiencial estética positiva, con el boom de las Redes Sociales fuera de las fronteras de la ciudad, lo que produce una garantía de aceptación. Este caso y la no permeabilidad tóxica asociada a esta estética por parte de las nuevas generaciones de artistas, críticos y estetas, dan como resultado el firme arraigo del belkitsch y su ascensión como gran

⁶ Esto nos permite darnos cuenta del cambio de contexto que se ha producido respecto al aprendizaje del kitsch histórico y el actual [...]. Así debemos ser sinceros y encontraremos que la comparación dicotómica contrapuesta de la vanguardia –como arte apto y digno– y kitsch –como arte no apto o no culto– antes podía tener sentido, ya no (Mora-Galeote, 2019: 67).

arte, sin ser peyorativo. Llega al museo, a las galerías, abarca desde lo cotidiano de la decoración de restaurantes hasta la obra aislada protagonista dentro del abrumador blanco de un espacio expositivo, hasta la sala de cine que nos ofrece el *re-make* o la serie de Netflix, proveniente de un libro que se hizo película, que a su vez se hizo película y ahora pasa a ser serie... Por último, el hilo musical, constantemente del retrogusto del nostálgico ayer.

El caso de la ciudad de Berlín es muy curioso ya que el kitsch histórico está en todas partes, pero no como algo negativo sino como una idiosincrasia autóctona natural. Berlín está evolucionando hacia el belkitsch. El eclecticismo da homogeneidad a la ciudad y su brillo purpúreo es concebido como trampolín estético de un anacronismo histórico enmarcado en el presente como norma fija. Aires del resurgimiento de una sociedad que late viva como si saliesen constantemente de un tramo histórico de penuria que hubiese pasado ayer mismo. La libertad estética hace que el academicismo quede alejado de la crítica al kitsch histórico y la propia sociedad borre esta concepción con personalidad férrea. Deciden el entorno en el que quieren vivir sin esperar a que se lo dicten como correcto o no estéticamente. Edificios rehabilitados pero que se mantienen casi igual que hace 20 años. Conservar la esencia de la combinación del contraste estético ecléctico es la clave del éxito del belkitsch.

Conclusión

Lo que se persigue en esta investigación es lanzar la herramienta de la autoconsciencia tanto internalista como externalista: lo que somos para nosotros –la identidad– y lo que somos para los demás –la reputación–. El bagaje y nutrición cognoscitiva estética y experiencial en general hace que seamos de una manera u otra ante un acontecimiento. Lo que nos rodea existe, y es nuestra labor

coexistir con esto de la manera más coherente con el entrelazado de la realidad externa y nuestra realidad interna, dando como resultado una experiencia estética verdadera y emocional, que es solo nuestra. Sin embargo, dejará de tener sentido y sería esquizofrénico vivir sin un confluir con las verdades emocionales de otros individuos, buscando el congeniar con la otredad coetánea. “Conectar con otras personas y sentirse parte de un grupo social que brinde apoyo y protección es una necesidad básica de todos los seres humanos” (Aguado, 2019: 392).

Los estímulos supernormales entendidos como evolución adaptativa se pueden comportar de manera similar a los efectos de una benzodiacepina, que sirve para curar una dolencia o, en su abuso, para crear una adicción. Es la clave de las experiencias estéticas que nos irán inundando desde ahora y cada vez más adentrándonos en la vorágine tecnológica de accesibilidad a las comunicaciones y la sobreinformación visual y textual. Los parámetros de la experimentación estética deben estar dentro de una recontextualización constante, cotejando la variabilidad y fluctuación del contexto en el que experimentamos la emoción estética. Todo esto debe ocurrir sin olvidarnos de lo que ha cambiado en nosotros mismos o lo que arrastramos —ya sea de forma inmediata o de un pasado más lejano—, para tenerlo en cuenta y entender el resultado de la experiencia estética; la nuestra, así como la de los demás.

Podemos usar los estímulos supernormales, para nuestro beneficio experiencial positivo —arte (belkitsch, *pop art*, efectismo visual, la metáfora del efecto brillo, ímpetu...), cine, música (*remake*, *remix*, preciosismo, efectismo sonoro...), etc. También se puede emplear como una estrategia que acaba siendo negativa: redes sociales mal gestionadas, publicidad engañosa, bulos y noticias falsas, manipulación de la sociedad en campañas políticas, etc., proyectando un consumismo capitalista de productos pseudovitales impuestos por necesidades ficticias nocivas.

Lo ideal es que fueran aprovechados de forma positiva, como herramienta para reclamar la atención y enviar así de forma más eficiente el mensaje. Usarlo de esta manera está en la conciencia de cada individuo y no se puede controlar; sin embargo, lo que sí podemos controlar es saber, en mayor o menor medida, qué es lo que se nos está presentando, es decir, la calidad y cualidad de su intención. Es una tarea difícil, pero a la postre con una recompensa sana y un enaltecimiento experiencial estético –y personal en general– muy satisfactorio, a saber: por una parte, por conocer que no va a dañar nuestra percepción de la realidad y estamos “controlando” lo que nos llega; por otra, el disfrute de la sobreestimulación que por naturaleza define la experiencia dada por un estímulo supernormal. Permitimos un secuestro controlado del sistema de recompensa. Tomamos la dosis adecuada sin excesos. Y cumplimos así con una de las finalidades dicotómicas –sobrevivir y reproducirnos– del ser humano. Sobrevivir con placer y que este no se vuelva contra nosotros. Disfrutemos de lo que la adaptación natural de nuestro cerebro ha hecho que alcancemos y, por una vez, conozcamos a nuestro cerebro y que nos sirva él a nosotros y no nosotros a él. Valoremos la estética artística en todos sus campos, al fin y al cabo, en esencia nosotros formamos parte de ella. Todos poseemos una gota estética externa, siendo estéticos en nuestra apariencia, o interna, siendo estéticos en nuestra personalidad. Somos una experiencia estética emocional desde que nacemos hasta que perecemos. Debemos entender la estética como la búsqueda de cierto equilibrio emocional entre hedonismo y eudemonismo.

En realidad, el hedonismo y el eudemonismo no son excluyentes. Es posible formarse el carácter y desarrollar virtudes admirables al mismo tiempo que se ejercita la capacidad para disfrutar del placer. [...] Las gratificaciones pasajeras no obstaculizan el camino del perfeccionamiento personal (Frazzeto, 2014: 262-263).

Referencias

- Aguado, Luis, 2019, *Cuando la mente encontró a su cerebro*, Alianza editorial, Madrid.
- Aguinaga Aillón, Diego Javier, 2010, *Pornografía en internet: visualidad y representación corporal*, tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Barba, Andrés y Javier Montes, 2007, *La ceremonia del porno*, Editorial Anagrama, Madrid.
- Bargh, John, 2018, *¿Por qué hacemos lo que hacemos?: el poder del inconsciente*, Ediciones B, Barcelona.
- Barrett, Deirdre, 2007, *Waistland: The r/evolutionary science behind our weight and fitness*, Norton, Nueva York.
- _____, 2010, *Supernormal stimuli: How primal urges overran their evolutionary purpose*, Norton & Company, Nueva York.
- _____, 2015, "Supernormal Stimuli in the Media", *Internet, film, news, gossip: an evolutionary perspective on the media*. Retrieved June, núm. 24.
- Baudrillard, Jean, 1978, *Cultura y simulacro*, Pedro Rovira (trad.), Kairós, Barcelona.
- Birch, Leann L., 1999, "Development of food preferences", *Annual review of nutrition*, t. 19, núm. 1, pp. 41-62.
- Chicmonc, 2009, *Timbergen y el pez espinoso* [Archivo de vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bzienmkQ8gw>
- Damasio, Antonio R., 1996, *El error de Descartes*, Andrés Bello, Barcelona.
- Doyle, James Francis y Farid Pazhoohi, 2012, "Natural and augmented breasts: Is what is not natural most attractive?", *Human Ethology Bulletin*, vol. 27, núm. 4, pp. 4-14.

- Frazzetto, Giovanni, 2014, *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos acerca de nuestras emociones*, Anagrama, Barcelona.
- Goleman, Daniel, 2012, *El cerebro y la inteligencia emocional: nuevos descubrimientos*, Ediciones B, Barcelona.
- Jasienska, Grazyna *et al.*, 2004, “Large breasts and narrow waists indicate high reproductive potential in women”, *Proceedings of the Royal Society of London B*, núm. 271, pp. 1213-1217.
- Manes, Facundo y Mateo Niro, 2015, *Usar el cerebro*, Planeta Argentina, Buenos Aires.
- Marlowe, F., 1998, “The nobility hypothesis: The human breast as an honest signal of residual reproductive value”, *Human Nature*, núm. 9, pp. 263-271.
- Mora-Galeote, Juan José, 2015, “La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: *belkitsch*”, *Boletín de Arte*, núm. 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 115-123.
- _____, 2019, “Neuroestética aplicada o cómo actúa la Teoría de la mente ligada a la presencia de una posible prosodia artística: *belkitsch*”, *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, núm. 2, pp. 52-72.
- Morgado, Ignacio, 2019, *Deseo y placer: la ciencia de las motivaciones*, Editorial Planeta / Ariel, Barcelona.
- Salmon, Catherine y Donald Symons, 2003, *Warrior lovers: Erotic fiction, evolution and female sexuality*, Yale University Press, New Haven.
- Sterling, Peter, 2004, “Principles of allostasis: optimal design, predictive regulation, pathophysiology, and rational”, en *Allostasis, homeostasis, and the costs of physiological adaptation*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 17-64.

Tinbergen, Niko, 1951, *The study of instinct*, Oxford University Press, Oxford.

Ward, Adrian F, 2013, “Supernormal: How the Internet is changing our memories and our minds”, *Psychological Inquiry*, vol. 24, núm. 4, pp. 341-348.

Dialéctica, estructura y génesis: la presencia de Lautman en lo virtual deleuziano

Dialectic, structure and genesis: Lautman's presence in Deleuze's virtual

Gonzalo Santaya

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina
gonsantaya@gmail.com

Resumen: Este artículo busca realizar un aporte a los estudios deleuzianos en torno al concepto de lo virtual, a partir del examen de una fuente fundamental para su determinación: la noción de “dialéctica” extraída de la filosofía matemática de Albert Lautman. Antes que referir a Platón o Hegel, Deleuze se apropia de la dialéctica a partir de este autor, para determinar el plano de lo virtual como un campo problemático, estructural-genético, simultáneamente inmanente y trascendente a las soluciones actuales que produce. Analizaremos primero el desarrollo del propio Lautman sobre la dialéctica en la filosofía matemática, para mostrar luego cómo Deleuze pretende extender esa dialéctica más allá de la matemática; finalmente, presentamos algunas reflexiones sobre el privilegio de la matemática que caracteriza los desarrollos de lo virtual en *Diferencia y repetición*.

Palabras clave: Deleuze, Lautman, dialéctica, virtual, matemática.

Abstract: This paper aims to make a contribution to Deleuzian studies concerning the concept of the virtual, by examining a fundamental source in its determination: the notion of “dialectic” developed in Albert Lautman’s philosophy of mathematics. It is not Plato or Hegel, but Lautman, who Deleuze chooses to address his conception of the dialectic, determining the virtual field as a problematic one, which is both structural and genetic, and simultaneously immanent and transcendent to the actual solutions it produces. We will first analyze Lautman’s own presentation of the dialectic in philosophy of mathematics to show, secondly, how Deleuze extends this dialectic beyond mathematics; finally, we make some considerations about the privilege given to mathematics in Deleuze’s developments on the virtual in *Difference and Repetition*.

Keywords: Deleuze, Lautman, Dialectics, Virtual, Mathematics.

Recibido: 20 de agosto del 2020

Aprobado: 15 de enero del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi15i30.567>

Introducción

El Capítulo iv de *Diferencia y repetición* –“Síntesis ideal de la diferencia”– contiene el primer y más completo desarrollo del célebre concepto deleuziano de lo virtual –el cual será determinante en prácticamente toda su producción ulterior–. Allí, lo virtual se identifica con la noción de “Idea”, en una singular apropiación de la tradición “platónica, leibniziana y kantiana” (Deleuze, 1968: 222) que busca depurarla de su impronta representativa y pensarla desde la diferencia en sí misma. Para ello, la Idea o lo virtual se presenta como un universal concreto, pre-individual y problemático, que subyace y orienta la producción de los dominios e individuos actuales que pueblan el plano de la ciencia y la experiencia

efectivas. La estructura de esa Idea es mapeada, en el comienzo del mencionado Capítulo iv, mediante el cálculo diferencial: “ dx es la Idea”, escribe Deleuze (1968: 222). Sin embargo, las páginas inmediatamente siguientes a esa presentación se enfrentan al problema de sostener a la vez la centralidad del cálculo para esta propuesta y su independencia relativa con respecto de aquél. ¿En qué sentido el discurso de la filosofía de la diferencia deleuziana queda atado al discurso matemático, hasta qué punto le es necesario, y en qué medida es independiente de él? Esta pregunta anima el presente trabajo.

De hecho, Deleuze afirma la independencia relativa de la Idea respecto a la matemática, poniendo al cálculo diferencial como un momento –entre otros– de un movimiento ontológico más fundamental, caracterizado como una dialéctica ideal (Deleuze, 1968: 231-232). A partir de este movimiento, la estructura de la Idea, tal como fue modulada a partir del cálculo, es extendida hacia otros dominios de lo real (físico, biológico, psíquico, lingüístico, sociológico) (Ver Deleuze, 1968: 238 y ss.). Pero el desarrollo de esta dialéctica no implica el fin de la injerencia del discurso matemático; lejos de ello, el recurso al cual Deleuze apela para determinarla es la filosofía de la matemática de Albert Lautman (Francia, 1908-1944). Es decir que, al igual que en su singular apropiación de la noción de “Idea”, la recuperación deleuziana de la dialéctica no remite tanto a las fuentes canónicas –Platón, Kant, Hegel– sino a un filósofo relativamente marginal en la tradición del pensamiento matemático. Se trata de un movimiento paradójico, en tanto busca elucidar la naturaleza estructural-genética de la dialéctica ideal apelando a la matemática y a la vez afirmando su exceso respecto a ella.

En efecto, el doble e indisoluble aspecto estructural y genético de la dialéctica lautmaniana, junto con su impronta problemática y su carácter simultáneamente inmanente y trascendente a los dominios de soluciones que ella produce, son al-

gunas notas persistentes en las recurrentes referencias deleuzianas.

En lo que sigue, nos proponemos: 1) presentar los lineamientos generales de dialéctica ideal de Lautman; 2) mostrar su aspecto estructural y genético, que Deleuze recupera especialmente, y 3) detenernos en el tratamiento lautmaniano de la teoría de las singularidades de Poincaré (fundamental para comprender la distinción deleuziana entre lo actual y lo virtual, y el carácter de doble del uno con respecto al otro). Finalmente, 4) reflexionaremos acerca del movimiento de extensión de esta dialéctica, desde la filosofía matemática hacia el todo de lo real, que marca la originalidad de la apropiación deleuziana. Buscamos con ello contribuir al debate –actual en los estudios deleuzianos– acerca del lugar y el rol de lo virtual en Deleuze, como así también de sus relaciones con la filosofía de las matemáticas.

1. Lautman y su dialéctica

Junto a Cavallès, Lautman es uno de los introductores, en Francia, del formalismo alemán, lo que lo convierte en una influencia mayor para el célebre grupo Bourbaki, con varios de cuyos miembros fundadores trabajó amistad. En el contexto del debate sobre los fundamentos de las matemáticas que tiñe la primera mitad del siglo xx, Lautman abraza una postura que puede llamarse “formalismo estructuralista” (Duffy, 2013: 211-215), la cual se distancia de las corrientes preponderantes. Rechaza a la vez los planteos logicistas representados por Frege y Russell (pues Lautman niega la posibilidad de reducir analíticamente la diversidad y riqueza de las matemáticas a un vocabulario lógico); rechaza también los intuicionismos representados por Poincaré y Brouwer (pues afirma la existencia en acto del infinito matemático y de toda entidad matemática formalmente definible por una teoría axiomatizada, y acepta el principio de tercero excluido

como válido para la demostración); rechaza, finalmente, los planteos aprioristas de corte neo-kantiano (afirmando que los hechos matemáticos son derivados de las teorías que los hacen posibles, y estas a su vez surgen de problemas dialécticos, y no del análisis de conceptos ni de construcciones en la intuición).

Su lealtad filosófica yace con el formalismo de Hilbert (Zalamea, 2010: 26), quien funda la realidad matemática en la formulación axiomática de las teorías. Ahora bien, Lautman afirma que esta formulación es motivada dinámicamente por la existencia de problemas que obligan permanentemente a reestructurar esas teorías o a crear nuevas, en un movimiento sintético que, veremos, excede la realidad propiamente matemática, y supone una metamatemática de corte metafísico que va más allá de los planteos hilbertianos. A su vez, Lautman recupera al célebre filósofo de las matemáticas francés Léon Brunschvicg (1912), siguiendo su tendencia espiritualista, pero rechazando su psicologismo. Lautman conjuga así una visión formalista, estructuralista, sintética, anti-psicologista, anti-logicista y anti-reduccionista, con una metafísica que rescata y enarbola estandartes platónicos.

En efecto, en la obra de Lautman “es posible hablar de un platonismo inmanentista, en la medida en que las Ideas no tienen una existencia separada, sino que se descubren en las teorías como su fundamento y origen” (Kretschel, 2014: 30).

Un movimiento ontológico original subyace, orienta y regula la producción de diferentes teorías matemáticas: una dialéctica Ideal asociada a una teoría de los problemas. Escribe Deleuze (1968: 212): “Nadie mejor que Albert Lautman, en su obra admirable, ha mostrado que los problemas eran ante todo Ideas platónicas, ligazones ideales entre nociones dialécticas, relativas a ‘situaciones eventuales de lo existente’; pero también que ellas se actualizaban en las relaciones reales constitutivas de la solución buscada en un campo *matemático*, o *físico*, etc.” La matemática representa para

Lautman un sitio de expresión de Ideas de una naturaleza extra-
o metamatemática (en ese sentido, trascendentes), pero que solo
cobran cuerpo y sentido gracias a dicha expresión en su dominio
científico determinado (en ese sentido, inmanentes al mismo).
Debe distinguirse entonces entre “Idea”, relativa a la dialéctica
problemática, y “teoría”, “noción”, o “concepto”:

Mientras que las relaciones matemáticas describen ciertos en-
laces existentes de hecho entre seres matemáticos distintos, las
Ideas de relaciones dialécticas no afirman ningún enlace exis-
tente de hecho entre nociones cualesquiera. Como “preguntas
planteadas”, no constituyen sino una problemática, relativa a
ciertas situaciones eventuales de lo existente. Resulta enton-
ces de nuevo, exactamente como en los análisis de Heidegger,
que las Ideas que constituyen esa problemática están caracte-
rizadas por una insuficiencia esencial, y en ese esfuerzo por cul-
minar la comprensión de la Idea es donde, una vez más, se ven
emerger las nociones más concretas relativas a lo existente, es
decir, las verdaderas teorías matemáticas (Lautman, 2011: 341).

Las diversas teorías matemáticas, con sus relaciones y conexio-
nes mutuas, son entonces el producto del esfuerzo intelectual por
proveer una comprensión acabada de problemas ideales. Si la tarea
de la matemática es encarnar, a través de teorías, relaciones dia-
lécticas relativas a una situación puramente problemática, la tarea
de la filosofía de la matemática es reconocer y describir esa reali-
dad problemática que se sobrepasa hacia su encarnación matemá-
tica (Cfr. Lautman, 1938: 7). Esta realidad, en tanto “situación
eventual de lo existente”, es sin embargo aquello que motoriza la
creación de teorías y nociones “relativas a lo existente”; ella no es,
entonces, originalmente planteada en los términos de una teoría

lógico-deductiva, sino admitida “por una incomprensible necesidad de hecho” (Lautman, 1938: 9).

Incomprensibles desde el punto de vista de la formulación matemática, las Ideas se realizan en ella a partir de “la intuición extra-matemática de la urgencia de un problema lógico” (Lautman, 1938: 149), que solo puede ser formulado matemáticamente, aunque en sí mismo no es matemático. Esa intuición tampoco ha de buscarse en la subjetividad de un matemático particular (Lautman rechaza, contra Brunshvick, la “psicología de la creatividad científica”), sino que refiere a una instancia objetiva ligada al a los medios de expresión dados por una teoría determinada en un momento puntual del devenir histórico de la matemática efectiva. Las teorías matemáticas existentes son fruto de una materia problemática viva, o mejor, una materia vivificada en la génesis de nuevas soluciones: “más allá de las condiciones temporales de la actividad matemática, pero en el seno mismo de esta actividad, aparecen los contornos de una realidad ideal que es dominatriz en relación a una materia matemática que ella anima, y, sin embargo, sin esta materia no podría revelar toda la riqueza de su poder formador” (Lautman, 1938: 150).

Las Ideas no son entonces susceptibles de un estudio matemático directo, pero no podemos aprehenderlas sino a través de la materia que ellas vivifican y sin la cual no existen realmente (de ahí el platonismo inmanentista). Esa materia no se identifica con lo sensible inmediato, sino con la simbología, las operaciones, las teorías, objetos y diagramas propiamente matemáticos. El problema de la filosofía matemática, como el problema del platonismo clásico, es entonces el problema de la participación: ¿de qué modo las Ideas dialécticas se encarnan en las teorías matemáticas concretas? En su *Ensayo sobre las nociones de estructura y existencia en matemáticas* (principal obra referida por Deleuze), Lautman recurre al término kantiano “esquema” para referir a este fenómeno de participación

de lo ideal en lo material: “creemos que el movimiento propio de una teoría matemática dibuja el *esquema* de los enlaces que sostienen entre ellas ciertas ideas abstractas, dominantes con respecto a las matemáticas” (2011: 126). A continuación, nos detendremos en el modo en que las teorías matemáticas concretas sirven de “esquema” para esas ligazones ideales abstractas pero dominantes.

2. Esquemas de estructura y esquemas de génesis

En su tesis doctoral, *Ensayo sobre las nociones de estructura y existencia en matemática*, Lautman (2011) estudia dos tipos de esquemas, “de estructura” y “de génesis”, a través de un análisis descriptivo que pretende capturar, valiéndose de la exposición de ciertas teorías matemáticas, la naturaleza de estos esquemas que “median” entre la Idea y su expresión en esos dominios matemáticos. Pasaremos revista a algunos de los ejemplos lautmanianos sin entrar en el detalle técnico de las teorías matemáticas –lo que excede los objetivos del presente trabajo– sino centrándonos en su sentido filosófico.

Los esquemas de estructura corresponden al estudio de tensiones dialécticas manifestadas en dualidades del tipo “punto de vista local y punto de vista global”, “propiedades intrínsecas y propiedades inducidas”, “lo imperfecto y lo perfecto”. Lautman pasa revista a diferentes problemas y nociones que dan cuenta de cómo estas dualidades se presentan y en las relaciones entre diferentes teorías, motivando síntesis que dan pie a nuevas teorías y, de ahí, a nuevos modos de presentación de esas tensiones.

De acuerdo a la primera de estas dualidades, el estudio desde un punto de vista local, a partir de algunos elementos de un conjunto o estructura y sus conexiones recíprocas, se contrapone al estudio desde un punto de vista global sobre las propiedades generales de ese conjunto o estructura. Dicha contraposición se pre-

senta a los matemáticos en diversos campos, como dos modos de abordaje en tensión, irreducibles el uno al otro. Lautman (1938: 22-25) desarrolla el conflicto en geometría entre el punto de vista local, representado por Riemann y el punto de vista global, representado por Klein. Mientras que la geometría de tipo kleiniano estudia globalmente las propiedades de un espacio que atraviesa en su conjunto transformaciones lineales idénticas para todos los puntos, la geometría riemanniana parte de las propiedades locales del espacio mediante el análisis de sus vecindades o entornos infinitesimales, donde la relación de cada punto con cualquier otro que no pertenezca a su vecindad puede hacerse de una infinidad de maneras. Klein define un espacio global homogéneo mientras que Riemann define uno local y heterogéneo. Lautman (2011: 25) sigue aquí al matemático francés Henri Cartan en la conclusión de que no puede decirse que uno de estos puntos de vista geométricos preceda o sea preponderante sobre el otro; en tanto esquemas de una tensión entre polos dialécticos, ambos reenvían necesariamente uno al otro sin perder su diferencia de naturaleza.

“La constatación de esta dualidad sugiere naturalmente a los matemáticos la búsqueda de una síntesis. [...] En uno y otro caso se busca establecer una ligazón entre la estructura del todo y las propiedades de las partes para que se manifieste en las partes la influencia organizativa del todo al cual ellas pertenecen” (Lautman, 1938: 28-29). Esta síntesis de lo local y lo global encuentra su esquema, según Lautman (1938: 30 y ss.), en las relaciones de la geometría diferencial con la topología, en la teoría de grupos, y en la teoría de la prolongación analítica de funciones de Weierstrass. Del análisis de estas teorías, Lautman (1938: 38) extrae elementos para afirmar que “es imposible considerar un ‘todo’ matemático como resultando de la yuxtaposición de elementos definidos independientemente de toda consideración de conjunto relativa a la

estructura del todo en el cual estos elementos se integran. Existe así un descenso del todo hacia la parte, y un ascenso de la parte hacia el todo”. La relación de co-implicación entre el todo y las partes se manifiesta entonces en estas teorías como la instanciación de una relación dialéctica (todo-parte) que encuentra ecos en la biología o la sociología, pero que solo podría expresarse de un modo completamente acabado y riguroso desde el punto de vista matemático: “el ser matemático, tal cual lo concebimos, es análogo a un ser viviente; creemos, sin embargo, que la idea de la acción organizativa de una estructura sobre los elementos de un conjunto es plenamente inteligible en matemáticas, aunque al transportarse a otros dominios pierda su limpidez racional” (Lautman, 1938: 29).

Otra tensión dialéctica se manifiesta en la diferencia entre propiedades intrínsecas e inducidas (relativas, respectivamente, ya a la estructura interna o propiedades intrínsecas de un objeto matemático, ya a sus relaciones de exterioridad con otros elementos de un medio exterior, que “inducen” propiedades al objeto en cuestión). Este problema replica el célebre contrapunto entre Kant y Leibniz acerca de la naturaleza del espacio. La pregunta es si puede reducirse el punto de vista euclidiano, que funciona por inmersión de un objeto en un espacio pre-determinado (y que remite a la posición kantiana), al punto del *análisis situs* (propio de Leibniz) que supone el tratamiento topológico inmanente a la figura. Lautman analiza aquí tres casos de esquemas: el paralelismo de vectores en una superficie de Riemann, las propiedades de los espacios definidos por la topología algebraica, y los teoremas de dualidad en topología (Cfr. Lautman, 1938: 45-60). Si bien en principio los métodos reductivos desarrollados por la topología parecen ser concluyentes, volviendo aparentemente la estética kantiana reductible a una analítica, lo cierto es que ellos encuentran limitaciones que reenvían a la necesidad de un estudio por “inmersión” de la figura. Lautman (1938: 60) ve estas limi-

taciones ilustradas en los análisis de Louis Antoine sobre homeomorfismos en curvas cerradas en espacios euclidianos: “Ocurre en esto como si la topología no pudiera desarrollarse sino dando la razón a Leibniz, pero constantemente ella encuentra hechos que dan la razón a Kant y la obligan a buscar nuevos métodos”.

Los esquemas de estructura suponen entonces una tensión dialéctica como problemática que motoriza la producción de nuevas teorías. Ellas no anulan el problema, sino que lo traducen, lo desplazan, lo reformulan según nuevos términos en los cuales la misma (u otra) tensión dialéctica se presentará de otro modo, en otros términos u objetos, definibles por la nueva teoría. Para resolver las problemáticas planteadas por Ideas dialécticas, las teorías matemáticas sientan las condiciones para la creación de nuevos seres matemáticos, los cuales presentan a su vez desequilibrios estructurales que conducen a nuevas creaciones. De acuerdo con esto, los esquemas de estructura están ligados indisolublemente a esquemas de génesis, por los cuales se pasa necesariamente de la indagación de un dominio o teoría dados a la existencia de nuevos seres u objetos matemáticos (funciones, transformaciones, tipos numéricos) que pueden considerarse como preformados en la estructura del dominio o teoría (Cfr. Lautman, 2011: 128).

Así, la dialéctica motiva una serie indefinida de producciones de seres matemáticos cualitativamente diferentes, pero mutuamente enlazados por problemas:

[L]os seres abstractos que nacen de la estructura de un dominio más concreto pueden servir a su vez como dominio de base para la génesis de otros seres. Por lo tanto, es sólo en el seno de un problema determinado que pueden asignarse funciones distintas a géneros de seres diferentes; el hecho esencial es la génesis de los géneros del ser, unos a partir de otros, y es en un sentido pura-

mente relativo (para dar cuenta de esas relaciones mutuas) que emplearemos siempre el término de “dominio” para la estructura dada y aquel de “ser creado” para el objeto final de la génesis descrita (Lautman, 1938: 94).

Esta ligazón indisoluble entre estructura y génesis, dada en la producción y división de dominios y objetos teóricos motivada por problemas dialécticos, será fundamental para Deleuze. Se trata de un movimiento que puede asociarse, en *Diferencia y repetición*, al modo en que la Idea, en tanto relación diferencial, designa un medio problemático de determinación recíproca que motiva la génesis, desde una función de partida (primitiva), de nuevas funciones (derivadas) cualitativamente distintas, funcionando como elemento puro de la cualitabilidad, que abre una red indefinida de tipo: Idea de la Idea... (ver Deleuze, 1968: 224; Santaya, 2017: 175-193).

Hasta aquí hemos seguido algunas de las tesis de Lautman para presentar una caracterización acerca de esos problemas, y el modo en que ellos se encarnan en teorías. Analizamos separadamente a continuación un caso de esquema de génesis, dada su fundamental relevancia en la teoría deleuziana de lo virtual.

3. La doble naturaleza de las singularidades

En el último capítulo de su tesis, Lautman (1938: 125) aborda un ejemplo de esquemas de génesis ligado al “carácter excepcional de la existencia”. Con esto se refiere no ya al pasaje de un dominio estructural a la existencia de otro dominio —ya por realización, ya por descomposición—, sino a “un nuevo modo de ligazón entre la estructura y la existencia, donde el ser buscado resulta de la selección, en el seno de un dominio, de un elemento distinguido de todos los otros por sus características excepcionales”. Esto ocurre

por ejemplo en el cálculo de variaciones, que tiene por objeto la determinación de máximos y mínimos para una relación dada. Esas cantidades máximas y mínimas juegan el papel de elementos destacados dentro del dominio de los elementos que efectúan dicha relación. En esta determinación de existencia de un ser matemático por sus condiciones de extremo se realiza, según Lautman, un nuevo esquema lógico de las relaciones entre esencia y existencia: la “esencia” de la relación determina la existencia de un (y solo un) elemento de su dominio cuyo valor es el mínimo (o máximo) posible. Este es solo un ejemplo de los esquemas de selección que operan en el seno de estructuras diversas, de las cuales Lautman presenta una serie de ejemplos relativos a los espacios de Hilbert y a las singularidades de Poincaré. Son estos últimos los que nos interesan a continuación, pues Deleuze los recupera explícitamente.

Lautman (1938: 130 y ss.) recurre a un artículo de Poincaré (1881) que sostiene la importancia del punto de vista cualitativo como estudio topológico de las curvas basado en la clasificación que permiten establecer ciertos tipos de singularidades (cuellos, nudos, focos y centros). Hay un interés especial de Lautman por estos puntos, pues en ellos convergen muchos de los elementos analizados previamente:

Los puntos singulares, en tanto que puntos, pertenecen al dominio de base como todos los otros puntos de este dominio, pero ellos tienen un rol cada vez más dominante y excepcional en las teorías modernas; [...] en ellos vienen a confundirse un gran número de perspectivas lógicas que hemos caracterizado separadamente en el curso de este trabajo (Lautman, 1938: 135).

Deleuze recuperará de este fragmento la idea del *doble modo de existencia* de los puntos singulares. Ellos forman parte del domi-

no de base (en el caso de una ecuación diferencial, este dominio corresponde al rango de valores recorridos por las variables) y en ese sentido no se destacan (son un valor entre otros); ahora bien, en virtud de los requisitos de una ecuación específica, la determinación local de dichos puntos puede volverse relevante para estudiar la estructura global de su representación geométrica. Lautman (1938: 136-138) complementa aquí el tratamiento de las singularidades de Poincaré con la teoría de la prolongación analítica de Weierstrass, para mostrar cómo ambos puntos de vista locales se dirigen a la determinación global de un espacio (sobre la complementariedad Poincaré-Weierstrass en la interpretación deleuziana de los puntos singulares ver Duffy, 2013: 39-44).

Este movimiento reenvía así del esquema de génesis por selección al esquema de estructura local-global, que fue la primera de las manifestaciones dialécticas abordadas por Lautman. La importancia de la teoría de los puntos singulares proviene de que permite enlazar los distintos niveles de lo real matemático: los hechos matemáticos, los seres definidos a partir de estos hechos, las teorías matemáticas en las cuales se organizan estos seres, las Ideas dialécticas que estas teorías encarnan mediante diversos esquemas. En efecto, los puntos singulares:

1° permiten la determinación de un sistema fundamental de soluciones, prolongables analíticamente a lo largo de todo camino que no encuentre singularidades [...]; 2° [...] su rol es descomponer un dominio, de manera que la función que asegura la representación sea definible sobre este dominio; 3° permiten el pasaje de la integración local de las ecuaciones diferenciales a la caracterización global de las funciones analíticas que son soluciones de estas ecuaciones. [...] Este encuentro de puntos de vista lógicos distintos en el seno de un mismo problema [...] [muestra] la unión íntima y la independencia completa de la lógica dialéctica [...] y

de las matemáticas. *Las teorías matemáticas se desarrollan por su propia fuerza, en una estrecha solidaridad recíproca y sin referencia alguna a las Ideas que su movimiento aproxima* (Lautman, 1938: 138-139; las cursivas son mías).

Estas conclusiones hacen resonar esa “doble existencia” de los puntos singulares, que mencionábamos unas líneas más arriba, con el carácter doble que las Ideas dialécticas poseen para Deleuze: immanentes y trascendentes, la paradójica relación de “unión íntima e independencia completa”, o de “estrecha solidaridad recíproca” y ausencia de referencia, que el filósofo de las matemáticas menciona entre Idea dialéctica y teoría matemática. Este será un punto central de lo virtual deleuziano.

En su póstumo *El problema del tiempo*, Lautman (1946: 41 y ss.) vuelve sobre este análisis de Poincaré a partir de la noción de campo vectorial, relativa a la existencia y distribución de singularidades para una función que describe un determinado espacio y las transformaciones posibles del conjunto de sus puntos. En las ecuaciones diferenciales trabajadas por Poincaré, compuestas de polinomios Q y P bajo la forma $\dot{x} = Q(x, y)$, $\dot{y} = P(x, y)$, las variables x e y son diferenciadas en función de un nuevo parámetro t , obteniendo el sistema:

Este sistema define no solo una dirección (tangente) para cada punto de la curva, sino también un sentido, con lo cual se constituye un campo de vectores (en el sentido más intuitivo posible, esto significa que lo que se asigna a cada punto de la curva no es una mera recta, sino una flecha). La información que proveen estas derivadas se complejiza (un vector, al asignar un sentido a una línea, añade un rasgo a la mera dirección o ángulo de dicha línea). El campo de vectores indica la dirección y el sentido seguido por cada punto del espacio en una transformación lineal definida por el sistema de ecuaciones. Al respecto, Lautman señala:

Los puntos de indeterminación donde $P = Q = 0$ constituyen las singularidades del campo de vectores. [...] La existencia y la repartición de singularidades son nociones relativas al campo de vectores definido por la ecuación diferencial; la forma de las curvas integrales es relativa a las soluciones de esta ecuación. Los dos problemas son complementarios porque la naturaleza de las singularidades del campo es definida por la naturaleza de las curvas en su vecindad; no es menos cierto que el campo de vectores, por un lado, las curvas integrales por el otro, son realidades matemáticas esencialmente distintas (Lautman, 1946: 42).

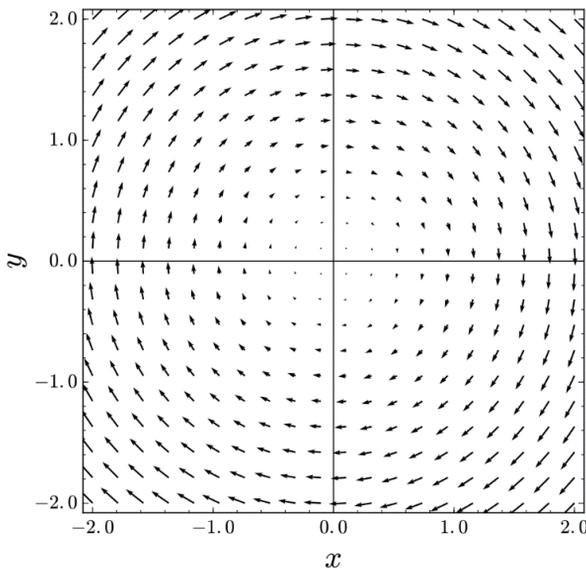


Figura 1: diagrama de un campo vectorial con una singularidad tipo “centro” en el punto (0, 0). Imagen de Eviatar Bach, compartida bajo licencia CC 4.0, disponible en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69406827>; último acceso: 19 de agosto de 2020.

Nuevamente, esto muestra la existencia paradójica, doble, de las singularidades que pueblan un espacio matemático y en torno a las cuales algo pasa en el comportamiento del mismo: las direcciones y sentidos de los vectores que configuran dicho espacio adquieren un comportamiento ordenado, una tendencia. Este comportamiento del espacio matemático estructurado en torno de los puntos singulares es lo que les da su carácter de elementos excepcionales del dominio, por el cual a la vez existen en él e insisten más allá de él, estructurándolo en su conjunto.

¿Qué significa este doble carácter de “inmanencia y trascendencia” en la teoría de la Idea? La pregunta es relevante sobre todo considerando que la apuesta ontológica deleuziana en su conjunto es por una filosofía de la inmanencia. El término “trascendencia” nos acercaría a una concepción trascendente de la Idea, si nos precipitamos en leer en este término la reivindicación de un platonismo ingenuo. Sin embargo, como vimos, la filosofía de la matemática de Lautman defendía un platonismo caracterizado como “inmanentista”, dado que era solo en el seno de las teorías matemáticas efectivamente existentes que las Ideas cobran consistencia y realidad. En ese sentido, las Ideas no gozan de una realidad separada con respecto a algo que las manifiesta inadecuadamente en otro plano de la existencia; no se trata de la “participación” de una “copia” en un “modelo”, sino de una expresión –en términos de Deleuze (1968: 334)– donde “lo expresado no existe por fuera del expresante”. Las teorías matemáticas solo se determinan en la medida en que expresan Ideas, a través de los esquemas lógicos determinados por ellas en tanto problemas dialécticos, que solicitan la creación de teorías siempre nuevas. La relación que Lautman afirma una y otra vez entre las Ideas y sus encarnaciones es ante todo de “dominación”, entendida como generación y organización.

Deleuze no retoma el término “dominación” para la actividad de las Ideas, pero habla del “rol director” de los problemas con res-

pecto a “la determinación de las soluciones mismas” (1968: 230). Este rol director es el que constituye el aspecto de trascendencia de las Ideas, y es caracterizado como la existencia y repartición de puntos singulares. El aspecto de inmanencia, por su parte, es definido por la especificación de esas singularidades, su cualificación, dada por el comportamiento de los puntos regulares en su vecindad. No se trata, entonces, de una Idea trascendente “en sí misma”, absolutamente separada e independiente, sino simultáneamente trascendente e inmanente con respecto a su solución, determinada por las singularidades de la Idea que ella expresa. Trascendente, porque ninguna teoría ni ser matemático agotan la potencia problemática de la Idea que encarnan, y hay siempre un exceso por el cual ella supera su expresión teórica.¹ Inmanente, porque es solo en teorías efectivamente existentes que la Idea se especifica, se encarna, en resumen: existe, en tanto expresado que solo existe en y por su expresión, que a su vez determina.

La Idea, entonces, dirige u organiza desde adentro la génesis de un dominio de soluciones a la vez que lo abre a su afuera, desde el cual motoriza la génesis de nuevos dominios.² Ambos aspectos son relativos, complementarios, pero heterogéneos. La especificación hace a la singularidad inmanente al trazado de las curvas correspondientes a una ecuación, mientras que la existencia y distribución de singularidades las hace trascendentes con respecto a la

¹ Este uso del término “trascendente” en la teoría de la Idea se corresponde con el ejercicio trascendente en la doctrina de las facultades, y la estructura doble de la Idea replica así en la estructura doble de la constitución subjetiva. Así, la apuesta del empirismo trascendental en tanto ejercicio trascendente de las facultades replica en la teoría de la Idea, en tanto ella implica la captación de aquello que es trascendente a la representación o al sentido común como convergencia (Cfr. Deleuze, 1968: 190).

² Este carácter inmanente-trascendente de lo virtual puede reencontrarse en Deleuze (1986: 104 y ss.) bajo el par adentro-afuera que define el régimen topológico del pensamiento en su lectura de Foucault.

curva. En resumen, el carácter estructural-genético de la Idea va de la mano con su carácter inmanente-trascendente, y este estrecho vínculo encuentra su máxima expresión en la teoría de los puntos singulares.

4. Deleuze y la extensión de la dialéctica lautmaniana

Volviendo a nuestro tema inicial, la introducción de Lautman en el Capítulo IV de *Diferencia y repetición* es entonces fundamental, porque es a través de su dialéctica ideal que puede determinarse en su dimensión metafísica el carácter sub-representativo, extra-proposicional y metamatemático del cálculo diferencial, en tanto herramienta matemática que describe el régimen de lo virtual-problemático. Ahora bien, lo virtual es presentado allí como principio estructural-genético e inmanente-trascendente de la realidad efectiva, no solo de la matemática. En efecto, Deleuze pretende realizar una extensión de la dialéctica de Lautman a todos los dominios de lo real.³

Las distintas teorías matemáticas mencionadas aquí, en consecuencia, son tan solo un momento de esa dialéctica, momento relativo a un cierto estadio de desarrollo de un cierto campo disciplinar que goza de realidad en la medida en que encarna esa dialéctica. Por dialéctica se entiende, precisamente, “el elemento de lo problemático, en la medida en que se distingue del elemento propiamente matemático de las soluciones” (Deleuze, 1968: 231). Así como las singularidades, en tanto puntos del dominio de base, gozaban a su vez de una realidad que sobrepasaba la expresión matemática de las curvas que ellas modulaban, todas las teorías ma-

³ Esta extensión, por lo demás, parece ser –según Duffy (2013: 210)– un proyecto que el propio Lautman dejó abierto: “Uno de los desafíos que Lautman se impuso, pero que no llegó a realizar, fue la tarea de desplegar la filosofía matemática que había desarrollado, hacia otros dominios”.

temáticas poseen elementos o significaciones que sobrepasan su expresión, y que son el índice de problemas no ya matemáticos, sino dialécticos. Más allá de la matemática, la extensión deleuziana de esta dialéctica apunta a señalar la realidad de lo problemático como instancia ontológica que subyace a toda la realidad efectiva, habiendo singularidades físicas, lingüísticas, psíquicas, sociales, etc., en aquellos puntos, instantes, o momentos inherentes a esos distintos tipos de sistemas, puntos en sí mismos inasignables o no localizables por fuera de la estructuración y metamorfosis que introducen en los estados de cosas definidos por dichos sistemas.⁴

Así como las ecuaciones diferenciales, en tanto herramienta estrictamente matemática, sirven de mecanismo de extracción y determinación de singularidades en un campo vectorial, hay un “cálculo diferencial” para cada campo problemático manifestándose en la realidad efectiva (y a la inversa, toda manifestación real-efectiva es la expresión de un problema virtual y sub-representativo). La extensión deleuziana de la dialéctica generaliza para todo dominio científico o discursivo (y en el límite, para todo aquello que pueda caer como objeto de la representación), el proceso de lo indeterminado-determinable-determinación, la estructura de la Idea (Santaya, 2017). Esta extensión debe asignar a cada dominio sus propios elementos diferenciales, sus propias relaciones diferenciales o ligazones dialécticas, sus propias singularidades. Esto no

⁴ Esto es lo que habilita la identificación del concepto de singularidad con el de acontecimiento, explorada sobre todo en *Lógica del sentido*: “¿Qué es un acontecimiento ideal? Es una singularidad. O mejor, un conjunto de singularidades, de puntos singulares que caracterizan una curva matemática, un estado de cosas físico, una persona psicológica y moral. Son puntos de retroceso, de inflexión, etc.; cuellos, nudos, focos, centros; puntos de fusión, de condensación, de ebullición, etc.; puntos de tristeza y de alegría, de enfermedad y de salud, de esperanza y de angustia, puntos sensibles.” (Deleuze, 1969: 67). Para una visión general del concepto de singularidad, más allá de su origen matemático, ver Borum (2017).

implica una matematización del ser, una reducción de los fenómenos y las ciencias al análisis matemático; implica, por el contrario, la captación de elementos irreducibles pertenecientes a cada dominio específico, y cuyo comportamiento permite descubrir la doble naturaleza de los elementos que componen los problemas relativos a un campo en las soluciones que dicho campo —estructurado u organizado según las condiciones del problema— revela.

No son solo las matemáticas las que, en sus distintas teorías, encarnan problemas dialécticos de una realidad metamatemática, sino que todo campo discursivo o proposicional es dirigido u organizado por problemas extra-proposicionales. En ese sentido, se hace preciso, en el desarrollo del Capítulo IV de *Diferencia y repetición*, hablar no ya de la Idea sino de las Ideas. La modulación de la teoría de las Ideas mediante las herramientas matemáticas del cálculo y la dialéctica metamatemática de Lautman conduce a afirmar la necesaria coexistencia de distintos *órdenes ideales o dialécticos, diferentes órdenes problemáticos*.

Los problemas son siempre dialécticos, la dialéctica no tiene otro sentido, los problemas tampoco tienen otro sentido. Lo que es matemático (o físico, o biológico, o psíquico, o sociológico) son las soluciones. Pero es cierto, por un lado, que la naturaleza de las soluciones envía a órdenes dialécticos diferentes de problemas en la dialéctica misma; y por otro lado, que los problemas, en virtud de su inmanencia no menos esencial que la trascendencia, se expresan ellos mismos técnicamente en el dominio de soluciones que ellos engendran en función de su orden dialéctico. Como la recta y el círculo son duplicados por la regla y el compás, cada problema dialéctico es duplicado por un campo simbólico en el que se expresa (Deleuze, 1968: 232).

Este pasaje tiene un alcance importante con respecto a la teoría de lo virtual. Por un lado, permite entender en qué sentido la Idea se “fragmenta”, en el curso del Capítulo IV, en una teoría de las Ideas, por la cual vemos aparecer una lista abierta de órdenes de Ideas (biológica, lingüística, psíquica, social, etc.), cada una de las cuales es actualizada en los diversos sistemas que, en *Diferencia y repetición*, Deleuze asocia al concepto de simulacros (1968: 165 y ss.). Por otro lado, muestra cómo el carácter de duplicación, de doble, que lo virtual posee con respecto a lo actual, está asociado al concepto fundamental de expresión. Los diferentes órdenes ideales son dominios técnicos, cualitativamente diferentes, en los cuales distintos problemas hallan modos de resolución. La separación de Ideas solo tiene sentido de acuerdo con el carácter de inmanencia de un problema, por el cual este se especifica expresándose en dominios cualitativamente diversos que lo “resuelven” de diversos modos. Desde el punto de vista de la trascendencia del problema, estas diversas Ideas son en realidad soluciones –campos científicos o dominios discursivos– solo en cuyo seno los problemas existen y, sobre todo, “insisten y persisten”.

Palabras finales: una *mathesis* supra-matemática

Escribe Deleuze (1968: 235): “A la universalidad de la dialéctica corresponde en este sentido una *mathesis universalis*. Si la Idea es la diferencial del pensamiento, hay un cálculo diferencial correspondiente a cada Idea, alfabeto de lo que significa pensar.”⁵ Si bien no son las matemáticas las que se aplican o extienden a otros ámbitos, sino la dialéctica la que se expresa en esos ámbitos asignando a

⁵ La cuestión de la filosofía como *mathesis* aparece en un muy joven Deleuze, que publica una introducción a la obra de Jean Malfatti de Montereaggio: *Études sur la mathèse ou anarchie et hiérarchie de la science* (Cfr. Deleuze, 2015: 288-298).

cada uno un “cálculo” propio, lo cierto es que el lenguaje matemático es preponderante en la descripción de lo virtual —más allá de la intervención de Lautman, el capítulo IV de *Diferencia y repetición* continúa en una ulterior determinación del plano virtual a través de nociones tomadas del álgebra de Abel y Galois y la geometría de Riemann (Ver Deleuze, 1968: 233 y 236)—. La matemática, de la mano de la dialéctica, conduce a una *mathesis universalis*, cuando vamos más allá de la actividad de resolución de problemas para concentrarnos en la naturaleza de los problemas mismos.

Sin duda, para Deleuze, el modo en que las teorías matemáticas encarnan sus problemas dialécticos provee un ejemplo privilegiado para acceder a esa universalidad de la dialéctica. Volvemos entonces a nuestra pregunta del comienzo: ¿sostiene esta filosofía un privilegio de las matemáticas a la hora de elaborar su esquema de inteligibilidad de lo real? Y, ¿en qué sentido? La dialéctica no es en última instancia matemática, sino que la matemática “surge con los campos de solución en los cuales se encarnan las Ideas dialécticas de último orden, y con la expresión de los problemas relativa a esos campos” (Deleuze, 1968: 235). Los problemas virtuales existen como dobles de las instancias actuales que los encarnan, abriéndolos a nuevos problemas y consecuentemente a nuevas actualizaciones posibles. Si la diferenciación entre órdenes dialécticos remitía, como vimos, a la expresión de los problemas en las soluciones que ellos engendraban, en las matemáticas esta expresión alcanza una suerte de límite: ellas encarnan, según el pasaje que venimos de citar, “Ideas de último orden”. Siguiendo esta enigmática afirmación, no habría ningún dominio de racionalidad que vaya más allá en la expresión de Ideas dialécticas.

Este privilegio que Deleuze otorga a las matemáticas para expresar la ontología tiene que ver no con una naturaleza ontológica que resida únicamente en las matemáticas (pues la dialéctica se expresa por igual en todos los dominios, los duplica por igual a

todos), sino por el modo en que la matemática expresa esa naturaleza. Como señala Duffy (2013: 214): “La matemática es peculiar porque todos sus objetos son de hecho construidos por el discurso mismo”. Existe, en este sentido, una interesante resonancia con el modo en que Foucault, un año después de la aparición de *Diferencia y repetición*, caracteriza el lugar singular de las matemáticas en *La arqueología del saber*, y que permitiría echar luz sobre este “privilegio” matemático. En relación a los sucesivos umbrales que el punto de vista arqueológico permitiría distinguir en la constitución histórica de un discurso científico, la matemática ocupa un lugar, por así decir, extra-histórico, porque franquea de un solo golpe todos los umbrales a la vez: “Hay una ciencia para la que no pueden distinguirse estos diferentes umbrales ni describirse entre ellos un tal conjunto de desajustes: las matemáticas, única práctica discursiva que ha franqueado de una vez el umbral de la positividad, de la epistemologización, de la cientificidad y de la formalización” (Foucault, 2016: 255). Así, por el mismo motivo, las matemáticas escaparían al punto de vista historicista que sigue el arqueólogo, pero servirían a la vez como modelo excepcional al dialéctico que explora las condiciones de esa supra-historicidad propia de los problemas virtuales. Ni Deleuze ni Foucault, sin embargo, desarrollan ulteriormente esta intuición epistemológica a partir de un estudio pormenorizado de las matemáticas, cuyo despliegue efectivo puede encontrarse realizado ejemplarmente en la obra de Lautman.

En definitiva, al igual que los problemas dialécticos, según Lautman, habitan y fuerzan la transformación de una enunciación o dominio matemático concreto, lo virtual deleuziano aparecerá como ámbito puramente potencial que simultáneamente habita y rodea una situación u objeto actual, “como neblina” (Deleuze

y Parnet, 1996: 179) o como doble.⁶ Esta dimensión de lo real será su causa inmanente de auto-despliegue y auto-diferenciación, guiada en cada caso por las singularidades variables que, emitidas en el plano virtual, componen los diferentes procesos de individuación y comprometen todas sus composiciones, transformaciones y disoluciones, poniendo en movimiento una ontología de las multiplicidades. La doble naturaleza, inmanente y trascendente, de las singularidades virtuales, conduce a esa dialéctica del adentro y el afuera, la lógica del pliegue que signará toda la topología del pensamiento deleuziano. “El afuera no es un límite fijo, sino una materia moviente animada por movimientos peristálticos, pliegues y arrugas que constituyen un adentro: no otra cosa que el afuera, sino exactamente el adentro *del* afuera” (Deleuze, 1986: 103). Esta potencialidad o virtualidad del Ser, que anima una dinámica incesante de interiorización nunca acabada y fuga siempre retomada, fuente genética de todo ente actual, se da incluso (como Lautman demuestra) en la pureza escritural de la más abstracta de las ciencias.

⁶La presencia textual de la noción de lo virtual no es, cabe recordarlo, una constante explícita en la letra deleuziana, sino que aparecerá con oscilaciones a lo largo de su producción, hasta retornar decididamente hacia sus últimos escritos; ver especialmente Deleuze y Parnet (1996). En ellos, tampoco Lautman es una constante, sino que su presencia se encuentra concentrada principalmente en los pasajes de *Diferencia y repetición* aquí analizados. No obstante, la arquitectura general que Deleuze va configurando para su concepto de lo virtual (respecto al cual la noción de una “existencia y distribución” de singularidades pre-individuales es fundamental), encuentra en Lautman una fuente insoslayable.

Referencias

- Bahoh, James, 2019, “Deleuze’s Theory of Dialectical Ideas: The Influence of Lautman and Heidegger”, *Deleuze and Guattari Studies*, vol. 1, núm 13, pp. 19-53.
- Borum, Peter, 2017, “The Notion of ‘Singularity’ in the Work of Gilles Deleuze”, *Deleuze Studies*, vol. 1, núm. 11, pp. 95-120.
- Brunschvicg, Léon, 1912, *Les étapes de la philosophie mathématique*, Alcan, París.
- Clisby, Dale, 2016, “¿El dualismo secreto de Deleuze? Versiones en disputa sobre la relación entre lo virtual y lo actual”, *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, trad. Pablo Pachilla, año 2, núm. 4, pp. 120-148.
- Deleuze, Gilles, 1968, *Différence et répétition*, PUF, París.
- _____, 1969, *Logique du sens*, Minuit, París.
- _____, 1983, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Minuit, París.
- _____, 1986, *Foucault*, Minuit, París.
- _____, 1988, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, París.
- _____, 2015, *Lettres et autres textes*, Minuit, París.
- _____, y Guattari, Félix, 1980, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, París.
- _____, 1991, *Qu’est-ce que la philosophie?*, Minuit, París.
- Deleuze, Gilles, y Parnet, Claire, 1996, *Dialogues*, Flammarion, París.
- Duffy, Simon, 2013, *Deleuze and the History of Mathematics. In Defense of the New*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Foucault, Michel, 2016 [1969], *L’archéologie du savoir*, Gallimard, París.

- Kretschel, Verónica, 2014, “Lautman y Deleuze: Idea, problema, estructura y realidad”, en Julián Ferreyra y Matías Soich, *Deleuze y las fuentes de su filosofía*, La Almohada, Buenos Aires, pp. 28-36.
- Lautman, Albert, 1938, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, Hermann, París.
- _____, 1946, *Symétrie et dissymétrie en mathématiques et physique – Le problème du temps*, Hermann, París.
- _____, 2011, “De la realidad inherente a las teorías matemáticas” [1937], en Albert Lautman, *Ensayos sobre la dialéctica, estructura y unidad de las matemáticas modernas*, Fernando Zalamea (trad.), Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 123-130.
- Poincaré, Henri, 1881, “Mémoire sur les courbes définies par une équation différentielle”, *Journal de mathématiques pures et appliquées*, 3ra. serie, t. 7, Elsevier, París, pp. 375-422.
- Salanskis, Jean-Michel, 1996, “Ideas and Destination”, en Paul Patton (ed.), *Deleuze. A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, pp. 57-80.
- Santaya, Gonzalo, 2017, *El cálculo transcendental. Gilles Deleuze y el cálculo diferencial: ontología e historia*, RAGIF Ediciones, Buenos Aires.
- Smith, Daniel, 2006, “Axiomatics and problematics as two modes of formalization: Deleuze’s epistemology of mathematics”, en Simon Duffy (ed.), *Virtual Mathematics. The logic of Difference*, Clinamen Press, Londres, pp. 145-168.
- Zalamea, Fernando, 2011, “Estudio introductorio”, en Albert Lautman, *Ensayos sobre la dialéctica, estructura y unidad de las matemáticas modernas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 13-74.

Zalamea, Fernando, 2020, “*Diferencia y repetición: preludios en la matemática moderna y ecos en la matemática contemporánea*”, *Universitas Philosophica*, año 37, núm. 74, pp. 139-153.

¿Es la tecnología valorativamente neutral? Interpretaciones y respuestas desde el pragmatismo de John Dewey

Is Technology value-free? Readings and Answers from John Dewey's Pragmatism

Livio Mattarollo

Universidad Nacional de La Plata / CONICET, Argentina

livio.mattarollo@nacio.unlp.edu.ar

Resumen: De acuerdo con Larry Hickman, el estudio de las prácticas tecnológicas constituye la base y el modelo del proyecto filosófico de John Dewey: el análisis y la crítica de la experiencia humana. En la lectura de Hickman y dada la concepción transaccional de la experiencia de Dewey, la tecnología se caracteriza por su capacidad de transformación del ambiente y del propio ser humano. Así, la perspectiva deweyana permitiría comprender a la tecnología en términos de instrumentos o herramientas. Más aún, según Hickman toda forma de investigación o deliberación tanto a nivel material como conceptual sería tecnológica dado su carácter instrumental. Una de las preguntas más acuciantes que abre esta interpretación es si la tecnología como instrumento está libre o cargada de valores tradicionalmente denominados extra-epistémicos. El objetivo de este artículo es señalar que desde el punto de vista de Dewey la tecnología no es un instrumento valorativamente neutral. Para ello, en primer lugar, se retoma la concepción deweyana de investigación y se exploran los distintos sentidos en que la tecnología es efectivamente instrumental. En segundo lugar, se analiza la tesis de la continuidad entre medios y fines y se afirma que estos últimos no pueden tomarse como

términos aislados cuya carga valorativa queda disociada. En tercer lugar, se ofrece una lectura de los sentidos de tecnología como instrumento a la luz de la teoría de la valoración y de la experiencia de Dewey y se afirma que esta perspectiva promueve una reflexión política sobre los fines de la tecnología y los valores que la deberían orientar.

Palabras clave: tecnología, investigación, instrumentalismo, valores, pragmatismo.

Abstract: According to Larry Hickman, the study of technological practices constitutes the basis of and provides the models for John Dewey's philosophical project: the analysis and critique of human experience. From Hickman's view and considering Dewey's transactional concept of experience, technology transforms both environment and human beings. Thus, Deweyan perspective allows for understanding technology as an instrument or a tool. Even more, following Hickman any kind of inquiry or deliberation, both at a material or conceptual level, is technological because of its instrumental character. One of the most pressing questions introduced by such reading is whether technology as an instrument is value-free or value-laden. The main purpose of this article is to analyze the links between technology and values so as to claim that from Dewey's point of view technology is not a value-free instrument. In order to achieve this goal, the article firstly recovers Dewey's concept of inquiry and explores different senses in which technology is actually instrumental. Secondly, it analyses Dewey's thesis about the continuity between means and ends and it claims that the latter cannot be considered as isolated elements whose valuative loan is dissociated. Thirdly, it offers a reading of the different senses of technology as an instrument in light of Dewey's theory of valuation and experience and it claims that such standpoint allows and promotes a political reflection about the ends of technology and the values that should guide them.

Keywords: Technology, Inquiry, Instrumentalism, Values, Pragmatism.

Recibido: 19 de diciembre del 2020

Aprobado: 6 de enero del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.587>

1. Introducción

A un cuando hunde sus raíces en la tradición griega y específicamente en el concepto de *techné* en cuanto modo de conocimiento productivo acompañado de razón verdadera, la consolidación de la filosofía de la tecnología como disciplina es relativamente reciente. Una aproximación inicial al campo permite advertir su carácter heterogéneo, tanto por los temas y problemas que aborda como por las tradiciones que allí convergen. En efecto, y siguiendo la sugerente observación de Ricardo Gómez, parecería que hay tantas definiciones de “tecnología” como filósofos y filósofas abocadas al asunto (1997: 61). Un ejemplo paradigmático de ello es la consideración de las diferencias entre tecnología, ciencia y especialmente ciencia aplicada, asunto que constituye un extenso capítulo de discusión y que en muchos casos abreva en la noción de *tecnociencia* (Echeverría, 2003; Parente, 2010).

En este marco se ha señalado que la tecnología como fenómeno multifacético puede entenderse como objeto, como actividad, como conocimiento y/o como volición o actitud (Mitcham, 1994: 154-160). Así, la reflexión filosófica en torno a la tecnología aborda un conjunto de problemas específicos, desde las distintas concepciones de la técnica hasta las discusiones sobre el progreso y el determinismo tecnológico, en sus vertientes *hard* o *soft*, en sus vertientes pesimistas u optimistas. Asimismo, se han identificado distintas dimensiones de la reflexión filosófica sumamente útiles al momento de ordenar la discusión: tecno-epistemología, tecno-metafísica, tecno-axiología, tecno-ética y tecno-praxiología, cada una de las cuales presenta un conjunto de problemas específicos

(Bunge, 1979). En suma, y retomo la línea abierta por Gómez (1997: 61), incluso en la heterogeneidad de enfoques habría cierto acuerdo en que la filosofía de la tecnología ya no puede tomar como única unidad de análisis a la máquina, sino que debe concentrarse en el sistema tecnológico –incluyendo al conocimiento que permite la operatividad y ejecución pero también a su esfera socioeconómica, política, moral y ecológica–.

En lo que refiere a las corrientes filosóficas contemporáneas sobre tecnología, se ha distinguido un enfoque dedicado al artefacto tecnológico, de impronta analítica, descriptiva y sistemática, y un enfoque dedicado a las prácticas tecnológicas, de herencia hermenéutico / fenomenológica, orientado a dar cuenta del significado y esencia de la técnica pero también a criticar su derrotero (Parente, 2010: 29). Por otro lado, se ha identificado un enfoque tecnológico o “ingenieril” de la filosofía, aquel que toma a la tecnología como modelo de conocimiento para aplicar en otros ámbitos de pensamiento y acción, y un enfoque humanístico de la tecnología, aquel que toma a la tecnología como ocasión para una reflexión social, política o moral de mayor alcance (como hacen, por ejemplo, José Ortega y Gasset, Martin Heidegger, Lewis Mumford y Jacques Ellul). También se ha distinguido un tercer enfoque que pretende tender puentes entre las alternativas antedichas. Aquí se incluye a la tradición marxista, al movimiento alemán *Mensch und Technik* y al pragmatismo estadounidense, inspirado en la filosofía de John Dewey pero desarrollado fundamentalmente mediante la interpretación de Larry Hickman (Mitcham, 1994: 62-93).

De acuerdo con Hickman (1990), el estudio de las prácticas tecnológicas constituye la base y el modelo del más importante proyecto filosófico de John Dewey: el análisis y la crítica de la experiencia humana. Dada la concepción transaccional de la experiencia de Dewey, la tecnología se caracteriza por su capacidad de transformación del ambiente y del propio ser humano de modo

que incluye a la ciencia, al arte y a las diversas actividades reflexivas. En este orden, prosigue Hickman, toda forma de investigación o deliberación que implique medios materiales o conceptuales sería tecnológica por el hecho de ser instrumental (Hickman, 2001a: 26).

Un tema central que surge de esta conceptualización es la dimensión valorativa de la tecnología, es decir, la presencia de valores tradicionalmente denominados extra-epistémicos (morales, sociales, políticos, etc.) en cuanto constitutivos de aquella. En otras palabras, la pregunta es si la tecnología como instrumento está libre o cargada de valores [*value-free* o *value-laden*]. Según indica Diego Parente, los tres postulados básicos de las concepciones instrumentalistas de la tecnología son 1) que la tecnología es neutral en su dimensión moral y política pues los medios resultan independientes de los fines buscados; 2) que el artefacto técnico es esencialmente heterónimo pues su funcionamiento y sus resultados están sujetos a la voluntad del usuario, y 3) que desde un punto de vista genético, la tecnología es comprendida en base al esquema problema/solución, priorizando la imagen del instrumento (Parente, 2010: 100). Así las cosas, bajo esta primera presentación el pragmatismo deweyano reproduciría un sentido instrumental de la tecnología, y más aún, de la racionalidad.¹

Esta lectura ha sido discutida desde distintos ángulos. Levin (1953) sostiene que la tecnología expresa la capacidad de investigación del ser humano y adquiere valor en cuanto libera las ataduras que impiden la aplicación del método experimental en los asuntos sociales y políticos. Más recientemente Hickman ha señalado que

¹ El sentido instrumental (y de dominación) de la racionalidad científico-tecnológica es cuestionado, por ejemplo, por Habermas (1992). La identificación del pragmatismo deweyano con dicho sentido instrumental ha sido una interpretación común a la tradición germana, desde Scheler hasta Marcuse y Horkheimer (Cfr. Joas, 1998).

la tecnología funciona como medio para la reapropiación del conocimiento y del método científico en reemplazo de la tradición, los prejuicios y los intereses acríticamente asumidos, es decir, de las posiciones anti-científicas, y que eso la pone en relación con la filosofía de la educación deweyana (2007: 124). Por otro lado, Alexander (1991), Blacker (1994) y Fesmire (2016) han señalado que la tecnología en el amplio sentido de instrumento permite extender la capacidad de experimentación y de construcción de sentidos y significados al punto que se instituye como condición necesaria para el crecimiento humano y para la consumación de la dimensión estética de la experiencia.

En línea con algunos aspectos de dichas interpretaciones, en lo que sigue intentaré señalar que desde el punto de vista deweyano no es posible sostener que la tecnología fuera un instrumento valorativamente neutral. Para ello, en primer lugar, tomaré la concepción de investigación junto con algunos aspectos de la teoría de la experiencia de Dewey (1950 / LW.12 y 2012) y me apoyaré en las lecturas de Hickman (1990, 2001a) y de José Miguel Esteban (1999, 2006) a fines de explorar los distintos sentidos en que la tecnología es efectivamente instrumental. En segundo lugar, recuperaré la tesis de la continuidad entre medios y fines según la cual ambos mantienen una relación de constitución mutua, tesis que permitirá redefinir la idea de instrumentalismo (Dewey, 2008a / LW.13, entre otros). En tercer lugar, buscaré identificar en qué medida los distintos sentidos de tecnología como instrumento pueden ser interpretados a la luz de la tesis de la continuidad medios-fines y de la dimensión cualitativa de la experiencia. Por último, señalaré que la perspectiva deweyana sobre la tecnología incluye y promueve la reflexión sobre los propósitos que esta última persigue y los valores que la deberían orientar. Así, dejaré sentada la idea de

que el enfoque de Dewey abre las puertas a una reflexión sobre la tecnología en clave política.²

2. Tecnología, investigación e instrumentalismo

Si bien no es la primera interpretación del pensamiento deweyano por referencia a la tecnología ni queda exenta de críticas, la defensa de una genuina filosofía pragmatista de la tecnología elaborada por Hickman constituye un interesante punto de partida para estas reflexiones.³ Según Hickman, el tema de la tecnología ha sido el *milieu* de la vida y obra de Dewey, desde fines de la década de 1880 hasta mediados de siglo xx. Sin embargo, una de las primeras dificultades de esta lectura es que no hay *locus classicus* de la concepción deweyana de tecnología, sino que esta debe ser reconstruida a través de sus textos sobre filosofía del conocimiento, teoría de la investigación y de la valoración, ética, metafísica e incluso estética.

² Las citas y referencias a los textos de John Dewey son a las versiones en español, cuando las hubiera. Caso contrario, las traducciones de los fragmentos son propias. Como es habitual en la literatura especializada, se remitirá a la edición canónica de las obras completas: *The Collected Works of John Dewey 1882-1953* (1967-1987). Indicaré EW (*The Early Works*), MW (*The Middle Works*) o LW (*The Later Works*), seguido del número de volumen y página. Para aquellos títulos que cuenten con traducción al español la referencia combinará ambos estilos, por ejemplo (Dewey, 1950: 123 / LW.12.108). Para aquellos textos que no cuenten con traducción al español la referencia será a las obras completas, por ejemplo (LW.6.20). La única excepción es *Unmodern Philosophy and Modern Philosophy*, publicado luego de la edición canónica.

³ Entre las críticas a Hickman ha sido señalado que sobredimensiona el alcance de las reflexiones de Dewey sobre tecnología al punto de presentarlo como antecedente de posiciones o tradiciones ciertamente alejadas como las de Heidegger o la Teoría Crítica (Feenberg, 2003), que subestima las posiciones clásicas con las que lo confronta, en particular la de Albert Borgmann (Mullis, 2009) o que extiende su lectura e identifica a Dewey como un filósofo de la tecnología *tout court* (Fisher, 2018).

A efectos de brindar una caracterización inicial de la posición de Dewey, Hickman retoma la clásica distinción ofrecida por Mit-cham y Mackey (1972) respecto de los tres enfoques filosóficos sobre tecnología típicos, a saber: la tecnología como un problema epistemológico, la tecnología considerada desde un punto de vista antropológico y la tecnología tomada como la característica definitoria del modo de pensar y actuar de las sociedades modernas. En este marco, Hickman identifica algunos rasgos centrales de la visión deweyana y señala por qué no se ajusta estrictamente a la categorización antedicha sino que, en ciertos aspectos, la supera. En primer lugar, siempre según Hickman, para Dewey la tecnología tiene que ver con la experiencia en un sentido amplio y no solamente con un asunto epistemológico. A la base de esta lectura me permito identificar dos aspectos centrales del pensamiento deweyano. El primero es su concepción de la experiencia como transacción vital entre organismo y ambiente, es decir, como un continuo hacer-padecer de matriz cualitativa en el que no prima la relación de conocimiento. Dewey advierte con claridad que “la experiencia no es idéntica a la acción mental; es la entera conexión orgánica agente-paciente en todas sus interacciones con el ambiente, natural y social [...] Se sigue con igual fuerza que experiencia no significa primariamente conocimiento, sino maneras de hacer y padecer” (MW.10.26). Además, señala Dewey, “[e]l mundo en que inmediatamente vivimos, aquel en que luchamos, somos exitosos o vencidos, es preeminentemente un mundo cualitativo”, explicitando que la dimensión cualitativa está a la base misma del hacer y padecer, en el nivel primario de la experiencia (LW.5.243).⁴

⁴ De acuerdo con Dewey, las proposiciones existenciales refieren a situaciones, esto es, unidades de experiencia o existencias complejas unificadas por el hecho de estar dominadas y caracterizadas por una única cualidad, más allá de su complejidad interna (LW.5.246). En el marco de la teoría deweyana de la experiencia, las cualidades son tenidas antes que conocidas, el lugar de las cualidades

El segundo aspecto es la concepción práctica del conocimiento en cuanto resolución de problemas surgidos en el curso mismo de experiencia. Dewey también recupera el sentido de *techné* y entiende a la tecnología como “habilidad activa y productiva”. Esta interpretación, crítica de las teorías gnoseológicas del espectador, incluye la impronta naturalista característica del enfoque deweyano pues no concibe al conocimiento como la aprehensión de alguna realidad antecedente sino como las consecuencias de operaciones orientadas a la resolución de un problema, de tal modo que el objeto de conocimiento es existencialmente producido por la investigación, dentro del mundo (Dewey, 1952: 171 y ss. / LW.4.156 y ss.). En este sentido, toda investigación se inscribe en un seno existencial que es biológico, puesto que hay ciertas funciones y estructuras que preparan, prefiguran o anticipan el camino para la investigación deliberada, pero también cultural, pues el medio estrictamente físico se halla tan incorporado al cultural que las transacciones de los seres humanos están profundamente afectadas por la herencia cultural expresada en tradiciones, instituciones, costumbres, creencias y finalidades (Dewey, 1950: 37-73 / LW.12.30-65).

En segundo lugar, y retomando la interpretación de Hickman, si bien Dewey subraya las continuidades entre la dimensión tecnológica de las prácticas cotidianas y las manifestaciones más refinadas de la producción de artefactos tecnológicos, su perspectiva se aleja de las versiones estrictas del *homo faber* porque su relación con el ambiente tiene también una dimensión final, una cualidad consumatoria. Aun cuando toda experiencia es de matriz cualitati-

es la propia situación (y no la conciencia o los objetos) y siempre es posible identificar cualidades ubicuas que permean toda la situación, la demarcan, le dan significado y la mantiene integrada, brindándole un carácter único en el sentido de indivisible e induplicable (al respecto, puede verse Bernstein, 1961; Innis, 2011; Sthur, 1979).

va, pueden distinguirse aquel tipo de experiencia que continúa su curso hasta un cumplimiento o culminación y no es objeto de interrupciones extrañas o letargos internos. Esta experiencia en sentido genuino se caracteriza por el libre fluir de sus partes constitutivas, sin vacíos, puntos muertos ni juntas, visto que cada secuencia se integra en la continuidad de la experiencia. Luego, su conclusión no será una instancia independiente de esa experiencia sino la consumación de un movimiento que llega a completarse (Dewey, 2008b: 45 y ss. / LW.10.43). En tercer lugar, para Hickman Dewey no considera a la tecnología como el modo de pensamiento y acción característico de las sociedades modernas porque advierte que muchas prácticas tecnológicas se tornan mecánicas en la medida en que disocian sus medios de sus fines, razón por la cual pierden su sentido o significatividad plena –sin dejar de ser caracterizadas como tecnológicas– (Hickman, 1990: 7-9).

Ahora bien, dado que no es sencillo “ubicar” a Dewey en esas versiones de la tecnología, surge la pregunta por cómo sostiene Hickman su interpretación. En principio, el sentido de habilidad técnico-productiva ofrece una clave para comprender el lugar del ser humano en el ambiente pues aporta medios para la resolución de situaciones problemáticas, pero también para que la experiencia vivida adquiera la cualidad de consumada, realizada. De hecho, en una de sus pocas definiciones explícitas de tecnología Dewey indica que constituye “todas las técnicas inteligentes por las que las energías naturales y del ser humano son dirigidas y utilizadas en la satisfacción de necesidades humanas” (LW.5.270). En este marco, las actividades tecnológicas son un puente entre problema y solución, por lo cual no debería sorprender que la tecnología incluya la invención, el desarrollo y la utilización de herramientas y artefactos en vistas a la solución de problemas percibidos (Hickman, 2001a: 12). Por tanto, señala Hickman, “ningún aspecto del tratamiento deweyano sobre la tecnología es más esclarecedor que su radical

reconstrucción de las teorías tradicionales del conocimiento y su reemplazo por una teoría de la investigación” (1990: 19).

Heredera directa de la concepción práctica del conocimiento, la lógica o teoría de la investigación de Dewey identifica una estructura, pauta o matriz general que resulta propia tanto de las investigaciones de sentido común como de las investigaciones reflexivas, dada la fuerte similitud estructural entre el curso del comportamiento vital del individuo y el modo de conducir las investigaciones más elaboradas derivada del naturalismo deweyano. De acuerdo con esta matriz, toda investigación parte de una situación indeterminada definida como problemática y conduce a la modificación del material experiencial y reunificación de la situación mediante instancias de recopilación de datos, observaciones de hechos del caso, elaboración de hipótesis, manejo de ideas en cuanto planes de acción y experimentación.⁵

Esta concepción del conocimiento permite superar la dicotomía entre teoría y práctica, asumida en las distinciones entre ciencia pura, ciencia aplicada y tecnología. En efecto, la posición de Dewey habilitaría a concebir a la ciencia como “tecnología teorizada”, dando cuenta de la prioridad histórica pero también lógica de la tarea de resolución de problemas sobre la elaboración de aserciones garantizadas como resultado de la investigación controlada (Alexander, 1991: 115; Hickman, 2001a). De acuerdo con Dewey, concentrarse en los resultados, efectos y consecuencias de la investigación (como realizan las ciencias experimentales) implica considerar al conocimiento que surge de las prácticas de investigación científica como “el producto de una forma especial de tecnología” (Dewey, 2012: 232). Así, la caracterización deweyana

⁵ Si bien esta idea de pauta o matriz general de la investigación atraviesa gran parte de la obra de Dewey (podría rastrearse, cuanto menos, a 1910 y el texto *Cómo pensamos*), la presentación más madura y detallada aparece en *Lógica. Teoría de la investigación* (Dewey, 1950).

de la investigación es la transformación apropiada y controlada de la situación problemática mediante las acciones surgidas de la propia investigación. Esto permite a Hickman sostener que el modelo de investigación es tecnológico y que el conocimiento en cuanto resultado de una investigación es un “triumfo tecnológico” (1990: 51).

A partir de lo dicho se advierte que la investigación juega un papel vertebrador en la obra de Dewey pues representa la transformación de las causas en medios y de los efectos en consecuencias mediante el control inteligente de la experiencia, es decir, mediante un conocimiento que ya no es por naturaleza sino por arte y que, en cuanto tal, es “tecnología” (LW.15.89; Esteban, 1999: 139). Esto permite, en suma, definir a la ciencia como tecnología e incluso como una forma de arte tecnológico, aquel que directa y sistemáticamente promueve consecuencias, usos y disfrutes que parten de las condiciones previas e incluso interrumpen las formas tradicionales de hacer y resolver (Dewey, 2012: 251). Así, “[a] este *arte de la experimentación* lo llama Dewey *investigación* y a su carácter experimental *tecnología*” (Esteban, 1999: 144; cursivas en el original; Cfr. Di Gregori/Durán, 2008).⁶

La noción de investigación de Dewey ofrece apoyo a una típica caracterización de su posición, compartida en alguna medida por él mismo, en términos de instrumentalismo. En efecto, investigar

⁶ En los últimos párrafos aparecen breves menciones a la impronta naturalista de la filosofía de Dewey. Si bien un tratamiento exhaustivo del punto excede los alcances de estas páginas, vale señalar que incide profundamente en la conceptualización de la tecnología. En este orden, Sandrone (2011, 2012) ha indicado que la tecnología debe comprenderse como “el resultado de una evolución de las técnicas que son formas de acción –hábitos de acción– con las que el organismo interactúa con su entorno [de modo que] la tecnología implica la evolución del conocimiento porque está fundamentada en una concepción naturalista de la experiencia” (Sandrone, 2011: 194).

no es sino forjar aserciones garantizadas, juicios que resultan del proceso de investigación pero que tienen por objetivo conducir la acción y resolver la situación inicialmente indeterminada y definida como problemática. Así, los juicios resultantes de la investigación son instrumentos para la modificación del material existencial. Ahora bien, este no es el único sentido de instrumentalismo que puede identificarse en la teoría de la investigación deweyana. Por el contrario, la aserción garantizada da lugar a otro subproducto de la investigación sumamente relevante, la “asertabilidad garantizada”, es decir, el hecho de que el conocimiento obtenido pueda utilizarse en futuras situaciones similares a las que originaron la investigación inicial –hasta tanto continúe superando las puestas a prueba experimental cada vez que sea empleado–. Desde aquí es posible identificar un tercer sentido de instrumentalismo pues la investigación da lugar a instrumentos o recursos que pueden ser empleados como hechos del caso relevantes respecto de la nueva situación de investigación. Por tanto, las investigaciones previas son a la vez instrumentales para nuevas investigaciones orientadas a resolver situaciones problemáticas distintas, renovadas, etc.

Junto con estas observaciones puede identificarse un sentido *aestético* de instrumentalismo en tanto y en cuanto la investigación controlada no revela su instrumentalismo práctico sino también el modo en que las experiencias reflexivas propician el mejoramiento cualitativo de las experiencias inmediatas y de las experiencias subsiguientes, esto es, para la consecución de experiencias genuinas (Hickman, 1990: 40 y ss.; Miller, 2013).⁷ En suma, el carácter tecnológico de la experiencia reflexiva o investi-

⁷ Frente a la crítica de Mullin (2009) por la cual habría cierta inconsistencia entre el instrumentalismo deweyano y su noción de experiencia consumada, Miller (2013) señala que la consumación de la experiencia genuina solo es posible cuando hay una relación medios-fines adecuada, de modo que el instrumentalismo es un aspecto central de aquella –aunque no el único–.

gación radica en que esta última es instrumental para la generación de significados ulteriores en el curso de experiencia, sea en el nivel cualitativo, inmediato, primario, o en la reconstrucción de la situación problemática.

3. Para un nuevo sentido del instrumentalismo: continuidad medios-fines

En este punto el cuadro general parecería ser el siguiente: la tecnología en cuanto investigación o experiencia reflexiva adopta el lugar de medio para ciertos fines, desde resolver un problema hasta dar lugar a nuevas investigaciones y productos tecnológicos. Respecto de la relación medios-fines allí involucrada, las interpretaciones tradicionales asumen al fin como algo dado o preexistente mientras que reducen al instrumentalismo a la selección y ejecución de los medios adecuados para la consecución de los fines. Así, los medios son caracterizados como instrumentos neutrales y los fines adquieren una existencia en algún sentido independiente y estática, al tiempo que son los únicos portadores de la carga valorativa.

De acuerdo con Hickman, esta interpretación tradicional conduciría a afirmar que la investigación tecnológica en tanto instrumental es valorativamente neutral y que la carga valorativa de los fines a los que se orienta estaría definida en otros ámbitos distintos de la experiencia de investigación (político, social, moral, etc.). Ahora bien, esta conclusión sería válida bajo la interpretación de la relación medios-fines como un instrumentalismo unidireccional [*straight-line*], ingenuo o mecánico y no-inteligente. Sin embargo (y este punto es señalado por el propio Hickman) Dewey dista mucho de esa conceptualización tradicional. Una razón que explica esta diferencia, apenas explorada por Hickman y que quisiera desarrollar aquí, es la tesis deweyana de la continuidad entre medios y fines. Dicha tesis se apoya en el concepto de *fin a la vista*

en cuanto planificación afectivo-ideacional-motora que regula y orienta el curso de los acontecimientos al tiempo que permite perfilar un nuevo sentido de instrumentalismo que evita la consideración de los fines como algo dado de antemano y de los medios como valorativamente neutrales.

La tesis de la continuidad medios-fines es uno de los aportes más interesantes y complejos de la perspectiva deweyana. En principio, para Dewey, medios y consecuencias constituyen una situación indivisa, toda vez que “las cosas sólo pueden anticiparse o preverse como fines o resultados en términos de las condiciones por las cuales se traen a la existencia” (Dewey, 2008a: 114 / LW.13.222). A lo ya señalado debe añadirse que un fin a la vista es “final” en la medida en que representa la conclusión de un proceso de evaluaciones con una relación medios-fines temporal y especificable, pero una vez alcanzado será condición o medio para fines subsiguientes pues “nada de lo que sucede es *final* en el sentido de que no sea parte de una corriente ininterrumpida de acontecimientos” (Dewey, 2008: 121 / LW.13.229). Ambas facetas de la tesis de la continuidad permiten sugerir una distinción entre continuidad “en situación” y continuidad “en sentido amplio” y permiten indicar por qué Dewey cuestiona profundamente aquellas versiones de la instrumentalidad que independizan al fin respecto de sus medios y, en muchos casos, realizan una hipóstasis que los torna eternos, trascendentales e imposibles de modificar.

Respecto del primer sentido, y en cuanto circunscripto a una relación medios-fines determinada, el fin siempre es evaluado y reevaluado en función de la disponibilidad o el costo de sus medios y de la apreciación de los propios medios en el curso mismo de la acción. En este sentido Dewey entiende al fin como fin a la vista o guía de acción. El fin a la vista no está completamente definido de antemano, sino que es, ante todo, un plan hipotético pues la relación entre condiciones y consecuencias resignifica las condi-

ciones de posibilidad de los fines y permite ampliar el conjunto de fines a la vista inicialmente identificados. Así, la continuidad e interpenetración de medios y fines es tal que la modificación de los primeros representa, en esa misma medida, la constitución de un nuevo fin. Por su parte, el fin a la vista está presente en cada etapa del proceso en cuanto significado de los medios empleados y actos realizados. Sin la presencia directiva del fin a la vista, los medios son meras condiciones extrínsecas a la acción. En cambio, en su función constitutiva los medios dotan de contenido y forman parte del propio fin. A su vez, el fin a la vista hace que las condiciones obtengan su sentido como medios, de modo que las categorías de medios y fines son interdependientes y que, en una situación determinada, sean (o debieran ser) recíprocos, vale decir, concordantes y coherentes.

Por otro lado, el valor de los diferentes fines a la vista se pondera en virtud de su capacidad para resolver la situación inicial, esto es, en su función como medios directivos, mediante la observación de las consecuencias generadas en comparación con las previstas. En otros términos, la ponderación se lleva adelante mediante el contraste entre el contenido intelectual o ideacional del fin a la vista y el contenido existencial del resultado alcanzado o del fin en tanto que consecuencia. Así, en este sentido de continuidad “en situación” el fin es evaluado en su rol instrumental más inmediato –sin que ello implique contradicción alguna con la vinculación orgánica entre medios y fines– mientras que lo deseado como punto de partida de la valoración puede confirmarse o no como deseable en virtud de las relaciones condiciones-consecuencias que involucra.

El sentido “amplio” de la tesis de la continuidad remite al continuo de valoración: todo medio presente ha sido un fin alcanzado con anterioridad y todo fin de hecho alcanzado será un medio para futuros fines, es decir, formará parte de las condiciones existenciales que deberán ser tenidas en cuenta en las subsiguientes formaciones

de deseos e intereses y será evaluado como recurso u obstáculo para la ocurrencia de nuevas valoraciones. La identificación de esta continuidad permitirá, en opinión de Dewey, concebir fines a la vista y formar deseos sobre la base de proposiciones empíricamente fundadas respecto de la relación condición-consecuencia de unos sucesos con otros. Dado que la evaluación de las condiciones como medios forman parte necesaria de los deseos e intereses que conforman fines y valores, el rol de las investigaciones que evalúan los medios es vital para todo el proceso de valoración. En virtud de lo señalado, aquello que se identifique como medio o fin será tal dentro de una relación particular pero no de modo independiente. En otros términos, la distinción medios-fines es temporal y relacional antes que ontológica (Dewey, 2008a: 121 / LW.13.229).

Por supuesto, el sentido amplio de continuidad implica este doble estatuto de las cosas en tanto medio y fin pero también su ubicación en contexto. En “Context and Thought” Dewey afirma que todo pensamiento implica un contexto particular que incluye un modo determinado de observar, interpretar y valorar todo lo que es explícitamente pensado, esto es, un trasfondo cultural o tradición inextricable del trasfondo existencial sobre el que se apoya el material directo de la reflexión (Dewey, LW.6.3-21). En cuanto caso particular de pensamiento o de investigación, las elaboraciones de fines a la vista y subsiguientes consolidaciones de valores no quedan eximidas de la influencia del contexto. Ahora bien, dicha evaluación tampoco puede considerarse por fuera de las consecuencias que pueda generar en el propio contexto, incluyendo por supuesto otros valores ya establecidos con los que pueda entrar en tensión: “Dada la continuidad de las actividades humanas, personales y en sociedad el signo de las valoraciones presentes no se puede establecer de forma válida en tanto no se vean sobre el trasfondo de los casos de valoración con los que son continuos” (Dewey, 2008: 136 / LW.13.244). En suma, sea bajo el sentido de

continuidad “en situación” o bajo el sentido de continuidad “amplia”, el vínculo entre medios y fines planteado por Dewey conlleva la posibilidad e incluso la necesidad de reevaluar fines y valores, es decir, de valorar en el sentido más pleno. Sin dudas, este aspecto es distintivo de la posición del pragmatista e implica una importante redefinición de la acepción tradicional del instrumentalismo.

4. La carga valorativa de la tecnología

Luego de este breve rodeo es momento de retomar la pregunta por la carga valorativa de la tecnología en cuanto instrumento, considerando aquella caracterización general presentada por Parente, la interpretación de Hickman para el caso del enfoque deweyano y la redefinición del vínculo entre medios y fines propuesta por Dewey. En primer lugar, es interesante señalar que la lectura acerca de la supuesta neutralidad de la investigación encuentra respaldo en algunas afirmaciones del propio Dewey, como por ejemplo la siguiente: “[l]a neutralidad de la ciencia [y la tecnología] respecto de los usos que de ella se hace vuelve tonto hablar de su quiebre o adorarla como la guía de una nueva era”. Sin embargo, el pragmatista rápidamente aclara que “[e]n la medida en que nos damos cuenta de este hecho, debemos dirigir nuestra atención a los propósitos y motivos humanos que controlan su aplicación”. Así,

[m]ientras que [la ciencia y la tecnología] es un fin para quienes están involucrados en esa actividad, en un amplio sentido humano es un medio, una herramienta. ¿Para qué fines debería ser utilizada? ¿Debería ser utilizada deliberadamente, sistemáticamente, para la promoción del bienestar social, o debería ser empleada principalmente para la expansión privada, dejando los resultados sociales librados al azar? [...] Nos vemos obligados a considerar la relación de las ideas e ideales humanos con las consecuencias

producidas por la ciencia [y la tecnología] en tanto instrumento. (LW.6.54-55; todas las citas).

Estas observaciones acerca de los fines de la investigación son lo suficientemente relevantes como para reconsiderar las reflexiones sobre la neutralidad del instrumento. En primer lugar, no es posible apartar a la investigación de sus propósitos o fines enmarcados en la continuidad de la experiencia. Por el contrario, argumentar en favor de la neutralidad de la investigación *qua* instrumento requiere abstraerla del curso de experiencia, movimiento que en la interpretación aquí ofrecida resulta inaceptable. Dicho de otra manera, el carácter contextual de toda investigación, en su seno biológico y cultural, impide considerarla como un instrumento abstracto o en sí mismo. Lo mismo sucede con los instrumentos surgidos como subproductos de la investigación, cuya asertabilidad garantizada los vuelve aplicables a distintas investigaciones, pero siempre con un propósito y una finalidad determinada, con toda la carga valorativa que eso supone. Por supuesto, no debe ignorarse que la investigación científico-tecnológica en su dimensión instrumental puede utilizarse para distintos fines orientados por distintos valores o que algunos de los instrumentos desarrollados en una investigación particular puedan ser empleados en otras investigaciones y con otros fines, pero lejos de alimentar la tesis de la neutralidad, esto es precisamente lo que torna más importante la discusión por sus fines y los valores que los sostienen. Como bien señala Dewey, tanto la dirección como las consecuencias sociales y sobre todo la planificación del empleo de la ciencia y la tecnología no son impersonales e independientes del ser humano sino ante todo son nuestra propia responsabilidad (LW.17.452. Cfr. Hickman, 2001b: 147-156).

Aceptada esta primera conclusión, en segundo lugar, la idea de neutralidad de la investigación también pierde sentido cuando es

puesta a la luz de la tesis de la continuidad entre medios y fines. En efecto, la investigación en cuanto medio debería ser concordante con los fines a los que se orienta y expresar los valores que guían esos propios fines. Dado que según la pauta general no hay investigación sin fines y que estos últimos están fundamentados en valores, no hay investigación/tecnología/instrumento/medio que fuera valorativamente neutral respecto de su fin y del valor que lo sostiene o fundamenta. Los usos, consumos, aplicaciones de un tipo u otro son el resultado o consecuencia al que se dirige la serie de transacciones que forman a la tecnología y determinan el aparato, las herramientas, máquinas y técnicas empleadas y las modificaciones que se realizan sobre el material inicial (Dewey, 2012: 249). Luego, el fin de la investigación dota de valor a todo el proceso porque revierte sobre la investigación tal como el valor del fin revierte sobre los medios. Dicho de otro modo, en el marco de la relación medios-fines establecida por Dewey, la tecnología como instrumento no puede servir indistintamente a unos fines u otros porque está cargada de los valores que orientan y fundamentan al fin.

Estas observaciones permiten, a su turno, introducir la noción de instrumentalismo pragmático –o pragmatista– planteada por Esteban (2006), esto es, un sentido de instrumentalismo que se hace cargo de la dimensión valorativa recíproca de los fines y de los medios en cuanto instrumentos y que alienta la revisión y creación de fines/valores.⁸ A tono con su idea de experiencia como transacción, Dewey considera que el desarrollo de la ciencia ha creado un

⁸ Si recordamos que para Dewey los medios dotan de contenido y forman parte del propio fin, de modo tal que no es posible considerar algo así como fines en sí mismos o con independencia de los medios que requiere, entonces la modificación de los medios en función de la revisión de los fines implica necesariamente una modificación de los propios fines, dado que su distinción es relacional y temporal. El carácter recíproco de medios y fines excluye, entonces, la idea de

nuevo ambiente que reacciona sobre las actividades de las personas de una forma tan rápida e intensa que no puede detenerse pero que tampoco puede continuar tal y como lo viene haciendo hasta su momento, dado el tipo de efectos indeseables producidos. Por otro lado, el pragmatista sostiene que el avance del conocimiento tecnológico en cuanto conjunto de técnicas e instrumentos no ha sido lo suficientemente acompañado por consideraciones inteligentes, deliberadas y sistemáticas respecto de sus resultados planificados y potenciales consecuencias. Es por ello que la ciencia y la tecnología representan el desafío más grande al que se ha enfrentado la humanidad y que la forma de asumirlo es planificar inteligentemente sus efectos sociales con el mismo cuidado con que se planifican sus operaciones físicas o materiales (LW.6.57-58).

Vale señalar también que Dewey se apoya en esta dimensión valorativa para reconsiderar la noción de instrumento en términos de tecnología. En efecto, el término *instrumento* ha quedado muy atado a un sentido mecánico que por fuerza subordina al conocimiento a fines dispuestos externamente. Por el contrario, el término *tecnológico* permitiría deshacerse de las obstrucciones que son deudoras de las concepciones tradicionales del conocimiento y que obstaculizan la libre formación de creencias cruciales en la conducción de los asuntos y transacciones sociales. Aquí se evidencian las dos dimensiones o fases del problema del conocimiento: una dimensión estrecha, de índole técnica, por la cual el conocimiento es una forma de tecnología por los métodos que emplea para dar lugar a nuevos conocimientos; y una dimensión amplia, de índole “moral y humana”, por la cual el conocimiento “es capaz de devenir una tecnología para la guía social de las tecnologías hoy denominadas como tales pero cuyas consecuencias

que los primeros logran ajustarse (o no) a los segundos, pues ambos se conforman mutuamente.

sociales y humanas son un asunto de tensiones entre costumbres e instituciones en conflicto que difícilmente son alcanzadas por el método de la inteligencia en su trabajo” (Dewey, 2012: 244). El punto clave es que esta última modalidad queda representada por la idea de que la tecnología es indiferente respecto de los usos a los que se vuelca, idea que en cuanto se tome por cierta “significa que alguna otra cosa decide los usos a los que se orienta –tradiciones y costumbres, reglas de negocios o de leyes–, que existen porque han llegado a la existencia en el pasado, superficialmente endulzadas por condenaciones y exhortaciones moralizantes” (244). Por el contrario, la acción inteligente implica un reajuste continuo bajo guías de acción que serán realizadas, corroboradas o rechazadas en la práctica específica y situada. En ese sentido, la inteligencia “[s]e halla en proceso de constante formación, y es condición para su retención el permanecer siempre al acecho a fin de observar las consecuencias, el que la voluntad esté siempre abierta a todas las enseñanzas, y el tener valor para los reajustes” (Dewey, 1993: 118-9 / MW.13.135).

Por último, y frente a aquellas lecturas que se atienen a las referencias de Dewey al método experimental, resulta importante indicar que la tecnología también debe ser valorada por su capacidad de profundizar la dimensión cualitativa “tenida” propia de la transacción organismo-ambiente y de consumir experiencias genuinas mediante el control y la previsión de acciones brindado por el propio conocimiento. En este sentido, es posible comprender plenamente el instrumentalismo deweyano si se correlaciona con la dimensión cualitativa o *aesthetica* de la experiencia, aquella que representa la necesidad humana de brindar significado y valor a su relación transactiva con el ambiente. Dicho aspecto de la carga valorativa de la tecnología como instrumento aparece profundamente ligado al llamado de Dewey a aplicar el método denotativo para toda forma de experiencia reflexiva, aquel que le marca un

camino de regreso a la experiencia primaria en favor de su progresivo enriquecimiento y ensanchamiento (1948: 10 / LW.1.16).⁹ Así, la concepción deweyana de tecnología junto con su teoría de la experiencia implica un profundo y urgente llamado a humanizar el mundo tecno-industrial, esto es, a que la tecnología como instrumento pleno de valores se oriente a otorgar significado a la existencia humana y a propiciar la consumación de experiencias genuinas (Alexander, 1991: 117; Fesmire, 2016: 16-19).

Se abre aquí una cuestión que apenas puedo esbozar. Dewey señala una y otra vez que la tecnología no se aplica en abstracto, sino que “opera bajo las condiciones político-económico-culturales existentes” de modo que “es aquí y no en la ciencia, sea pura o abstracta, donde surge el materialismo en cuanto enemigo de lo humano; es aquí, y no en otro lugar, donde el ataque debe ser dirigido” (LW.15.190). El pragmatista pone de relieve la necesidad de deliberar en términos políticos, es decir, en un plano más amplio, sobre los fines y valores que permean y orientan a la actividad científico-tecnológica. De lo contrario, se corre el riesgo de que su

⁹ Recordemos que en *Experiencia y Naturaleza* Dewey introduce una distinción entre el nivel de experiencia primaria o de primer orden, “bruta y macroscópica”, llevada adelante de modo habitual y por tanto irreflexiva o producto de apenas un mínimo de reflexión accidental, y experiencia secundaria o reflexiva, “refinada”, producto de una indagación persistente y sujeta a reglas o principios. En la experiencia primaria se encuentran las indeterminaciones que podrán ser definidas como problemas y ofrece los primeros datos para la reflexión propia de la experiencia secundaria y que los resultados de esta última quedarán comprobados en la medida en que se remita nuevamente al curso de experiencia primaria y contraste sus conclusiones allí. El método denotativo o empírico para la reflexión filosófica es aquel que ubica los productos de la experiencia reflexiva en un camino de regreso que señala y se dirige hacia algo propio de la experiencia primaria en pos de su progresivo enriquecimiento, de modo que permite inscribirla en el curso de experiencia, forjar criterios para evaluar sus conclusiones y prevenir la aparición de problemas artificiales (Cfr. 1948, p. 10 / LW.1.16).

inmensa capacidad transformacional no se oriente a la resolución de problemas públicos ni al enriquecimiento de la experiencia común sino a intereses privados o de clase. De hecho, señala Dewey, en tanto y en cuanto la tecnología no se oriente al beneficio común dejará el camino abierto a aquellas versiones que enfatizan el carácter “puro” del conocimiento y lo desligan de su carácter inherentemente práctico, cuya consecuencia directa es el abandono de la responsabilidad por parte de los investigadores, siempre asentados en una idea de neutralidad valorativa de la investigación, y la tendencia de emplear algunas tecnologías en beneficio de un grupo reducido de personas (LW.15.90). Dar cuenta de la matriz o dimensión valorativa de la investigación científico-tecnológica es un primer paso en dirección a una deliberación sobre sus fines y valores tan urgente como necesaria.¹⁰

Conclusiones

El propósito de este artículo ha sido abordar la pregunta por la dimensión valorativa de la tecnología desde el punto de vista deweyano. En principio, teniendo en cuenta que la perspectiva del pragmatista respecto de la tecnología ha sido definida en términos de instrumentalismo y que en general esta concepción se asimila a la tesis de la neutralidad valorativa, parecería que su enfoque conduce a una concepción tal que la tecnología resulta indiferente respecto de los fines a los que se orienta. Frente a esta lectura recurrente, he reconstruido las interpretaciones de Hickman y Este-

¹⁰ Si bien no es objeto específico de estas páginas, aquí resultan ineludibles las referencias de Dewey a la noción de democracia como forma de vida (1998 / MW.9, entre otros), a la distinción entre público y privado y a las críticas a las alternativas tecnocráticas (2004 / LW.2). Al respecto, Habermas (1992b), del Castillo (2004), Cuevas (2008), Cuevas y López Urueña (2019) y Mattarollo (2020).

ban sobre los vínculos entre investigación, ciencia y tecnología, he identificado los distintos sentidos de instrumentalismo que aparecen en la teoría de la investigación de Dewey y he puesto de relieve la especificidad de la relación entre medios y fines en el enfoque deweyano, relación que debe considerarse en distintos niveles de continuidad y manteniendo reciprocidad entre los términos.

Bajo esta reinterpretación de las nociones de tecnología y de instrumento, he señalado que el entramado deweyano impide pensar a la tecnología en términos de neutralidad valorativa. En efecto, si la noción de tecnología encuentra su mejor expresión en su definición de investigación, si ninguna investigación puede desligarse del curso de experiencia y si en cuanto instrumento adquiere determinado valor por los fines que persigue, entonces la dimensión valorativa es propia de la tecnología, en todos los sentidos del instrumentalismo que aquella contiene. Retomando la caracterización que ofrece Parente a la luz del desarrollo argumentativo de estas páginas podría afirmarse que desde el punto de vista de Dewey 1) la tecnología efectivamente responde al esquema problema-solución, 2) su funcionamiento y resultados están sujetos a su orientación, pero precisamente por esto último y dada la continuidad medios-fines-valores se afirma que 3) no debe ser concebida en términos de neutralidad valorativa.

Por otro lado, lejos de las lecturas que hacen de Dewey un filósofo inocentemente optimista, su obra advierte reiteradamente sobre los riesgos que supone un desarrollo científico-tecnológico alejado de la deliberación política democrática en sentido pleno y enmarcado en las condiciones de un liberalismo *laissez-faire* que impide el mejoramiento de la “común condición humana” (Dewey, 1996: 106 / LW.11.53). En la medida en que Dewey inscribe al conocimiento científico-tecnológico en la dinámica transaccional de la experiencia, logra desmarcarse de las variantes del determinismo tecnológico y pone de relieve la necesidad de la pregunta por los

fines de las prácticas tecnológicas. Así, he dejado planteado que el marco deweyano se muestra fructífero al momento de avanzar en una filosofía política del conocimiento científico-tecnológico a fines de tornarlo más humano. Reservo las palabras finales al propio Dewey, con fuerte tono crítico, pero también programático:

Cuando aquellos que orgullosamente se definen a sí mismos como humanistas, guardianes de la moral y de los intereses ideales de la humanidad, comiencen a atacar a los hábitos e instituciones que causan que las aplicaciones tecnológicas de la ciencia sean hostiles para con vastos sectores de la población, limitando por igual su educación y todas sus demás oportunidades para una vida humana generosa [...] sólo recién tendremos razón para creer que su preocupación por los valores humanos es honesta y no un recurso, deliberado o inocente, para mantener alguna forma de interés de clase institucionalizado. El humano es lo que el humano hace (LW.15.191).

Referencias

- Alexander, Thomas, 1991, “The Technology of Desire: John Dewey, Social Criticism, and The Aesthetics of Human Existence”, en Albert Borgmann, Albert y P. Durbin, (Eds.), *Europe, America, and Technology: Philosophical Perspectives*, Springer, Países Bajos, pp. 109-126.
- Bernstein, Richard, 1961, “John Dewey’s metaphysics of experience”, *The Journal of Philosophy*, vol. 1, núm. 58, pp. 5-14.
- Blacker, David, 1994, “On the Alleged Neutrality of Technology: A Study in Dewey’s *Experience and Nature*”, *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 4, núm. 8, pp. 297-317.
- Bunge, Mario, 1979, “The Five Buds of Philosophy of Technology”, *Science in Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 67-74.
- Castillo, Ramón del, 2004, “Érase una vez en América”, en John Dewey, *La opinión pública y sus problemas*, Ramón del Castillo (trad.), Ediciones Morata, Madrid.
- Cuevas, Ana, 2008, “Conocimiento científico, ciudadanía y democracia”, *Revista Iberoamericana CTS*, vol. 10, núm. 4, pp. 67-83.
- Cuevas, Ana y Sergio Urueña López, 2019, “Públicos y actores en la democratización de la actividad científica”, *Revista Iberoamericana CTS*, vol. 14, núm. 42, pp. 9-29.
- Dewey, John, 1948, *Experiencia y Naturaleza* (J. Gaos, Trad.), FCE, México DF.
- _____, 1950, *Lógica. Teoría de la Investigación* (E. Imaz, Trad.), FCE, México DF.
- _____, 1953, *La Búsqueda de la Certeza* (E. Imaz, Trad.), FCE, México DF.

- _____, 1967-1987, *The Collected Works of John Dewey 1882-1953*, Jo Ann Boydston (ed.), Southern Illinois UP, Carbondale, Colorado.
- _____, 1993, *La Reconstrucción de la Filosofía*, A. Lázaro Ros (trad.), Planeta-Agostini, Barcelona.
- _____, 1996, *Liberalismo y acción social y otros ensayos*, J. M. Esteban (ed., trad.), Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.
- _____, 1998, *Democracia y Educación. Una introducción a la filosofía de la educación*, L. Luzuriaga (trad.), Ediciones Morata, Madrid.
- _____, 2004, *La opinión pública y sus problemas*, Ramón del Castillo (trad.), Ediciones Morata, Madrid.
- _____, 2008a, *Teoría de la valoración*, A. Di Berardino y Á. Faerna (trads.), Biblioteca Nueva, Madrid.
- _____, 2008b, *El arte como experiencia*, J. Claramonte (trad.), Paidós, Barcelona.
- _____, 2012, *Unmodern Philosophy and Modern Philosophy*, P. Deen (ed.), Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Di Gregori, M. Cristina y Cecilia Durán, 2008, “Acerca del arte, la ciencia y la acción inteligente”, *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.453/ev.453.pdf, (Consultado: 11/XI/2020).
- Echeverría, Javier, 2003, *La revolución tecnocientífica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Esteban, José Miguel, 1999, “La ciencia como tecnología en John Dewey”, *Revista Dianoia* vol. XLV, núm. 45, pp. 133-155.
- _____, 2006, “Razón instrumental y racionalidad pragmatista”, *Variaciones del pragmatismo en la filosofía contemporánea*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, pp. 233-254.

- Fesmire, Steven, 2016, "Useful for What? Dewey's Call to Humanize Techno-industrial Civilization", *Pragmatism Today*, vol. 1, núm. 7, pp. 11-19.
- Feenberg, Andrew, 2003, "Pragmatism and Critical Theory of Technology", *Techné: Research in Philosophy and Technology*, núm. 7, pp. 42-48.
- Fisher, Jaime, 2018, "John Dewey, ¿filósofo de la tecnología?", *Red de investigaciones filosóficas*. Disponible en: <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/john-dewey-filosofo-de-la-tecnologia-por-jaime-fisher/> (Consultado el 8/X/2020).
- Gómez, Ricardo, 1997, "Progreso, determinismo y pesimismo tecnológico", *Redes*, Quilmes, Argentina, vol. 4, núm. 10, pp. 59-94.
- _____, 2010, "What Is That Thing Called Philosophy of Technology?", *History and Philosophy of Science and Technology*, vol. 4, EOLSS Publishers, Oxford.
- Habermas, Jürgen, 1992, *Ciencia y técnica como ideología*, M. Jiménez Redondo y M. Garrido (trads.), Tecnos, Madrid.
- Hickman, Larry, 1990, *John Dewey's Pragmatic Technology*, Indiana University Press, Indiana.
- _____, 2001a, "Tuning Up Technology", en *Philosophical Tools for Technological Culture: Putting Pragmatism to Work*, Indiana University Press, Indiana, pp. 8-43.
- _____, 2001b, "Hope, Salvation and Responsibility", en *Philosophical Tools for Technological Culture: Putting Pragmatism to Work*, Indiana University Press, Indiana, pp. 147-156.
- _____, 2007, *Pragmatism as Post-Postmodernism*, Fordham University Press, Nueva York.
- Innis, Robert, 2011, 'The 'Quality' of Philosophy: on the Aesthetic Matrix of Dewey's Pragmatism, en Larry Hickman, *et. al.*

- (eds.), 2011, *The Continuing Relevance of John Dewey*, Rodopi, Indiana, pp. 43-59.
- Joas, Hans, 1998, *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*, I. Sánchez y C. Rodríguez Lluesma (trads.), Siglo XXI, Madrid.
- Levin, Samuel, 1956, John Dewey's Evaluation of Technology, *The American Journal of Economics and Sociology*, vol. 15, núm. 2, pp. 123-136.
- Mattarollo, Livio, 2020, *Valoración e investigación en el continuo de la experiencia. Desde el pragmatismo de John Dewey al debate sobre el ideal de ciencia libre de valores*, tesis doctoral, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1850/te.1850.pdf>.
- Miller, Steven, 2013, "On Instruments and Aesthetics. A Possible Deweyan Inconsistency", en *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. 2. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/ejppap.557> (Consultado: 16/XI/2020).
- Mitcham, Carl, 1994, *Thinking Through Technology*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitcham, Carl y Robert Mackey, 1974, *Philosophy and Technology*, The Free Press, Nueva York.
- Mullin, Eric, 2009, "The Device Paradigm: A Consideration for a Deweyan Philosophy of Technology", *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 23, núm. 2, pp. 110-117.
- Parente, Diego, 2010, *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*, Edulp, La Plata.
- Sandrone, Darío, 2011, "Aportes para una concepción naturalizada de la tecnología en el pragmatismo de John Dewey", *Revista Iberoamericana* CTS, vol. 7, núm. 19, pp. 187-196.
- _____, 2012, "La evolución de la experiencia en John Dewey, entre el evolucionismo y la tecnología", *Síntesis*, núm. 3, pp. 1-19.

Stuhr, John, 1979, Dewey's notion of Qualitative Experience en
Transactions of the Charles S. Peirce Society, vol. 15, núm. 1, pp.
68-82.

Dos lecturas paradigmáticas de Jean Baudrillard

Two paradigmatic readings of Jean Baudrillard

Luis Alberto López Soto
Universidad de Sonora
luis.lopezsoto@unison.mx

Resumen: Como la de cualquier teórico con una propuesta singular y compleja, la obra de Jean Baudrillard (1929-2007) ha sido fuente de diversas lecturas y aplicaciones, sobre todo considerando el carácter amplio de las disciplinas implicadas en sus conceptualizaciones.

En este artículo se analizan los principales planteamientos de la obra de Baudrillard, así como se hace una revisión de cómo se ha leído, estudiado, analizado y criticado tal obra, con el fin de establecer una base conceptual de las dos principales lecturas, tratando de señalar cómo es que todas estas lecturas son sintomáticas del proceso histórico y sociológico en que tal obra se desarrolló a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: Baudrillard, paradigmas, nihilismo, modernidad, posmodernidad, radical.

Abstract: Like any theoretician with a singular and complex proposal, the work of Jean Baudrillard (1929-2007) has been the source of various readings and applications, especially considering the broad nature of the disciplines involved in their conceptualizations.

In this article the main approaches of Baudrillard's work are analyzed, as well as a review of how this work has been read, studied, ana-

lyzed and criticized, in order to establish a conceptual basis of the two main readings, trying to point out how all these readings are symptomatic of the same historical and sociological process in which such work was developed throughout the twentieth century.

Keywords: Baudrillard, Paradigms, Nihilism, Modernity, Postmodernity, Radical.

Recibido: 1 de agosto del 2021

Aprobado: 6 de marzo del 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.578>

Introducción: Baudrillard y el desdibujamiento de las “ideologías históricas”

La obra de Jean Baudrillard —que va de 1968 a 2008—¹ coincide con una transformación sustancial del orden occidental en cuanto al papel de los medios masivos de comunicación encabezados por el capitalismo avanzado (o capitalismo transnacional) y su inextricable relación con la estructura ideológica en general. A partir de la segunda mitad del siglo veinte asistimos al llamado derrumbe de las “ideologías históricas”, específicamente la del socialismo soviético, así como al surgimiento de las revoluciones latinoamericanas y el establecimiento del neoliberalismo económico en Latinoamérica hasta llegar a una condición donde son ontológicamente indeterminables las geometrías tradicionales de “izquierdas” o “derechas”. La obra de Baudrillard es, pues, la visión descriptiva y analítica de la difuminación de esas fronteras.

¹ Por una cuestión de espacio, no se comentarán las obras de Baudrillard publicadas después de 1993, si bien cabe afirmar que tales obras participan, en mayor o menor medida, de las características del “segundo Baudrillard” que se describirán a lo largo del artículo.

Asimismo, el resultado de este derrumbe se puede observar en una difuminación de las fronteras que implicaban una dualidad en diversos ámbitos como la economía, las identidades sexuales, las nacionalidades, en la consagración de la realidad virtual gracias a la Internet y, con ella, la hiperrealidad, es decir, esa imposibilidad para determinar lo real de los meros efectos de lo real, la explosión de la imagen como discurso, la propaganda, la publicidad y el *marketing* como lógica transversal en las relaciones sociales.

En términos generales, el primer estudio conocido acerca de Jean Baudrillard es el de Jean Claude-Girardi. Titulado “Signos para una política: lectura de Jean Baudrillard”, es un artículo publicado en *Les Tempes Modernes* en 1973, y que figura de prólogo en la edición española de *La génesis ideológica de las necesidades* (1969), ensayo incluido en *Crítica de la economía política del signo* (1972). Es un trabajo, como sugiere el título, escrito desde la perspectiva del Mayo francés de 1968, en tiempos del situacionismo y de la radicalización del discurso marxista. Claude-Girardi examina el vínculo entre el marxismo crítico y la semiología (Roland Barthes y Ferdinand de Saussure) en las nuevas condiciones del capitalismo occidental, es decir, en la noción y práctica del consumo. Es, pues, una lectura enmarcada en un postestructuralismo de franca orientación política. Es, asimismo, una lectura de la intelectualidad francesa reunida en torno al periódico *Libération*. La filiación de esta intelectualidad a tal periódico es reveladora, toda vez que este representó en su momento un órgano de la radicalización del discurso crítico de izquierdas y que, en tanto que tal, llega a revisar los presupuestos del marxismo.

No obstante, esta primera lectura de Baudrillard contiene en ciernes una paradoja, es decir, la posibilidad de que las implicaciones de tal crítica radical incidan en lecturas opuestas o provenientes de otros sectores, como se verá más adelante en este apartado. Así pues, a la hora de explorar la crítica, esta paradoja se observa en

el hecho de que es en lengua inglesa donde la obra de Jean Baudrillard ha tenido una recepción más cuantiosa, sobre todo a partir de los libros publicados después de los años ochenta, o sea, a partir del abandono por parte de Baudrillard de las nociones marxistas para generar una problematización más vinculada a la posmodernidad. Estas primeras obras (*El sistema de los objetos*, de 1968; *Crítica de la economía política del signo*, de 1972, y *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*, de 1970) no tuvieron traducción a la lengua inglesa hasta la década de los años ochenta. Tal hecho es sintomático de que la recepción inglesa de la obra Baudrillard se ocupe de aspectos que reflejan o evidencian el agotamiento de una crítica, comprometida y humanista, negada a apuntalar la posibilidad de un nuevo orden social en occidente. En otros términos, el “primer Baudrillard”, más ligado al marxismo y a la denuncia del capitalismo, aparece, a los ojos de la crítica inglesa, ya transfigurado en un “segundo Baudrillard” posmoderno. Asimismo, es sintomático que *El espejo de la producción*, texto de 1973 y por demás crítico del materialismo histórico, haya tenido traducción inglesa el mismo año de su publicación. A partir de los ochenta, su obra marca una distancia de la perspectiva comprometida y humanista, tan cara, por ejemplo, en la escuela de Frankfurt, o en los escritos existencialistas de Jean Paul Sartre. Ejemplo fundamental de este hecho se halla en dos obras: *El intercambio simbólico y la muerte* (1980), donde se hace una crítica contundente y radical a los presupuestos analíticos del marxismo y plantea una disolución del concepto de lo social a partir de la noción del símbolo. *La izquierda divina* (1985) es también el corolario de este recorrido donde se elabora una crítica de los presupuestos ideológicos que movían principalmente al partido comunista francés y al socialismo en la figura emblemática de Francois Mitterrand.

Lecturas panorámicas

Al observar aquellos estudios considerados como panorámicos, es decir, aquellos que dan cuenta de un “primer Baudrillard” (Kellner, 1989; Puig Peñalosa, 2000; Gane, 2000), imbuido aún de marxismo, psicoanálisis y semiología, así como de un “posterior Baudrillard”, es posible identificar una notable evolución en cuanto a la orientación del pensamiento del sociólogo francés. A partir de esta perspectiva, tales lecturas buscan desentrañar la lógica del cambio en las formulaciones baudrillardianas a lo largo de su producción teórica, ya para vincularla con algún fenómeno histórico y/o de imaginario social, ya para apuntar alguna su singularidad como sociólogo o como filósofo.

Así, como muestra de la deriva de ese “posterior Baudrillard”, en *La izquierda divina*, al analizar el fenómeno de las masas, este afirma:

no quieren ser “representadas”. Quieren asistir a una representación. (Ni siquiera quieren representarse a sí mismas, la autogestión no les conmueve demasiado.) Les basta con un destino de representación, sea cual fuere. Quieren aprovechar el espectáculo de la representación. Todos los representantes (partidos, sindicatos) se sirven de la “exigencia social de las masas” para escapar a la política (y llevan razón: la sociedad se administra a partir de lo social –si no fuera por su cobardía, el P.C. [Partido Comunista] tiene toda la razón del mundo en desconfiar del poder político, que ya no existe o que solo es una trampa de la representación, para confiar en la gestión cotidiana, “municipal”, de lo social–, pero las masas no lo entienden del mismo modo: prefieren el espectáculo, aunque sea grotesco o ridículo, de lo político a la gestión racional de lo social (Baudrillard, 1985: 39).

Con esta noción devastadora de la “esencia” de lo social y de un destino manifiesto en las masas, el carácter “representativo” de tal o cual dirigencia, de tal o cual programa doctrinario, queda relegado a una mera ilusión supuestamente inseparable a toda acción política. Esa lectura del espectro político de la segunda mitad del siglo xx deja ver que el foco de interés y de análisis se orienta, para Baudrillard, hacia aquellos aspectos más bien desprovistos de nociones sociologizantes para aglutinar algunas más de otros saberes, como la tecnología, las ciencias naturales, la teoría de la información. Así, la obra de Baudrillard parece funcionar como tributaria de una especie de nihilismo posmoderno constitutivo de una crisis y en aras de un intento de desestabilización de los presupuestos racionales (tanto liberales como socialistas) a la hora de proponer un modelo conceptual de análisis sociológico.

En este marco de ideas, el estado actual de la bibliografía muestra cómo el mundo anglosajón ha producido textos de carácter panorámico que revelan, amén de un homenaje, una continua validación de la obra de Jean Baudrillard. En este sentido, puede observarse que, ante una teoría que ha evolucionado desde la crítica política hasta la radicalización como es la de Baudrillard, la crítica inglesa detenta paradójicamente la radicalización del discurso crítico para así neutralizar los efectos de la acción política. Tal neutralización responde potencialmente uso político e ideológico que consiste en la revisión del marxismo y, así, dicha revisión se revela acaso como cómplice de los procesos de disolución de todo intento de transformación social. De este modo, provenientes de Estados Unidos y de Gran Bretaña, disponemos de obras descriptivas de este proceso de despoltización en el sentido partidario o doctrinario del término.²

² Desde el ámbito norteamericano, se edita una página web titulada “Never Travel On An Aeroplane With God: The Baudrillard Index—An Obscene Pro-

La lectura de la crítica inglesa de la obra de Baudrillard es, ante todo y en general, tributaria de esa evolución al posmarxismo y producto además de toda una serie de nuevas condiciones del mundo occidental en el capitalismo avanzado. *Baudrillard's Critical and Fatal Theory* del crítico inglés Mike Gane –quien tiene además estudios específicos: *Baudrillard's Bestiary: Baudrillard and Culture* (1991) y *Baudrillard: In Radical Uncertainty* (2000)– es uno de los primeros estudios, amplios y descriptivos, que intentan explicar cómo se articula el paso de lo que llamaríamos una “teoría crítica” a una “teoría fatal”. En una labor de exégesis, traducción e interpretación, la obra de Gane, en sus tres libros dedicados al tema, expone minuciosamente la forma en que el sociólogo francés ejerce la teoría. Es una teoría que Gane divide en crítica, en tanto que intenta desnaturalizar y evidenciar los procesos con que, cultural e históricamente, se asimilan la producción, el consumo y la lógica del capitalismo industrial, y en fatal, término tomado de *Las estrategias fatales* (1983), en tanto que designa al “posterior Baudrillard”, más preocupado por las paradojas implicadas en todo proceso de asimilación cultural al que se le aúna la dimensión tecnológica. Si la crítica se funda, de algún modo, en una noción trascendente de la esfera de lo social, de un sustrato humano “esencial”, un sujeto; la fatalidad se funda en una noción inmanente de la masa, entendida como un objeto irreductible y escurridizo. El

ject. International Journal of Baudrillard Studies”, la cual es no solo un índice de datos bibliográficos sino una revista que, trimestralmente desde 2004 a la fecha, publica artículos sobre diversos aspectos de la obra de Jean Baudrillard. Asimismo, Recientemente, a cargo de Richard G. Smith, la academia inglesa ha publicado *The Baudrillard Dictionary* (2010), el cual es un trabajo monumental de erudición y diversidad, pues aglutina a más de treinta contribuidores de lengua inglesa que, de A-Z, exponen, con detenimiento y profundidad, los principales términos (tópicos: “key ideas” y “passwords”) encontrados a lo largo de la producción bibliográfica.

término *fatal* connota a la vez esa cierta imposibilidad para salir de la lógica del sistema. Si la teoría crítica la asociamos aquí al “primer Baudrillard”, la teoría fatal la asociamos, por ende, al “segundo Baudrillard”. Asimismo, en el aspecto estilístico ha de observarse tal ruptura, pues, como dice Gane:

from the moment Baudrillard adopted the position of symbolic exchange [con la publicación de *El intercambio simbólico y la muerte* en 1976], his writing was divided between the essay and the fragment, analysis and poetry. He appeared to adopt the position of the most extreme points of modernity and the most archaic modes of symbolic cultures. The styles of writing were never given a separate and specific methodological reflection, though they are undoubtedly profoundly systematic and even highly rationalistic (Gane, 1991: 21).

De este modo, los ensayos académicos y argumentativos de Baudrillard, todavía con cierta pretensión empírica, se convierten en textos cada vez más desprovistos de citas, más alusivos, un tanto crípticos, donde abundan la sentencia, el aforismo y la paradoja. Al establecer la división entre un Baudrillard ensayista y académico y un Baudrillard fragmentario e incluso poético, Gane intenta arrojar luz también sobre ese otro cúmulo de formulaciones que Baudrillard reelabora a partir de otros dos autores fundamentales y que revelan esa otra parte filosófica que evidencia un contrapunto: si para la historia cultural, la crítica funda la modernidad (léase, la crítica de la economía política), para la vertiente bibliográfica anglosajona, el pensamiento y la crítica baudrillardianas se alimentan de una serie de nociones más vinculadas a una cierta idea de premodernidad, ajena a la producción capitalista y, por ende, a la visión de mundo occidental.

Estos dos autores fundamentales son Marcel Mauss (1872-1950) y Georges Bataille (1897-1962). Esta incorporación ha sido amplia y detalladamente documentada por Richard J. Lane (2000). En lo que es también un estudio panorámico, este crítico inglés denomina “Narratives of primitivism” a la lectura de Mauss y Bataille que Baudrillard realiza. Por una parte, en su *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (1925), el antropólogo Marcel Mauss estudia cómo ciertas sociedades (polinesios, los indios del noroeste de Norteamérica) basan toda su dinámica de vida en lo que se llama “el don”, dinámica consistente en regalar, dar (“darse dando” explica Mauss) como una manera de demostrar prestigio y ejercer así el poder. Por otra parte, en “La noción de gasto” (artículo incluido en *La parte maldita* de 1949), Georges Bataille busca redefinir, como Mauss, los presupuestos de una “economía natural” de los pueblos.

Al revisar la lectura panorámica de Richard J. Lane, se halla que el *potlatch* y el don de Marcel Mauss figuran articulados como esa otra parte negada, acaso sublimada, a contracorriente de la racionalidad económica. Al señalar esos aspectos escamoteados por las teorías modernas hegemónicas (psicoanálisis y marxismo), Jean Baudrillard intenta cuestionar el paradigma racionalista y lineal implicado en tales disciplinas. Sin embargo, el uso que hace Baudrillard de las nociones es, para Lane, más bien un abuso, o bien, un uso interesado y vago del término *potlatch* a la hora de articular tal o cual fenómenos de la modernidad (Lane, 2000: 54). En efecto, hay una cierta anacronía histórica al traer a colación las nociones antropológicas formuladas por Mauss y Bataille. No obstante, la intercalación de nociones resulta de algún modo sintomática del proyecto baudrillardiano, es decir, del replanteamiento de ciertas categorías sociológicas, sobre todo a partir de la publicación de libros como *El intercambio imposible* (1999). Esta intercalación conlleva una redefinición de las fronteras entre la racionalidad

(económica y filosófica) y la lógica de lo simbólico y arcaico. Así, el peligro advertido por Lane no es la desestabilización, sino que es precisamente la desestabilización lo que perseguiría, a la postre, el pensamiento de Baudrillard. La explicación de la articulación entre crítica marxista (valor de uso/valor de cambio) y antropología (*potlatch*, don e intercambio, Mauss; Bataille, noción de gasto) es, para Richard J. Lane, una mera deconstrucción en términos de Jacques Derrida (Lane, 2000: 55-56), toda vez que el uso de “salvaje”, “primitivo”, etcétera, carece —en la obra de Baudrillard— de verificación empírica y se asocia a un asunto de orden meramente conceptual y/o verbalista y, por lo tanto, también deconstruible.

Entre la exégesis y el leve cuestionamiento, este crítico inglés expone, a partir de una lógica temporal, las diferentes “Key ideas” de la obra de Jean Baudrillard: “The technological system of objects”, “Narratives of primitivism: the ‘last real book’”, “Reworking Marxism”, “Simulation and the hiperreal”, “America and postmodernism”, todos esos núcleos que, como trabajo panorámico y exegético, cubren lo esencial del pensamiento baudrillardiano. Es así que podemos pensar la labor de Lane como una muestra representativa de los trabajos críticos (específicamente ingleses) que dan cuenta de la problemática que en torno a la evolución del sociólogo francés se ha planteado.

En los dos casos bibliográficos mencionados (Mike Gane y Richard J. Lane) se halla la consabida distinción entre “el primer Baudrillard” y el “segundo Baudrillard”. Al enfatizar la evolución de aquel a este, estas lecturas parecerían no solo desmontar o explicar sino homenajear el pensamiento baudrillardiano, además de celebrar la disolución teórica del proyecto revolucionario marxista.

Pero los homenajes no solo han venido por parte de la academia anglosajona, sino de España y, en menor medida, de Francia. Con el título genérico “Baudrillard”, la revista francesa monográfica *Le Cahier de l'Herne* publicó en 2004 un número dedicado al soció-

logo donde, entre notas biográficas y semblanzas, se atienden los temas ya desplegados anteriormente por otras obras de carácter panorámico –“L'échange imposible”, “Figures de l'altérité”, “Amériques”, etcétera– (Se incluye además una colección de poemas de Hölderlin, traducidos por el mismo Baudrillard). Tal homenaje representa un punto de quiebre del relativo desapego del ámbito francófono respecto a la figura de Baudrillard, quien, ya para esa fecha, se muestra alejado del marxismo, el cual había sido un pensamiento hegemónico en Francia. Hay una anécdota recogida en una entrevista en la cual Pierre Boncenne comenta:

Sus textos no pertenecen a la sociología canónica y no siempre son aceptados por los filósofos. En la universidad, además, siempre se ha encontrado más bien al margen”. La respuesta: Por lo que toca a la universidad, sobre todo en Nanterre, eso fue deliberado. Yo logré estar ahí en una época en la que se podía hacer este deslinde. Por diversas razones pagué las consecuencias de mi postura, pero al fin y al cabo salí ganando. No vea usted en ello romanticismo de ninguna clase, era tan solo que lo que tenía ganas de escribir no habría tenido sentido si por otra parte buscaba infiltrarme en el sistema institucional. Habría sido descalificado. Reivindico entonces cierta coherencia entre el contenido teórico y el comportamiento. Por otro lado, no hay que ser inocente y asombrarse por las reacciones negativas de la corporación de los sociólogos o de los filósofos. Pero es curioso comprobar que en el extranjero esto me ha permitido beneficiarme casi de una plusvalía. En los países anglosajones han escrito una veintena de libros sobre mí, mientras que en Francia no se ha hecho nada, con excepción de un coloquio organizado por amigos míos en Grenoble. ¿Cuál es el motivo del bloqueo de aquí? A veces prefiero pensar que se trata de un complot organizado (Boncenne, 1999: 6).

Esta especie de marginalidad no presumiblemente romántica tendría, pues, esta lectura: más allá de las fronteras de Francia, la obra de Baudrillard figura como la de “un profeta de la posmodernidad”, toda vez que el desmonte que Baudrillard realiza sobre el consumo, la moda, el diseño gráfico e industrial, la hiperrealidad, entre otros temas, se aleja del compromiso ético-político y se distancia de tal o cual teórico. Por ejemplo, en autores como Guy Debord, Henri Lefebvre y Pierre Bourdieu, pertenecientes a la crítica sociológica francesa, hay todavía la noción crítica y/o comprometida con “el pueblo”, “la masa” en función de una potencial liberación de las estructuras dominantes del capital. Baudrillard, en cambio, se sitúa (como lo sugiere el título de su artículo de 1978, “A la sombra de las mayorías silenciosas”) en un sentido más bien “desinteresado” de cualquier tipo de causa reivindicatoria, no en un sentido crítico sino indiferente. Es, de este modo, que, al atender Baudrillard, el fenómeno de la publicidad marca un rumbo distinto en su trayectoria intelectual y en la panorámica que va trazando a lo largo del siglo xx. En ese sentido, la recepción inglesa ha sido un tanto cuanto celebratoria de tal desmonte sobre la publicidad y la despolitización de la teoría, o bien, una complejización bastante crítica y radical del “primer Baudrillard”: “Es esa deriva extática del último Baudrillard la que le ha convertido en el símbolo, nihilista y desencantada, de un posmodernismo que algunos confunden con el fin de la historia” (Caro Almela, 2007: 132).

Mientras que este “primer Baudrillard” desmonta críticamente, el segundo implica un escepticismo radical que parece negado a toda posibilidad de análisis y donde la metáfora del fractal está presente en gran parte de su conceptualización. El aporte, no obstante, de este “primer Baudrillard” se ha traducido en el hecho de que su obra haya sido, aunque en menor medida, atendida por la academia española, si bien ha tenido una influencia significativa

en ámbitos universitarios como arquitectura, filosofía, sociología, comunicación, estudios literarios e historia.

Así, la revista monográfica “Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura”, en un número de 2007 titulado “Jean Baudrillard: un desafío a lo real”, dedicó un buen número de artículos para reflexionar sobre aspectos que se refieren a esta última parte mencionada. A manera de recuperación y de homenaje, el tono general de tal publicación es plantear y describir ciertos cuestionamientos epistemológicos y ontológicos (lo sabido y lo real) en torno a la crítica social y política. Con una editorial imbuida del discurso baudrillardiano, la siguiente afirmación es tributaria de una especie de nihilismo:

La crítica se ha vuelto imposible. Incluso cualquier crítica sensata, reformista, y constructiva (por ejemplo, la denuncia de un atropello o una injusticia en el marco del Estado de Derecho) solo puede ser incorporada si le interesa apropiársela a un agente u otro del sistema de partidos para golpear con ella a sus contrincantes. El destino de la crítica es lúgubre en cualquier caso: ninguneada, instrumentalizada, criminalizada. La respuesta ante esto puede ser la normalización posibilista (con márgenes cada vez más reducidos de maniobra), el cinismo o la radicalización antisistema (Archipiélago, 2007: 7).

En este escenario de ideas, hallamos de nuevo que la radicalización de la teoría y de la crítica, parecería paradójicamente presentar un llamado a la disuasión que contribuiría con el orden sociopolítico inamovible y auspiciado por la naturaleza de esta serie de conceptos. De este modo, la mirada de posibilidades críticas, planteadas en la cita de arriba, termina por disiparse y transparentarse en toda una gama de asunciones intelectuales en cuyo centro se halla el sistema como poder de instancia determinante. Ante la

pregunta de cuál opción tomar –“sentido común autosatisfecho”, “crítica de la crítica cínico depresiva”, “marginalidad autorreferencial”– (Archipiélago, 2007: 8), la publicación española contesta que Baudrillard rechaza las tres alternativas para postular que el mismo pensamiento crítico está “a menudo absolutamente cómodo en sus aires de superioridad moral aunque su veneno haya sido completamente neutralizado y digerido por el objeto de la crítica. El efecto que observamos es el de la validación de una posición, ya no crítica, sino una especie de ‘contraespiral paradójica’ a la altura real del tiempo y la comunicación” (Archipiélago, 2007: 8). El resultado de esto es que, si todo pensamiento crítico es radicalizado, en tanto que tal, se invalida y se vuelca sobre sí mismo en sospechosa complicidad con el sistema mismo. Es decir, la crítica española, al menos aquella representada por la mencionada revista, parece suscribir en esencia esa especie de nihilismo asociado a Baudrillard.³

³ Al respecto precisamente de este supuesto nihilismo, y ante el cuestionamiento por parte de Philippe Petit acerca de “la ilusión de lo real” como una forma que se acerca al “relativismo de los valores”, el mismo Baudrillard contesta: “No lo creo. En mi modesto cuestionamiento de la ilusión de realidad no hago una suma cero ni un relativismo de los valores. Existe, sí, un desafío a la realidad: ¿qué le ocurre al pensamiento si nos situamos en los extremos, en los fenómenos extremos? ¿Sigue habiendo pensamiento a ese nivel? No existe en rigor una respuesta. Si el pensamiento es un desafío, esta debe ser experimental. Es más bien un pensamiento que intenta explorar un terreno desconocido con otras reglas del juego. Eso no es ser ‘nihilista’, en el sentido en que el nihilismo significa que ya no hay valores, ya no hay nada real, solo signos. La acusación de nihilismo y de impostura siempre se refiere a eso. Pero si tomamos el nihilismo en su sentido radical, de un pensamiento de la nada, que partiría del axioma ‘¿Por qué hay nada en lugar de algo?’, dándole la vuelta a la pregunta filosófica fundamental, la pregunta del ser: ‘¿Por qué hay algo en lugar de nada?’, entonces sí que quiero ser nihilista” (Baudrillard, 1998: 58). En tal ingenioso razonamiento se halla acaso un cierto matiz que posibilitaría conceptualizar a Baudrillard, o su obra

Así, la revisión de las lecturas panorámicas de la obra coincide, al menos en el caso inglés y español, con la idea de la evolución de un “primer Baudrillard” hacia un “segundo Baudrillard” cuya distinción sería la de un pensamiento crítico, marxista, hacia el de un pensamiento paradójico, nihilista, que parecería negar toda posibilidad de conocer y cambiar, en algún sentido consciente y metahistórico, un orden social.

Lecturas críticas

Según Luis Enrique Alonso, “quizá el principal contraataque abierto desde el marxismo a las posiciones de Baudrillard” surge con la publicación de *Necesidades y consumo en la sociedad capitalista actual* (Alonso, 2007: 33), específicamente en un ensayo titulado “Necesidad, consumo y ocultación de las relaciones de producción” de Jean Pierre Terrail. La respuesta del marxismo francés se refiere a la problemática del “valor de cambio” y “valor de uso” y cuya versión baudrillardiana sería la de “valor-signo”. Es, pues, el de Terrail un franco cuestionamiento a Baudrillard y que tiene como perfil la ciencia marxista desde el punto de vista económico e ideológico en el marco de la lucha de clases.

En tal cuestionamiento Terrail crítica la forma en que Jean Baudrillard entiende la articulación de las nociones mencionadas (V/c y V/u) para aclarar que, para Marx, no hay necesariamente una división dual entre estas. No hay yuxtaposición o sobreterminación del valor de cambio sobre el valor de uso, sino una contradicción interna, una ambivalencia, de manera que las “necesidades”, es decir, la demanda, el consumo, aparecen perfiladas ya como emanación inherente de la naturaleza de la mercancía

total, como un conjunto de indagaciones aún abiertas a la dialéctica no hegeliana o marxista o a la racionalidad liberal, sino al hecho mismo de pensar.

como concretización del valor (Terrail, 1977: 278), es decir, es la mercancía la que contiene en sí misma el valor como concepto, como (valga la paradoja) abstracción concretizada. Terrail acusa a Baudrillard de revelar “un desconocimiento decisivo de la teoría marxista de la mercancía. La ausencia del concepto de valor, y la referencia sistemática del valor de uso al valor de cambio y no al valor, son significativos de ese desconocimiento” (1977: 278). Terrail cita el primer tomo de *El capital* para apoyar su idea: “Al comienzo de este capítulo decíamos, siguiendo el lenguaje tradicional: la mercancía es valor de uso y valor de cambio. En rigor, esta afirmación es falsa. La mercancía es valor de uso, objeto útil, y ‘valor’” (1977: 278). De este modo, estas categorías formales de Marx, leídas radicalmente por Baudrillard, intentan explicar cómo la lógica de la producción y el consumo como ideología y como práctica viene y se erige como una instancia determinante a un nivel general. En otros términos, el valor, según Baudrillard, no puede ser simplemente concreto, prístino, espontáneo y resultado de una necesidad humana, sino que es en sí mismo una relación social fetichizada y abstracta (149, 1974). La crítica de Jean Pierre Terrail pasa, además, por la instancia del signo como concepto y fenómeno de la sociedad mercantil. En tanto que marxista, este insiste en la preponderancia de “las fuerzas productivas y las relaciones de producción”. Se muestra, por lo tanto, escéptico respecto a la formulación de que una misma lógica atravesase “producción material (sistemas y relaciones de producción) y producción de signo (cultura, etc...)” y agrega que “su rechazo de toda ‘separación del signo y el mundo’ es, de hecho, sumisión del ‘mundo’ al signo” (Terrail, 1977: 280).

Así, más acá y más allá del signo, lo real se constituye básicamente a partir de la instancia de la producción, entendida como una instancia de orden material y racional. Producto de segundo orden, el signo baudrillardiano es, para Terrail, un mero epifenó-

meno que elude y oculta, como afirma el título de su artículo, “las relaciones de producción”. Terrail acusa de idealismo filosófico a la economía política del signo de Baudrillard, toda vez que este antepone la virtualidad de los fenómenos a la materialidad de la producción, es decir, acusa a Baudrillard de anteponer el signo (el movimiento aparente y secundario) al fenómeno (movimiento real de la historia).

El segundo gran cuestionamiento a la obra baudrillardiana proviene de otro crítico neomarxista, Douglas Kellner, cuya crítica incide en la consabida insistencia en “las fuerzas productivas y relaciones de producción” de Marx:

Contra Baudrillard, I believe that there are good reasons to maintain that we still live in society in which the mode of production dominates much of our cultural and social life. Thus I am skeptical as to whether we can make sense out of our current social order without using the categories of Marxian political economy. For it one grants ‘the mirror of production’ is Marx’s imaginary, his conceptual vision of society and history, with inevitable omissions, distortions, illusions and so on, then, by the same token, one can conceive of the ‘mirror of signification’, or what I have called ‘sign control’, or the semiology imaginary, as Baudrillard’s imaginary” (Kellner, 1989: 51).

En *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (1989), la primera obra sobre la evolución del pensamiento de Baudrillard viviendo aún este, Kellner acusa a Baudrillard de representar, como se observa en la anterior cita, una vuelta al enfoque metafísico, aduciendo que hay en el sociólogo francés cierto “fetichismo del signo”, crítica ya señalada por Jean Pierre Terrail. Al descreer de la noción de fetichismo –refiriéndose al de la mercancía– por considerarla heredera de una visión que presupone

una conciencia no alineada frente a una que sí lo es, “un sujeto consciente o de una esencia del hombre, una metafísica de la racionalidad que fundamenta todo el sistema de valores cristianos occidentales” (1972, 90), Baudrillard es paradójicamente acusado él mismo de fetichista. La preponderancia de la economía política del signo se vuelve, para Terrail, una forma de fetichizar al signo y así escamotear la producción.

A la luz de la visión posmoderna de Baudrillard, se hace necesario considerar que es hartamente complicado distinguir el signo de su reflejo, es decir, del fenómeno en tanto que tal. Así, mientras que Terrail se aboca a un cuestionamiento de orden ideológico y político, Kellner se aboca más detenidamente a la dimensión filosófica; mientras que aquel entiende la noción de signo como un supuesto carácter dependiente de la ideología dominante (la lógica del capitalismo avanzado), Kellner intenta señalar lo que llama “The return of the metaphysical” (Kellner, 1999: 177). Este concepto se refiere a la tentativa baudrillardiana por construir una nueva serie de oposiciones binarias halladas en las siguientes nociones:

sujeto-objeto, producción-seducción, masculino-femenino, profundidad-superficialidad, interpretación-fascinación, sentido-sin sentido, escena-obscenidad, verdadero-falso, potencialidad-éxtasis, ley-juego, discurso-mirada, irreversibilidad-reversibilidad, estrategia banal-estrategia fatal (Kellner, 1999: 179).

Apelando a Jacques Derrida –para quien, según Kellner “metaphysics is simply a form of binary thinking” (177)–, este emprende una deconstrucción de Baudrillard al denunciar en tales oposiciones una vuelta a la metafísica occidental y, así, plantear la incoherencia de que un representante de la posmodernidad (corriente teórica más bien antiesencialista) recurra a tales planteamientos.

En un texto ya más avanzado de su obra, *Cool memories* (1989), que es una especie de diario teórico-personal, afirma: “Ya no hay dialéctica del sujeto y del objeto, ni de la luz y de las tinieblas, una es la ausencia de la otra, eso es todo” (94). Tal relación no es, pues, la de una dualidad, toda vez que no implica una sucesión continua, un mero maniqueísmo, sino una imposibilidad de que un polo conozca al otro, un escepticismo radical. Esta radicalidad es señalada por Kellner quien, neomarxista y, por ende, comprometido con la acción y geometrías políticas, describe la figura intelectual de Baudrillard como la de un radical a tal grado ambivalente que las implicaciones de la teoría de este desmontan toda posibilidad de una crítica racional al orden capitalista, con lo cual Baudrillard es entendido por Kellner como

an example of a onetime radical intellectual who goes so far to the Left that he ends up on the Right. Instead, I would maintain that he ends up in a position between apolitical aestheticism and aristocratic, conservative individualism, which I would see as a logical consequence of his metaphysical turn and his keen nose for current cultural trends during an era (the 1980s) in which many people became tired of all existing political and options” (Kellner, 1999: 189).

Al plantear esto, Kellner representa, en lengua inglesa, el único crítico acérrimamente cuestionador de la obra de Baudrillard, pues como se ha dicho, la “derecha” intelectual parecería mostrar cierta deferencia y beneplácito hacia el sociólogo francés. Si el sector francés, más politizado y ligado al marxismo ortodoxo y al neomarxismo, reacciona con aversión o indiferencia al radicalismo de Baudrillard pues son en realidad pocos los trabajos en Francia dedicado a la obra de este, el sector angloparlante, más despolitizado, ha logrado situar a Baudrillard a la luz de una lectura posmoderna,

validándolo y poniéndolo a tono con las dinámicas del capitalismo avanzado.

Los cuestionamientos al pensamiento de Baudrillard vienen, además, de un sector de suma importancia en el desarrollo de la historia de las ideas: la ciencia física. En la polémica publicación *Imposturas intelectuales* (1998) de Alan Sokal y Jean Bricmont, estos autores, físicos de profesión –al referirse de manera específica a la posmodernidad y al posestructuralismo francés, y al emitir una crítica del estado actual de cierto sector de las ciencias humanas– parecerían renovar de algún modo un conflicto entre estas dos formas de conocimiento, ciencias empíricas o fácticas (física, matemática, biología) y ciencias sociales humanidades, al menos en lo que se refiere al sector emanado del posestructuralismo francés representado por Deleuze, Lacan, Kristeva entre otros.

Ya Charles Pervy Snow abogaba, en *Las dos culturas y un segundo enfoque* (1959), por un entendimiento al respecto de este conflicto, con el fin de integrar esos dos ámbitos. Así pues, a propósito de este conflicto, el caso de Baudrillard es relevante en el sentido de que se trata de un autor cuyo afán fue el de establecer un punto de contacto, sobre todo en su segunda etapa, entre esas dos instancias de saber, es decir, entre la filosofía y la física. Ese punto específico de contacto se basaría, a nuestro juicio, en el uso de ciertas metáforas, es decir, el préstamo de términos de un ámbito de saber a otro.

En el caso de Baudrillard, no hay modo más que el metafórico para describir, analizar y explicar la realidad. Si tomamos la premisa de que la relación entre ciencia y realidad resulta harta compleja, de ahí podemos inferir que gran parte de esa complejidad se halla en que no estamos sino sobredeterminados por el lenguaje. La realidad es, así, metaforizable, nutrida ya de suyo por el lenguaje como instancia de discurso de saber y, por lo tanto, de representación epistemológica.

Un ejemplo del uso de metáforas que vincula a las ciencias sociales y humanidades y las “ciencias duras” es el siguiente: a propósito de la acérrima crítica por parte de Christopher Norris a Baudrillard, existe el caso del tema de la guerra o invasión de Estados Unidos de Norteamérica a Irak (1990-1991). Baudrillard se refiere a la guerra como un espacio no euclidiano:

Ambas hipótesis, el apocalipsis del tiempo real y de la guerra pura y el triunfo de lo virtual sobre lo real, se producen al mismo tiempo, en un mismo espacio–tiempo prosiguiéndose implacablemente ambas. Señal de que el espacio del acontecimiento se ha vuelto hiperespacio de refracción múltiple, que el espacio de la guerra se ha vuelto definitivamente no euclidiano” (1991, 50); En el espacio euclidiano de la historia, el camino más recto entre dos puntos es la línea recta, la del Progreso y la Democracia. Pero eso solo es válido para el espacio de la Ilustración. En nuestro espacio no euclidiano de finales de siglo, una curvatura maléfica desvía invenciblemente todas las trayectorias” (Baudrillard, 1991: 50).

Dicho en otros términos, para Baudrillard la guerra vivida en los medios masivos de comunicación (hiperreal, virtual) y la guerra vivida en el territorio (real), carecen ya de explicación unívoca. La explicación del acontecimiento de la guerra del Golfo se sucede mutuamente una a otra en una lógica de numerosas variables que retan la posibilidad de una sola fuente, una sola causa o fin, quedando solo “un mero encadenamiento de efectos” (Baudrillard, 1983: 83). De este modo, en la historia no euclidiana (la de la guerra, al del tiempo a finales de siglo donde la historia no es una mera sumatoria) hay, pues, más de una paralela. Siguiendo la analogía, la guerra virtual sería un encadenamiento de paralelas.

No desde la perspectiva ideológico-política, sino desde una base física y matemática, Sokal y Bricmont analizan tales afirmaciones y

le adjudican la ostentación de un lenguaje confuso en aras de una complejidad inexistente que llegaría, según ellos, al absurdo. Al respecto de este punto, la argumentación de Sokal y Bricmont se observa en las siguientes aseveraciones:

¿Qué es un espacio no euclidiano? En la geometría euclidiana del plano –la que se aprende en la escuela secundaria– para toda recta R y todo punto p que no pertenezca a R , existe una única paralela a R (es decir, una recta que no corta a R) que pasa por p . Por el contrario, en las geometrías no euclidianas puede, según el caso, existir una infinidad de paralelas o ninguna (Sokal: 1999, 153).

A partir de esta explicación de Sokal y Bricmont, tenemos, pues, que el espacio no euclidiano es un espacio no lineal y diverso, mientras que el espacio euclidiano es un espacio lineal y unívoco. Al comparar tal cita y las citas de Baudrillard, se puede plantear que lo condenado por los físicos en cuestión es no el abuso de la ciencia (“la forma”), o la relativización de los fenómenos respecto a los conceptos y viceversa, en este caso la guerra de Irak (“el contenido”). Lo que estos físicos condenan, en última instancia, es el uso de la metáfora como tal. En el libro de Sokal y Bricmont está consignado un capítulo entero a Jean Baudrillard. En tal capítulo se refiere a las nociones de reversibilidad y de espacio no euclidiano que este toma de la física y la matemática (específicamente, la geometría) para describir y analizar fenómenos del ámbito social e histórico tales como la guerra (*Las estrategias fatales*, 1983, y *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, 1991).⁴ La reversibilidad, según

⁴ También con este tema de la guerra del golfo, Christopher Norris publicó *Uncritical theory. Posmodernism, Intellectuals and Gulf War* (1992), el cual es un estudio a partir de la figura emblemática de Baudrillard a propósito de sus afirmaciones acerca de la guerra. En tal libro se intenta elaborar todo un cuestionamiento de la visión filosófica posmoderna (Baudrillard, Lyotard, Foucault)

el autor francés, implicaría la negación del principio de causalidad, o al menos, su desestabilización. Ante esto, los físicos denuncian que Baudrillard desconoce la mecánica newtoniana y que confunde reversibilidad con el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg (1901-1976).

La denuncia que realizan tales autores refleja cómo el pensamiento baudrillardiano se ubica en una cierta posición que cuestiona los presupuestos de la ciencia moderna en una especie de aporía o paradoja: si la reversibilidad en la física consiste en que ciertas leyes pueden “suspenderse” según ciertos fenómenos, la reversibilidad en Baudrillard consiste en llevar esta reversibilidad a la ciencia misma, de modo que la ciencia como tal se invalidaría a sí misma. En otros términos, Baudrillard quiere llevar al extremo, es decir, replantear un principio de la ciencia, no solo aplicarlo a tal o cual contenido histórico, tomar la ciencia como forma, no solo como contenido. De tener razón el sociólogo francés, estamos ante una paradoja, y esta consistiría en que la ciencia misma no tiene otro remedio más que reversibilizar sus propias leyes.

Esta misma posición refleja cómo la epistemología moderna se sostiene en una visión lineal de los fenómenos (la distinción clara entre causas y efectos) y una articulación directa entre estos y las teorías que los explican. En la tensión de estas dos posibilidades, entre lo lúdico y lo lineal, hay una cierta ambigüedad en la cual las especulaciones metafóricas de Baudrillard logran colarse. La reversibilidad implicaría que todo sistema, toda ley (inclusive las de la física), llega a un punto límite en el cual se aniquila a sí misma y

a la vez que se intenta deslindar la deconstrucción de Jacques Derrida de tal corriente de pensamiento para entenderla como una aportación sustancialmente relacionada con la Ilustración dieciochesca. Al respecto se puede decir que la deconstrucción como tal es un mero instrumento inquisitorio que puede tener tanto usos retóricos como usos científicos. El caso de Baudrillard es ambivalente al respecto, pues parece estar situado en los dos ámbitos.

pierde su objeto de estudio en una especie de lucha infinitesimal y paradójica. Baudrillard construye metáforas a partir de la física, mientras Sokal y Bricmont denuncian que lo que hace aquel es un mal uso, o sea, un abuso. Para aquel, la reversibilidad del orden causal se refiere a la versión extrema del azar, del caos y aún más, de la incertidumbre.

La crítica científica que realizan, en 1999, Sokal y Bricmont se ubica en ese paradigma de la distinción clara entre causas y efecto, sobre todo, apela al orden del “sentido común” y de los fenómenos histórico-sociales medibles y documentados. Es, pues, la versión moderna de la ciencia. Es sintomático, sin embargo, que ya, en 2012 y desde la perspectiva de la física cuántica, algunos científicos teóricos aduzcan ya cierta imposibilidad para identificar causas y efectos, poniendo entredicho el principio de orden causal.⁵ El “mal uso” o abuso que hace Baudrillard de la noción de reversibilidad se ubicaría en una retórica, en una estrategia de desestabilización, pero no deja de ser interesante que tal estrategia sea sintomática de un nuevo paradigma que consistiría en la imposibilidad de distinguir causas y efectos y que provisionalmente se ha llamado como posmoderno.

Conclusiones

En el presente artículo se han expuesto dos lecturas sobre la obra de Jean Baudrillard, es decir, dos modos de recepción e interpre-

⁵ Oreshkov, Ognyan, Costa Fabio, and Caslak Brukner (2012). Quantum correlations with no causal order. *Nature Communications*. Disponible en: <http://www.nature.com/articles/ncomms2076.pdf>. (Consultado: 10/IX /2019). Para una versión divulgativa de este artículo, véase: González de Alba, Luis (2012). Hay violación cuántica de causa-efecto. *Milenio Diario*. Disponible en: <http://temibledani1lga.blogspot.com/2012/10/milenio20121007sd.html> (Consultado: 10/IX /2019).

tación. Tales lecturas comportan dos modos de entender lo social, su dimensión filosófica y semiótica. Estas lecturas son paradigmáticas, toda vez que representan aspectos cruciales no solo de la obra del sociólogo y filósofo francés sino, en un sentido amplio, del desarrollo político e ideológico del siglo xx.

Así, por una parte, se hallan las lecturas panorámicas (Lane, Gane) y, por otra, la de autores como Jean Pierre Terrail, Kellner y Sokal que cuestionan de manera vehemente las nociones baudrillardianas. A partir de tal exposición puede observarse que tales lecturas inciden en cuestiones fundamentales como el concepto de valor en economía, los signos y su relación con el mundo, la temática epistemológica de las causas y los efectos, pero sobre todo, implican dos posturas filosóficas: *a)* el de un nihilismo asociado a la lógica del capitalismo en el que la noción de mercancía resulta desprovista de todo orden de racionalidad económica; *b)* el de una visión aún crítica (neomarxismo) que busca conceptualizar racionalmente tanto la mercancía como las relaciones sociales que aquella suscita, a fin de combatir la dinámica del capitalismo.

De este modo, a grandes rasgos, pueden equipararse estas dos posturas como posmoderna y moderna. Tal enfoque dual tiene, asimismo, su respectiva correspondencia, a la luz de lo que los autores aquí revisados, con las dos etapas del pensamiento baudrillardiano. O sea, puede leerse la obra de Jean Baudrillard (que va desde 1968 hasta 2007, año de la muerte del sociólogo francés) como síntoma de una evolución: la crítica como elemento ineluctable de la razón moderna pasa, en Baudrillard, hacia la hipercrítica posmoderna, la cual, paradójicamente, tiende a connotar cierta descripción indiferente más que de crítica analítica y propositiva.

Las dos lecturas aquí planteadas implican, en última instancia, dos posturas no solo frente a la obra baudrillardiana sino frente al hecho social, pues, por una parte, nos hallamos frente a la visión nihilista que concibe que toda crítica está de antemano neutraliza-

da. Tal postura es por demás estéril y, por ende, contingente. Por otra parte, nos hallamos ante la posibilidad de un cambio, a partir de la crítica y la razón, en el orden occidental ineludiblemente regido por la lógica del capital.

So pena de resultar reduccionista *in extremis*, nuestra postura es que, a la luz de estas dos lecturas, puede articularse una tercera lectura, una lectura política de la obra baudrillardiana. Es, sin embargo, un tipo de lectura política que no disocia el código que determina las relaciones sociales y las formulaciones epistemológicas del saber. Es una relación compleja (a la manera de otro posmoderno como Michel Foucault) entre saber y poder, entre descripción e interpretación, información e ideología. En ese interciso pueden hallarse tanto la obra de Baudrillard como las dos lecturas que aquí se han descrito y analizado.

Referencias

- Alain Gauthier, Alain, 2008, *Baudrillard. Une pensée singulière*, Lignes, París.
- Alonso, Luis Enrique, 2007, “Estudio introductorio: la dictadura del signo o la sociología del consumo del primer Baudrillard”, en Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Siglo XXI, México.
- Arellano Hernández, Antonio, 2000, “La guerra entre ciencias exactas y humanidades en el fin de siglo: el ‘escándalo’ Sokal y una propuesta pacificadora”, *Ciencia Ergo Sum*, núm. 7, pp. 56-66. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10401707> (Consultado: 4/IX/2019).
- Baudrillard, Jean, 1974, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México.
- _____, 1983, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona.

- _____, 1985). *La izquierda divina*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1990). *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1993). *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1998, *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*, Anagrama, Barcelona.
- Bataille, Georges, 1974, *Obras Escogidas*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 1987, *La parte maldita*, Icaria, Barcelona.
- _____, 2007, “Jean Baudrillard: l desafío de lo real”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* núm. 79.
- Beristáin, Helena, 1985, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Boncenne, Pierre, 1999, “‘Viral et méaleptique’, entretien Pierre Boncenne”, *Le Monde de l'Éducation*, núm. 274, pp. 14-20. Disponible en: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Jean_Baudrillard.htm (Consultado: 4/IX/2019).
- Broker, Alfred, 1988, “El Marx de Baudrillard”, en Joseph Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, pp. 293-319.
- Butler, Rex, 1999, *Jean Baudrillard: The Defense of the Real*, Sage, Londres.
- Caro Almela, Antonio, 2007, Baudrillard y la publicidad, *Pensar la publicidad*, núm. 2, pp. 131-146. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0707220131A/15675> (Consultado: 5/IX/2019).
- Coulter, Gerry, 2007, “Never Travel On An Aeroplane With God: The Baudrillard Index- An Obscene Project”, *International*

- Journal of Baudrillard Studies*. Disponible en: <http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/> (Consultado: 5/IX/2019).
- Derrida, Jacques, 1971, *De la gramatología*, Siglo XXI, México.
- Florian, Thomas, 2004, *Bonjour... Jean Baudrillard... Baudrillard sans simulacres*, Cavatines, París.
- Foucault, Michel, 2010, *Historia de la locura en la época clásica I*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Gane, Mike, 1991a, *Baudrillard's Bestiary*, Routledge, Londres.
- _____, 1991b, *Baudrillard. Critical and Fatal Theory*, Routledge, Londres.
- _____, 2000, *Jean Baudrillard*. In *Radical Uncertainty*, Pluto Press, Londres.
- Genosko, Gary, 1994, *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*, Routledge, Londres.
- _____, 1994, *McLuhan and Baudrillard: Masters of Implosion*, Routledge, Londres.
- Grace, Victoria, 2000, *Baudrillard's Challenge: A Feminist Reading*, Routledge, Londres.
- Hegarty, Paul, 2004, *Jean Baudrillard: Live Theory*, Continuum, Londres.
- Jurdant, Baudoin, 2003, *Imposturas científicas: los malentendidos del caso Sokal*, Cátedra, Madrid.
- Kellner, Douglas, 1989, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford University Press, Stanford.
- _____ (ed.), 1994, *Baudrillard: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford.
- Kroker, Arthur y Charles Levin, 1991, "Cynical power: The fetishism of the sign", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, núm. 15, pp. 123-187. Disponible en: <http://journals>.

- uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14273 (Consultado: 5/IX/2019).
- Lane, Richard J., 2000, *Jean Baudrillard*, Routledge, Londres.
- Le Cahier de l'Herne*, 2008, núm. 84. pp. 328.
- Lefebvre, Henri, 1970, "Forma, función y estructura en 'El capital'", en Adolfo Sánchez (comp.), *Estructuralismo y marxismo*, Grijalbo, México.
- Levin, Charles, 1984, "Baudrillard, Critical Theory and Pshycoanalysis", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, núm. 8, pp. 35-53. Disponible en: <http://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/13981> (Consultado: 5/IX/2019).
- _____, 1996, *Jean Baudrillard: A Studying Cultural Metaphysics*, Prentice Hall, Londres.
- Leonelli, Ludovic, 2007, *La Séduction Baudrillard*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.
- Lozano, Jorge, 1984, "Baudrillard: de la teoría crítica a la teoría irónica o de la resistencia al hiperconformismo", *Los cuadernos del Norte*, núm. 26, pp. 14-16.
- Liotard, Francois, 1987, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Majastre, Jean-Olivier (ed.), 1996, *Sans oublier Baudrillard*, La Lettre Volee, París.
- Merrin, William, 2005, *Baudrillard and the Media: a Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge.
- Snow, Charles Percy, 1997, *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Alianza, Madrid.
- Poster, Mark, 1979, "Semiology and Critical Theory: From Marx to Baudrillard", *Boundary*, núm. 2, pp. 275-288. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/303152> (Consultado: 5/IX/2019).

- Puig Peñalosa, Xavier, 2000, *La crisis de la representación en la era postmoderna: El caso de Jean Baudrillard*, Abya-Yala, Quito.
- Smith G. Richard (ed.), 2010, *The Baudrillard Dictionary*, Edinburg University Press. Edimburgo.
- Sokal, Alan y Jean Bricmont, 1999, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona.
- Terrail, Jean Pierre, 1977, *Necesidades y consumo en la sociedad capitalista actual*, Grijalbo, México.

Dossier

RISAS Y JUEGOS EN EL TEATRO MEXICANO MODERNO

Artivismo con humor en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

Artivism with humor en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

Nidia Vincent
Universidad Veracruzana, México
nidiadragon@gmail.com

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la temática, construcción y recursos humorísticos de la obra *Las miserables* (2016) de la compañía Las Reinas Chulas, con el objeto de reconocer al cabaret y el humor como recursos de un artivismo que puede incidir en cambios culturales, políticos o sociales. Esta compañía es un referente obligado para comprender y valorar al teatro-cabaret contemporáneo mexicano que se ha caracterizado, desde sus orígenes en los años 80, por su crítica creativa y compromiso con los feminismos y la comunidad LGTB+. Teniendo como telón de fondo la Revolución Francesa, la obra se refiere a los derechos de las mujeres, la diversidad sexual y la violencia de género. Su oportuno estreno en 2016, coincidió con las discusiones para la redacción de la actual Constitución de la Ciudad de México.

Palabras clave: Teatro mexicano, cabaret, artivismo, feminismo, Las Reinas Chulas.

Abstract: This article is an approach to some ideas, construction and humorous resources in Las Reinas Chulas' play *Las miserables* (2016), in order to recognize cabaret and humor as resources of an artivism that

can generate cultural, political or social changes. This company is an obligatory reference to understand and value contemporary Mexican cabaret-theater, which has been characterized, since its origins in the 1980s, by its creative criticism and commitment to feminism and the LGTB+ community. Using the French Revolution as context, the play refers to women's rights, sexual diversity and gender violence. Its timely release in 2016 coincided with the elaboration of the actual Constitution of Mexico City.

Keywords: Mexican theater, Cabaret, Artivism, Feminism, Las Reinas Chulas.

Recibido: 6 diciembre 2021

Aceptado: 22 marzo 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v11i30.658>

1. Cabaret político mexicano actual

Eje esencial para valorar el teatro-cabaret de las últimas décadas en México es reconocerlo como un fenómeno teatral interesado en problemáticas sociales, políticas y culturales, es decir, como una actividad escénica y de compromiso social. Sus representantes más relevantes han visto en él un medio para mostrar la realidad inmediata y reconocer en ella vicios, prejuicios, opresión, corrupción, abuso de poder, estereotipos y formas de violencia, particularmente hacia las mujeres, sectores marginados y la comunidad LGTB+. Lo particular de estos espectáculos es el trasfondo crítico e inteligente que subyace bajo su intencionada fachada de banalidad y ligereza, dado que apuestan por una dinámica humorística y fársica. Dentro de ese conjunto de artistas destacan Las Reinas Chulas, cuya formación y toma de conciencia de la descomposición

social imperante y la difícil condición de ser mujer en México, las llevó a concebirse como artistas feministas, lesbianas y bisexuales muy comprometidas.

La compañía Las Reinas Chulas, fundada en 1998, cuenta con obras en repertorio de su propia creación y producción, administra el Teatro Bar El Vicio, ofrece talleres sobre técnica de cabaret y activismo y promueve mesas de discusión sobre este género y el humor; además de organizar, desde 2003, el Festival Internacional de Cabaret y haber constituido la asociación Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C. Sus integrantes, Ana Francis More, Cecilia Sotres, Marisol Gase y Nora Huerta, son egresadas del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su cercanía con Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez las llevó a cabaretear muy jóvenes. Desde sus inicios se plantearon el objetivo de llevar al teatro un feminismo menos severo y formal, en donde recursos de lo cómico refrescaran las propuestas del movimiento y les permitieran llegar a nuevas audiencias. More explica: “empezamos a hacer *sketchs* feministas y a burlarnos un poquito de la rigidez del feminismo, a burlarnos de la solemnidad, y eso le cayó súper bien al movimiento. Tanto en México como en toda la región nos abrieron los brazos [...] de pronto el humor en el movimiento feminista de América Latina y el Caribe se ha convertido en una rama de pensamiento” (Deutsche Welle, 2019).

Como suele suceder con la mayor parte de las expresiones de la risa y, en especial, con aquellas que no se ajustan al discurso dominante, estos espectáculos populares y festivos no han sido justamente valorados. Al cabaret se le ha visto con marcado recelo debido a sus shows superfluos y en ocasiones de baja calidad y mal gusto, pues da cabida al vodevil, cuadros musicales de mujeres semidesnudas, travestismo, *clowns*, contorsionistas, espectáculos porno y demás. Sin embargo, para hablar del cabaret político

mexicano contemporáneo, debemos partir de que se trata de un fenómeno cultural complejo, plural y de pujante actualidad que, desde espacios alternativos, interactúa con un público nocturno y urbano. Gastón Alzate, esencial investigador del género, explica:

[...] hay puntos de partida comunes como son el humor como herramienta crítica, la improvisación, la creación colectiva, la fragmentación de la estructura dramática en sketches, la dialéctica que establecen estas estructuras fluctuantes con el espectador y con su acontecer diario, especialmente el de la capital mexicana y, finalmente, el hecho de que en el cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo (2008: 50).

Por décadas ha llevado a los escenarios preocupaciones de grupos disidentes, con temas y formatos muy genuinos. En su aparente simpleza, el teatro político de cabaret es un rico mosaico de influencias, investigación teatral y conocimiento de la realidad circundante. Emergió a final de la década de los 70 con una intención crítica. Sus antecedentes remiten a las populares carpas pero, tal como explican los propios creadores y quienes se han ocupado de estudiar este género,¹ tiene influencia también del teatro de revista, el cabaret berlinés, el teatro épico, el performance, como se verá a continuación.

En primer término, destaca la influencia de dos géneros populares mexicanos: el teatro de revista y la carpa,² los cuales se gana-

¹ Algunos de ellos son Gastón A. Alzate, Antonio Prieto, Martha Julia Toriz y Natalia E. Cament.

² El teatro de revista, de origen francés, llegó al país hacia 1870 y pervivió con éxito hasta la mitad del siglo xx; muy relacionado con el periodismo político y cultural, debe su nombre “al hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas y picarescas” (Ortiz Bullé Goyri, 2002: 95). La carpa (1930 a 1950) se

ron, desde su marginalidad, la preferencia de un público sencillo que no se identificó con zarzuelas ni operetas españolas y prefirió la gracejada, las canciones populares, los personajes ordinarios y los sucesos de actualidad, además de su gusto por el albur y las improvisaciones o “morcillas”. Se estructuraban en cuadros breves y dinámicos, recurrían a la improvisación y a tipos populares —como el pelado o el charro—. A su intención de entretener se añade que la carpa fue “un espacio de interpelación a la política del momento, refugio de artistas y del sujeto urbano con un imaginario complejo, que creció a la par que ella” (Merlín, 1995: 16). Tras los años 40 se debilitó su rebeldía, tornándose complacientes, privilegiando música de moda y *shows* de vedettes. Algunos números llegaron a verdaderos recintos teatrales, transformándose en teatro de revista.

A la par de estas raíces propias, el cabaret político de hoy tiene influencias extranjeras. En primer lugar, de la *Commedia dell'arte*, de la cual los cabareteros mexicanos toman aspectos como el propósito de divertir, la exageración, actores profesionalizados que interactúan con el público y, por supuesto, la improvisación, ese ingrediente esencial que otorga libertad a los actores y exige un texto dramático, siempre en construcción, manteniendo sus referentes actualizados, adecuando el lenguaje para cada audiencia, adaptándose a públicos diversos. Este dinamismo complica el acercamiento a los textos, pues su naturaleza mutante rara vez culmina en textos definitivos que lleguen a publicarse.

Respecto al texto dramático, no es ocioso apuntar que nuestro teatro-cabaret y sus dinámicas de creación y ejecución tomaron

desarrolló en los barrios de la capital y con giras por el país. Tenía lugar en carpas fijas o ambulantes y era de precios accesibles. Incluía cuadros musicales, *sketchs* cómicos, títeres, dioramas o números circenses. Llegó a su fin en la década de los 50 debido a las políticas del regente del D. F. (E. Uruchurtu), el auge de la radio, el cine y la televisión, y el desarrollo de un teatro culto mexicanos (Usigli, Novo, Carballido, Hernández, Magaña).

fuerza justamente cuando en la escena mundial se vio debilitado el teatro tradicional frente a otro tipo de teatralidades “liminares”, cuestionando al texto dramático como rector, además de la crisis de la relación jerárquica entre dirección/dramaturgia/actuación.

Otras de sus influencias fueron el cabaret alemán y el teatro épico de Brecht. De este último advertimos el contenido político-social, la intención de distanciamiento, el empleo de recursos como música, desdoblamiento del actor representando más de un personaje, inclusión de verso en parlamentos en prosa y caracteres populares. Pero vale la pena detenernos en el primero: el cabaret alemán se desarrolló en Berlín en la década de los 20 hasta su desaparición con el nazismo en 1935. Los cabarets eran bares o restaurantes donde se podía comer o cenar, se tocaba jazz y música de entreguerras, había cantantes, pequeños cuadros escénicos y se aprovechaba la ocasión para hacer crítica política y social. En opinión de Annette Lareau, aunque ciertas opiniones idealistas insisten en ver en el movimiento una protesta radical, en realidad este “no se percibía a sí mismo como un arte de resistencia o agitación política. Sino, por el contrario, como un intento de intelectuales y artistas por reconciliar lo culto y la cultura popular, que se habían separado: un intento por crear un entretenimiento culto” (1991: 471). Lo innegable es que la liberalidad imperante en el Berlín de la República de Weimar favoreció la creación de centros nocturnos, en donde la comunidad LGBT transgredía las convenciones heteronormativas. Estas muestras públicas coinciden con intentos por eliminar las leyes homofóbicas del Estado alemán, y resulta fácil establecer vasos comunicantes con el cabaret mexicano contemporáneo, en aspectos como el humor escéptico, los personajes confrontadores o el empleo ocasional de una estética camp.

Por último, y aunque esto ha sido obviado por críticos y creadores, se debe señalar la influencia de dos géneros provenientes de la cultura anglófona: el *stand-up*, en expansión desde la década de los

50, y la Técnica de Impro, desarrollada primeramente en Inglaterra y más tarde por grupos que mediante el performance mostraron su descontento y oxigenaron los escenarios en las décadas de los 60 y 70 como sería el caso de *San Francisco Mime Troupe*, *Firehouse Theater*, *Performance Group*, de Richard Schechener, o el teatro campesino de L. M. Valdez.³

En México, en la década de los 70, también irrumpieron manifestaciones y espacios alternativos, como cafés cantantes, peñas y bares en los que se hacía sátira política y se entonaban canciones de protesta; a la par de un fugaz resurgimiento del teatro de revista,⁴ se abrieron lugares para espectáculos político-musicales como el Bar Guau y el Bar Míau o El Cuervo y El Bugambilia y, finalmente en los 80, apareció un nuevo tipo de cabaret a contracorriente. Esta renovada propuesta tomó fuerza, encontró su propia audiencia y dejó atrás las producciones complacientes que reproducían los estereotipos misóginos, homofóbicos y machistas que inundaban los antros de algunas ciudades del país, y cuya estética y contenidos habían sido consagrados por el cine nacional de la época de oro. Fue así como, desde *El Hábito* (1990), *CabaréTito* (1994) o *Bataclán de La Bodega* (1995), estos espectáculos aludieron directa e indirectamente al contexto político, social y cultural, desenmas-carando la falsa moral e incorporando, sin ceremonia, la “alta cultura” con la popular y satirizando estereotipos de la tradición, los

³ Es relevante mencionar que en los 80 en México surgieron grupos de artistas plásticas con una marcada orientación feminista que incorporaron a su trabajo el performance, no como una forma de representar la realidad, sino de intervenirla (Mayer, 2004). Tal es el caso de grupo Polvo de Gallina Negra (1983-93) o Tlacuilas y retrateras (1983-98). El primero, pionero en su tipo, surgió de la iniciativa de Mónica Mayer y Maris Bustamante.

⁴ Con “Las tandas del tlancualejo” (Merino Lanzilotti, 1979) y, más tarde, “Dos tantas por un boleto” (Enrique Alonso “Cachirulo”, 1985) o “Qué comedias que adivinas” (J. Pastor, 1989), por ejemplo.

medios masivos, la iglesia o las élites y, principalmente, poniendo en tela de juicio los ideales de la familia como institución y el orden heteropatriarcal.

Estas manifestaciones no surgieron de manera aislada, sino al lado de la lucha de liberación de las mujeres, de la que los sucesos de 1968 fueron indudablemente un detonante, así como la Conferencia Internacional del Año de la Mujer celebrada en México en 1975. A partir de ahí, surgieron varios grupos feministas con diversas perspectivas y estilos de lucha. Paralelamente y desde otra trinchera, aconteció la primera marcha del orgullo gay (1978), en donde tomaron la palabra Nancy Cárdenas, Carlos Monsiváis, Tito Vasconcelos, Luis González de Alba.

Obligado es referirse aquí a dos creadores e impulsores de ese renacer del cabaret: Tito Vasconcelos, actor, director, formador de generaciones de cabareteros y cabareteras, investigador teatral y reconocido defensor de los derechos LGBT,⁵ y Jesusa Rodríguez quien, junto con su compañera Liliana Felipe, hizo de El Hábito un espacio de resistencia civil y logró reconocimiento internacional con sus inéditas propuestas, como *Donna Giovanni* (1983) o *Atracciones Fénix* (1986). A estos nombres siguieron los de Astrid Hadad (y su grupo Los Tarzanes), Regina Orozco, Carlos Pascual, Roam León, Las Reinas Chulas, Minerva Valenzuela, Paola Izquierdo, Leticia Pedrajo, Oswaldo Calderón, Circee Rangel, entre muchos más que han enriquecido esta arte escénica hasta el presente.

Este vivaz género exige disciplina, técnica, ingenio, investigación, audacia y compromiso. Se nutre de la experiencia cotidiana,

⁵ Como anota A. Prieto en su artículo “Camp, carpa and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos” (2000), Vasconcelos, junto con J. A. Alcaraz, inicio en 1980 el teatro gay mexicano con la obra “Y sin embargo se mueve”. Cabe mencionar que Carlos Olmos y Jesús González Dávila también abordaron temas homosexuales en sus dramas.

de lo esencialmente mexicano y un vasto espectro cultural, de la revisión incesante de los contenidos de los medios de comunicación y las redes sociales, de la lectura atenta de las noticias. Muchos de sus creadores tienen estudios universitarios y se han especializado en técnicas de performance y cabaret, optando por un teatro antisolemne y contestatario, es decir una forma de activismo⁶ o arte activista, como es el caso de la obra que abordaremos.

2. Artivismo en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

En el documento “Sistematización de los talleres Cabareteando el artivismo”, Las Reinas Chulas expresan lo que para ellas son los alcances de este tipo de cabaret:

[...] es un vehículo de participación política porque posibilita la construcción de ciudadanía desde la pluralidad de la sociedad. A través de este vehículo, es posible denunciar partiendo de la base del placer y la alegría, la frescura y lo positivo; pues emancipa y empodera a las personas para construir una sociedad más justa. También busca tener un impacto masivo para contrarrestar la aplanadora monopólica de los medios de comunicación mexicanos.

Entiende el arte como un espacio propicio para lo incluyente y lo diverso, y apuesta desde este lugar por la construcción de una

⁶ El término “artivista” proviene del concepto “arte activista” expuesto en *But it is Art? The spirit of art as activism* (1995), de Nina Felshin, para referirse a manifestaciones en las que se dan cita el arte, el compromiso político y una comunidad, con el propósito de llegar a nuevas audiencias para incidir en un cambio social determinado y dar voz a quienes no la tienen. Son recursos de activistas preocupados por el racismo, la contaminación, la globalización, la violencia y la migración.

forma de relación más justa entre las personas y las sociedades (Teatro Cabaret Las Reinas Chulas A. C., 2005: 20).

Hasta el momento, la compañía ha llevado a escena alrededor de 100 montajes con temas de actualidad y una amplia esfera de interés,⁷ con los que se propone poner en duda el presupuesto de que el sistema hegemónico es una entidad sólida, compacta e inamovible; y son el humor y la farsa inteligente y pícaro el modo, el tono, para denunciar estas ideas y tomar conciencia de conductas, prejuicios y usos del lenguaje que hemos aceptado, sin objeción, como naturales y universales. Es decir, el teatro y la risa, son para ellas los recursos para denunciar e invitar a su público a la reflexión, a considerar si su percepción de la realidad es una construcción social y, como tal, podría cambiarse, flexibilizarse, ampliarse.

La transición hacia un gobierno de izquierda, en 2018, con el arribo a la presidencia de Andrés Manuel López Obrador, a la cabeza de Movimiento de Regeneración Nacional, fue celebrado por esta compañía de cabaret, que desde sus puestas en escena, declaraciones y acciones de su asociación civil se han expresado como gente de izquierda y adversas a los partidos hegemónicos y sus políticas neoliberales. Ana Francis Mor, por ejemplo, expresó:

⁷ Baste como ejemplos: *Pastorela migratoria o el otro error de diciembre* (2005); *“Fiesten”: una familia de tontas, perdón, de tantas* (2006-2007), sobre los conflictos de una familia panista conservadora; *Cucaracheando por un sueño* (2005), centrada en una migrante y los sueños de una quinceañera; *Fraudestein el monstruo que sigue vivo* (2008), que aborda el fraude electoral y la diversidad sexual; *Tlazoltéotl contra las reformas vampiro* (2014), sobre la idiosincrasia del mexicano; *A Chuchita sí la bolsearon* (2018), que revisa cinco décadas de sucesos en el país con énfasis en el 68; *Sé lo que hicieron los sexenios pasados* (2021); *Cepa... la bola en los medios de comunicación* y *La curva de la estupidez* (2021), ambas sátiras sobre la pandemia, el confinamiento y las vacunas.

El triunfo de AMLO me da la esperanza de la sociedad civil organizada, porque para que ese señor llegue ahí, hay un chingo de sociedad civil que se organizó y esa es mi esperanza, no López Obrador, sino la cantidad de gente que aprendió a organizar y a trabajar, y en ese sentido observar, exigir, colaborar, y buscar maneras de hacer. Por otro lado, los movimientos feministas y la serie de movimientos feministas que están surgiendo al interior de la comunidad artística, teatral, pensé que jamás los iba a ver, yo no me sentía parte de la comunidad teatral, en mucho porque no había manera de entrarle con activismo feminista. Ahora se están armando pequeñas grandes revoluciones (Tierno: 2018).

Paralelamente a la llegada de López Obrador a la presidencia, se presentó una inédita, creciente, vigorosa y sostenida movilización de mujeres –feministas o no– con posiciones mucho más radicales a las anteriores, y cuya demanda central se expresa en la consigna: *Alto a la violencia contra las mujeres*. Esta nueva postura tiene su origen en las condiciones de inseguridad que desde el sexenio de Felipe Calderón han ido en acelerado aumento en el país, y entre las cuales se destacan formas específicas de violencia contra las mujeres, como es la trata, la desaparición, el feminicidio, la penalización del aborto, el abuso de niñas, etc. La injusticia, la ausencia de medidas que garanticen una vida segura, protocolos para la atención de víctimas y familiares, así como la insensibilidad y falta de resultados en las investigaciones e impartición de justicia, desembocó en la participación masiva de mujeres por todo el país y, por frustración y rabia, en expresiones de denuncias directas y agresiones concretas a edificios, monumentos y la fuerza pública por una minoría de feministas radicales.

Carente de sensibilidad, AMLO reprobó y minimizó la dimensión y legitimidad de las demandas exigidas en la marcha del 8 de marzo de 2020, pues vio en ellas una maniobra de sus opositores;

si bien se han puesto en marcha acciones incluyentes, además de transitar hacia la paridad y equidad de género y mostrar una actitud más empática hacia la marcha de 2022, prevalece un pensamiento conservador y patriarcal que ha decepcionado a muchas de sus partidarias. En una entrevista de 2020, Cecilia Sotres expuso: “Para nadie es un misterio que Andrés Manuel es un conservador, o sea, es de izquierda pero es conservador [...] se puede ser un hombre conservador en unos temas y ser de izquierda en las cuestiones de políticas públicas, de la cuestión de no a la corrupción, la pobreza, un sentido social mucho más amplio y que nos viene muy bien, pero no sabe de feminismo, no tiene idea, y hay que decirlo, y no sabe que no sabe y no entiende que no entiende” (Estrada: 2020).

En marzo de 2020, previo al confinamiento, el Teatro Bar El Vicio tenía en cartelera *Lo que diga mi dedito* (2020), parodia de las conferencias “mañaneras” de AMLO y crítica a figuras y hechos de la “4T”. Para sobrevivir con el recinto cerrado, estas artistas-empresarias dieron cursos de actuación, presentaron once shows en vivo por la plataforma Zoom y pusieron un servicio de comida para llevar, y después de 14 meses de cuarentena, *El Vicio* abrió al público en 2021.

Coincidencias ideológicas y confianza en el nuevo gobierno, aunadas a la intención de activar el espacio público y gubernamental para la reflexión y coadyuvar en la toma de decisiones, llevó a dos de estas artivistas, en 2021, a participar en política como diputadas,⁸ con la intención de incidir en la construcción de ciu-

⁸ Ana Francis López Bayghen Patiño es diputada por representación proporcional de la II Legislatura de la Ciudad de México y Presidenta de la Comisión de igualdad y género; Marisol García Segura es diputada federal por representación proporcional de la LXV Legislatura y miembro de las comisiones de derechos humanos, diversidad, juventud y radio y televisión. Ambas han dejado su actividad teatral, llegaron a sus curules como candidatas del partido Movimiento Regeneración Nacional (MORENA) y ocuparán sus cargos de 2021 a 2024.

dadanía, en la defensa de los derechos humanos y las diferencias de género, desde lo legislativo y en prácticas del Estado. Al día de hoy solo Cecilia Sotres y Nora Huerta continúan en El Vicio con montajes en los que participan diversos invitados.

Todas ellas reconocen muchas fallas en la actual administración y personajes ominosos en las filas de MORENA. Sin abandonar el humor en su cabaret, pues insisten en que es un elemento esencial de estos espectáculos, como feministas, lesbianas y bisexuales aceptan que se debe ser más radical para que se atiendan las demandas tan largamente postergadas, pero también saben que lo difícil para hacer cabaret político en este momento es discernir cuándo conviene hacer una crítica, como apunta Mor: “Es difícil entender qué es lo que tenemos que criticar para no hacerle el caldo gordo a la derecha” (Camacho: 2020). El reto de estas activistas es mantenerse como una propuesta alterna y crítica hacia el aparato hegemónico, sea de derecha o de izquierda y hacia cualquier otra forma de estructuras patriarcales y desiguales.

Como vemos, Las Reinas Chulas apuestan por el cabaret como un medio artístico para la transformación social. Ante esta propuesta, cabe preguntarnos respecto de *Las miserables*, obra sobre la que se centra este artículo: ¿cuál es su propuesta?, ¿qué ideas expone?, ¿de qué medios se vale?, ¿en qué aspectos de su entorno se propusieron incidir? Como creadoras de clase media universitaria y urbana, ¿a quiénes se dirigieron?, y ¿su propuesta trascendió más allá del ámbito escénico?

Las miserables (2016)⁹

⁹ *Las miserables* (2016), reparto: Ana Francis Mor (Mme. Marie Claire), Cecilia Sotres (Mlle. Cosette), Marisol Gasé (Mlle. Manicuri y la policleta 1 Sindi), Nora Huerta (Mme. Pedicuri y la policleta 2 Míndi), Fernanda Tapia o Mercedes Hernández (Cucú Channel), Hernán del Riego o Yurief Nieves (Señora misteriosa del piano); dramaturgia dirección y actuación: Fernanda Tapia; dise-

Resulta fácil suponer que una obra de Las Reinas Chulas titulada *Las miserables* jugará con personajes románticos y heroicos, parodiará la famosa novela de Victor Hugo y tendrá como marco de fondo una Francia convulsionada; sin embargo, aunque la acción de esta obra-cabaret se ubica en un fino apartamento en París a finales del siglo XVIII, todo en la obra apunta a preocupaciones actuales de la agenda feminista, tal como las mismas autoras aclaran sobre su versión: “no se asemeja en nada a la novela original, pero definitivamente sí hace pedazos el romanticismo patriarcal del que hemos sido presas durante tantos siglos” (Reinas Chulas, 2016).

La elección del tema no es casual ni banal, pues el estreno de la obra en 2016 coincide con la redacción de la primera *Constitución de la Ciudad de México*; misma que, tras difíciles sesiones de trabajo y continuos desacuerdos entre partidos políticos, fuerte presión del gobierno federal y la postura parcial de los medios de comunicación y la Iglesia, fue promulgada al año siguiente. Y es justamente en esa coyuntura decisiva para la recién designada Ciudad de México que Las Reinas Chulas producen este montaje que trata sobre la creación de leyes a favor de las mujeres y la diversidad sexual.

Para referirse a estos eventos contemporáneos y expresar su postura, aprovechan hechos históricos bien conocidos como la Constitución Francesa, la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* y la imperdonable omisión de las mujeres en dichos

ño de vestuario, dirección y escenografía: Las Reinas Chulas; iluminación: José Zychilinski. Para el presente artículo se partió de la grabación de una función en el Foro Sor Juana en el Centro Cultural, UNAM, en el que participó Mercedes Hernández, y todas las citas de la obra provienen de ese registro audiovisual.

documentos. La época, una canción del famoso musical¹⁰ y un fragmento de la Marsellesa remiten a la Revolución Francesa, referente por excelencia, de movimientos sociales y principios como igualdad, libertad, fraternidad. Por otra parte, aprovechan el contexto para utilizar un vistoso vestuario de época que ambienta el montaje –de mínima escenografía– y le otorga tintes fastuosos y artificiales que intensifican el tono de farsa, gracias a los amplios vestidos estilo María Antonieta con miriñaque, los voluminosos peinados *pouffe*, el maquillaje exagerado, además del empleo de galicismos inventados y un afectadísimo acento francés.

Las miserables es una sátira política que consta de diez cuadros. Como era de esperarse, hay en ella números musicales y un *sketch*. A excepción de este último, la trama es lineal y se apega a la estructura tradicional de introducción, desarrollo y desenlace.¹¹

Los elementos musicales han sido siempre esenciales para el cabaret: le dan dinamismo, amenizan, permiten el lucimiento de actores y actrices, pero también facilitan contactar con el público mediante otros códigos, además de incorporar, en ocasiones deformando, formas populares que el público reconoce. En esta obra se incluyen siete pasajes musicales a cargo de La señora misteriosa del piano (en realidad, un pianista travestido y mudo al que se dirigen esporádi-

¹⁰ El exitoso teatro musical francés *Les miserables* de Claude-Michel Schönberg estrenó en 1980; en 1985 fue adaptado para la escena inglesa por Herbert Kretzmer y llevado a la pantalla en 2012 por el director Tom Hooper.

¹¹ En la introducción (cuadros 1-3) se presenta a las cinco bravas “miserables”, el contexto histórico de desorden y peligro y se informa sobre el propósito y motor de toda la acción: corregir la Constitución Francesa plasmando en ella las aspiraciones de igualdad y justicia de las mujeres. En el desarrollo (cuadros 5-9) se exponen principios y ejemplos respecto a la larga lucha feminista por sus derechos y los conflictos que dan tensión a la acción: el principal es que han sido descubiertas y pueden ser ajusticiadas sin alcanzar su meta, y los secundarios son pequeños desacuerdos entre ellas. El desenlace (cuadro 10) concluye con una afortunada solución de los conflictos y una canción esperanzadora.

camente). En estos números las actrices cantan, bailan, gesticulan o recitan, logrando contrastantes efectos cómicos y graves.¹²

Para adentrarse en esta farsa de actualidad inteligente, bien documentada y de una barroca gama de signos teatrales (visuales, sonoros, corporales y lingüísticos), me detendré en algunos aspectos característicos de Las Reinas Chulas: humor, feminismo, sororidad y derechos de las mujeres.

a) *Humor*

Sin lugar a dudas, el humor ha actuado como una estrategia para desestabilizar e interrogar certezas aparentemente inobjetables y conceptos rígidos impuestos por la cultura o el sentido común. Sátira, caricatura, ironía, parodia, sarcasmo, humor negro, todas estas formas del ingenio que desconciertan al receptor, pueden llevarlo a ver lo que no veía, a reír de lo que teme o venera y a atreverse a considerar que quizá sus ideas, actos o principios puedan estar equivocados; también han sido la vía para señalar o juzgar sutil o acremente, rebajando y ridiculizando.

En *Las miserables* la risa sale a nuestro encuentro a cada instante. Los diálogos fluyen en un lenguaje cotidiano, con modismos “chilangos”, desde la broma inocente o la parodia ingeniosa, al sarcasmo o la franca vulgaridad. A la par de este lenguaje coloquial, encontramos construcciones y léxico culto. Con ambos registros se plantean conceptos importantes, emociones, profundas ideas, pero en todo momento el despliegue de comicidad verbal, actoral o de situación deriva en un afluente constante de relajante hilaridad. Formas elaboradas de lo cómico conviven con recursos más

¹² Lo mismo hay una pieza con castañuelas que un cáncan o una marcha, unos compases de “La Marsellesa”, una melodía de los Beatles que acompaña emotivos versos de Silvio Rodríguez o consignas de protesta y, obviamente, un número estelar con la música de “Soñé una vida” del musical *Los miserables*.

simples, como juegos verbales, pronunciación afectada para fingir un acento francés, repeticiones, asociaciones ingenuas, dobles sentidos, oportunas groserías, albures, lugares comunes y chunga con los nombres propios (Cucú Channel,¹³ Mme Pedicurí, Mlle. Manicurí, Manceraspierre —para referirse a M. A. Mancera, jefe de gobierno de la Cd. de México en ese momento)—.

Como toda sátira política, *Las miserables* se propone corregir errores del proceder de la sociedad. Además de examinar comportamientos machistas, se mofan de la clase política: con retratos de algunos políticos portando trajes de época que los ridiculiza; denunciando problemas de la Ciudad, poniendo en duda la actuación de Mancera y los legisladores o refiriendo que en los levantamientos de las calles [de París] caen las cabezas de Chong, Videgaray, Mancera, Margarita Zavala y, “de paso, la de Monreal”.

Un notable acierto de la construcción dramática de esta farsa es el contrapunto entre lo jocoso y lo serio, y en momentos decisivos el paso inmediato de lo elevado a lo prosaico. Este movimiento pendular rescata a la obra de caer en lo solemne y, al mismo tiempo, intensifica la comicidad por las direcciones opuestas a las que conduce al espectador, como en el diálogo y la canción siguientes:

MARIE CLAIRE: ¿Te imaginas un mundo en que hombres y mujeres seamos iguales?

COSETTE: A güi-güi.

[...]

(*Marie Claire camina al centro del proscenio y canta “Soñé una vida” del musical Los miserables.*)

MARIE CLAIRE: Soñé una vida tan feliz / estaba llena de esperanza;

¹³ Con el apelativo de Cucú Channel, subvierten carnavalescamente las jerarquías dando el nombre alterado de Coco Chanel a la sirvienta. Cucú, al igual que la famosa y glamurosa Gabrielle Bonheur Chanel creció en un orfanato.

soñé que te amaba en libertad / soñé que a dios no le importaba.
Había mujeres sin temor / que lo mismo estudiaban, que viajaban,
o se casaban o se divorciaban, tenían hijos o abortaban o hacían lo que se les daba su chingada gana o chambeaban.
Nadie escuchaba a Julión / todo era bello en la radio;
pero cuando el sol se va / y la crueldad entra en tus sueños
la desesperanza... / se apodera de tu ser.
Estos son tiempos de soñar / de ambicionar la vida plena;
de ser mujer y ser feliz / con un presente en libertad.
Soñemos juntas la ciudad / con bicicletas y arbolitos,
con metro hasta Cuauhtlán / y que los teatros sean gratuitos.
Soñemos juntas la ciudad / sin que nos acosen por la calle,
esto es posible yo lo sé / hoy se logra el sueño / que soñé...
COSETTE: ¡Bravo, *mon amour*, bravo! Cantas tan bonito. Además me encanta que cantas en francés y todas te entendemos.¹⁴

Al lado de las gracejadas, palabras altisonantes o ingenio, el cabaret se ufana de contar también con pasajes audaces y perturbadores que alteran a las buenas conciencias y rompen tabúes. Situaciones, diálogos, señas procaces aluden a funciones corporales, al sexo y al placer, además de nombrar a los órganos sexuales con eufemismos o lenguaje directo. No olvidemos que el cabaret es una actividad nocturna para adultos que se internan en los antros de la ciudad para experimentar la mascarada y el desenmascaramiento.

De este tenor son dos escenas que corren a cargo de Marie Claire y Cosette, una pareja de lesbianas. En el cuadro 5 hay dos momentos de seducción. La primera es un gracioso y sutil escarceo a modo de baile, en donde con palabras y gestos sicalípticos dicen

¹⁴ Aunque, amablemente, Las Reinas Chulas me facilitaron un *canovaccio* de la obra, todas las citas de este artículo provienen del video producido por Teatro UNAM (2016).

“erotizarse” una a la otra; mientras que la segunda es una escena muy atrevida y de obscena picardía. En ella, Depardieu despliega un repertorio de gestos y sonidos cómicos exagerando un creciente estado de excitación mientras Cosette, escondida bajo las amplias faldas de la primera, la provoca siguiendo sus explícitas instrucciones para estimularla con la mano y *cunnilingus*. Con esta escena, la obra da cabida a la sexualidad lésbica y el placer, e incluso bromea sin reparos traspasando prejuicios.

Otro elemento del cabaret es el *sketch* proveniente de la carpa y el teatro de revista. Socorro Merlín lo considera el momento culminante y lo describe como “esbozo o bosquejo de comedia que expone con brevedad una idea, un contraste, una línea significativa, un movimiento fugitivo de la vida cotidiana o del imaginario, una caricatura en acción durante 15 o 20 minutos” (1995: 47).

En esta obra, el cuadro 4 es un *sketch*,¹⁵ cuyo tiempo escénico acontece en el aquí y el ahora de la función. Como suele suceder en los espectáculos populares, en este también se rompe la cuarta pared: se enciende la luz de sala, dos de las actrices caracterizadas como Sindi y Mindi “las policetas”—una pareja de mujeres policías de la capital— bajan al foro e interactúan con el público de manera verbal e incluso física. Imitando su habla y actitudes, ambas son caricaturas de esas “representantes del orden”, provocando risa y sentimientos encontrados de simpatía y desaprobación.

MINDI: Buenas, buenos, por favor serenos, tranquilos, tranquilas. Esto les va a llevar como cinco minutos de interrupción. No se incomoden. Esta noche no vinimos a robar, vinimos básicamente

¹⁵ Es importante comentar que este *sketch* fue escrito especialmente para esta obra pero, por su unidad y autonomía, Las Reinas Chulas lo han representado de forma aislada y a diversas audiencias.

a lo que viene a ser una implementación del programa de protección civil.

[...]

MINDI: Fíjate lo que es la cosa, tú que eres joven, pon atención amiga, de veras [...] tenemos básicamente que pasar a preguntarnos, o sea, discernir en nuestro pensamiento intrínseco de qué nos estamos riendo.

Con Sindi y Mindi se deja atrás la ficción histórica de *Las miserables* para señalar modos cotidianos con que hoy se violenta a las mujeres. Las policías exponen que vienen a educar a la audiencia sobre el pensamiento “mensógeno”. Para ello proyectan algunas diapositivas con chistes muy vulgares y vejatorios, con la finalidad de mostrar cuán normalizada y festejada está en la sociedad mexicana la mirada machista que cosifica y denigra a las mujeres y cómo formar a niños y jóvenes en estas prácticas, aparentemente inofensivas, promueven conductas que pueden llevar hasta el feminicidio.

MINDI: Básicamente de lo que se trata ahora es de que empiémos a ver cómo las mujeres inculturalmente estamos siendo consideradas como objetos, ¿no? sensuales, pero objetos. Ya basta de que piensen que somos unas cosas sensuales dispuestas a su disposición, señor, porque esos mensajes son sutiles y están por todos lados, y hay que aprender a identificarlos ¿no?, porque cuando te das cuenta ya eres un objeto, abusan, se te mete en el subconsciente colectivo del metro y no te das cuenta, ya es parte de tu cotidiano de tu realidad ¿no?

El didactismo de este *sketch* coloca en primer término el mensaje y el fin de “educar”, anteponiendo el teatro al servicio de una causa. Sin embargo, la franqueza con que presenta su objetivo, la

molestia que provoca lo soez de los chistes con que ejemplifican el machismo normalizado, la exagerada actuación y el contacto tan directo con el público, les permite sortear la línea sutil que podría hacer de esta escena una “lección de urbanidad”. Lo cierto es que este *sketch* surge de una realidad atroz: en ese 2016, 45 de cada 100 mujeres mexicanas habían sufrido al menos un incidente de violencia por parte de su pareja actual, la anterior o de otros agresores; y México ocupaba el segundo lugar de asesinatos por homofobia.

b) Feminismo, sororidad y derechos

Como se expuso previamente, un eje que atraviesa y da sostén a este espectáculo, en particular, y al artivismo en general de esta compañía, es su compromiso con las causas de los feminismos y la comunidad LGTB+. Temas, tramas, personajes, vestuario, diálogos, canciones, léxico o maquillaje, son empleados para cuestionar construcciones sociales normativas relacionadas con el género, el sexo, la estética del cuerpo y conductas “femeninas” con que las mujeres se dañan entre sí y ratifican el sistema patriarcal.

Por ejemplo, sugieren abandonar la costumbre de vestir de rosa o azul a niñas o niños. En cuanto al lenguaje, usan la palabra “personita” para referirse a un bebé y así evitar etiquetas que atan el género al sexo biológico, y retoman frases hechas que deben ser cuestionadas. Tal es el caso de las masculinas y despectivas frases “Vieja el último” o “Aquí no hay nadie, señor, sólo somos seis mujeres solas”, la cual absurdamente anula la existencia de las presentes, por el solo hecho de no estar acompañadas por un varón; también pone en duda el adagio “Mujeres juntas, solo difuntas”, puesto que la obra y el largo quehacer de la compañía de Las Reinas Chulas dan muestra de lo contrario.

Con esta misma intención de poner en evidencia comportamientos heredados e interiorizados que vician la relación entre las

mujeres, se refieren a la falta de la sororidad: ese vínculo de amistad y reciprocidad entre mujeres que se hermanan para alcanzar un fin común, y punto medular de las estrategias del feminismo. Para ello, incluyen una iracunda escena de celos irracionales, felizmente resuelta porque “no deben caer en la provocación patriarcal de que las mujeres se peleen por un macho alfa que ni viene al caso” y otra más, en donde Mme. Pedicurí, al verse agredida por las demás, les reclama: “¿No que eran feministas, culeras?, ¿dónde quedó la sororidad?”.

Para abordar ampliamente el feminismo, se aluden a hechos significativos de esta lucha y trasladan a lenguaje coloquial ideas complejas de los estudios de género, jugando con los términos, las consignas de las marchas callejeras y frases acuñadas por las feministas: “Alerta, alerta, alerta que camina...” o “El futuro nacerá desde la igualdad” o “El amor es el opio de las mujeres así como la religión es el de las masas. Mientras las mujeres amaban los hombres gobernaban, y [...]”¹⁶

De esos hechos hay varios ejemplos como la creación de la píldora anticonceptiva (pieza clave para la revolución sexual) y la legendaria quema de brasieres de 1968 en Atlantic City, evento “que será un símbolo de lucha, ya lo estoy viendo”, afirma Cosette. Respecto a México y, dado que la obra concluye con el arribo de estas heroínas al Puerto de Veracruz, mencionan un congreso feminista en Yucatán¹⁷ y las actuales manifestaciones de descontento en calles y plazas públicas de la Ciudad.

¹⁶ Kate Millet escribió en 1970: “El amor ha sido el opio de las mujeres como la religión de las masas. Mientras nosotras amábamos, ellos gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa”.

¹⁷ Se trata del Primer Congreso Feminista de México celebrado en 1916, con el propósito de alcanzar la ciudadanía para las mujeres, el derecho al voto, al di-

El tema del sufragio femenino no se omite. Ante un desacuerdo entre ellas, las cinco en disputa optan por dirimirlo votando animada y ordenadamente a ritmo de *ragtime*. El remate de este fragmento tan ideal y positivo es un golpe de realidad que expulsa a espectadoras y espectadores del artificio teatral trayéndolos al presente y a reflexionar sobre la credibilidad de los procesos electorales en México: Cosette: “Algún día votaremos y nuestro voto contará (*ilusionada*)... y el de ustedes también (*interpelando al público*): échenle ganas”.

Como se ha insistido, el propósito de estas “miserables” es ver plasmados sus ideales en la nueva Constitución porque consideran que “Eso es la verdadera revolución, un mundo en que hombres y mujeres sean iguales”. Así que, más que resueltas, corrigen el manuscrito que robaron. Simbólicamente, la primera rectificación es: “En lugar de: ‘Los hombres nacen iguales y libres: debe decir los seres humanos nacen iguales y libres’”. Para continuar con otras enmiendas: Derecho a tener propiedades, a estudiar y trabajar, a amar a quienes ellas eligen (sin importar el género), a decidir sobre su cuerpo, dándoles el derecho a su sexualidad y al placer: “Las mujeres son dueñas de sus cuerpos porque son de ellas, sus cuerpos no son de sus esposos, ni de sus padres, ni de la iglesia... [...] no se les volverá a decir putas o hetairas porque se acuestan con quien se les da su chingada gana o si tienen mil quinientos orgasmos diarios porque queremos coger sin que se nos juzgue”. Para insistir en esta apropiación del cuerpo y el deseo, Cucú lee un fragmento de *Justine* del Marqués de Sade que enrojece y provoca a las demás.

Conviene detenerse aquí en el número musical del cuadro 3 para analizar los niveles de significación que sus estrategias cómicas y dramáticas formulan para desnudar el mundo de lo aparente. Apegada a las pautas de la farsa la escena es rápida y los mo-

vorcio y la educación e, incluso, aspectos relacionados con sexualidad femenina.

vimientos y gestos son intencionalmente teatrales, en una franca distancia que refrenda que lo que el espectador presencia es una deformación de la realidad. La simpática letra de la canción que se cita a continuación insiste en que las mujeres son seres inocuos que solo hablan de amor, hijos y labores del hogar. Pero los hechos desmienten sus palabras, pues esas mismas inocentes señoras, al tiempo que cantan, mueven y esconden un arsenal con todo tipo de armas, paquetes de pólvora, un cañón y sus balas. Pero veamos la canción:

(Afuera voces y golpes a la puerta. Las cinco mujeres cantan y bailan siguiendo la melodía del piano, y en otros momentos desplazan armas por la escena)

Volován, scargot, creme broulé, queso brie. *(Estríbillo. 4 veces)*

Sólo somos mujeres solas, no hay varón presente
nada pasa no se hagan bolas, nomás charlamos tranquilamente.
Solo somos mujeres solas, nadie disiente nuestro tema ¡las cacero-
las! Naturalmente.

Escuchen, ustedes, con atención: no hay gran peligro en esta re-
unión

No hay peligro pues tomamos té y charlamos y quietas estamos.
No se apure señor, aquí se habla de amor, un poquito de dios y
los hijos con tos.

Lo que aquí conversamos no se va a publicar;
lo que aquí concluimos a quién puede importar.
¿Discurrir sobre el ser? ¡no hay que ser! A mí solo me importa
coser.

No pienso nada profundo ni menos cambiar el mundo.

Como se ve, la escena resulta paradójica y muy graciosa por la marcada mímica, el contrapunto de la tonadilla festiva en medio del peligro y la canción con un descabellado estríbillo gastronó-

mico. Lo más importante es la irónica letra que insiste en el soso papel de las mujeres en el hogar, pero principalmente por la incongruencia entre lo que dicen y lo que hacen. A lo anterior se suma otro efecto muy teatral, pues mientras afuera se escucha la refriega de las calles, en el escenario —especie de gineceo— vemos un espacio íntimo, aparentemente pasivo.

Otro nivel de significación de este cuadro apunta hacia la participación activa de mujeres insurgentes, como ocurrió en la Revolución francesa, con la posterior traición que sufrieron de parte de sus propios compañeros de lucha. Hoy se reconoce el papel que jugaron tanto las de clases populares, quienes se revelaron por la carestía, como las señoras de la burguesía que demandaban derechos y oportunidades.¹⁸

Por lo que toca a Las Reinas Chulas, ellas también ponen manos a la obra, lo mismo con este montaje que se estrena cuando se está elaborando la Constitución de la Ciudad de México que participando con su asociación civil en las organizaciones feministas,¹⁹ cuyo activismo repercutió exitosamente.²⁰

¹⁸ Aunque no se les mencione directamente, es fácil establecer conexiones con la Sociedad de Mujeres Militantes Republicanas Revolucionarias que discutía sobre política, y también con la periodista y activista Olympe de Gouges, autora de la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana (1789) que murió en la guillotina, acusada de traición. Su documento fundador da inicio con esta premisa: “La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos”.

¹⁹ Algunas propuestas presentadas por Ciudad Feminista (conformada por 20 agrupaciones feministas) fueron tomadas en cuenta; y actualmente la red Constituyentes Feministas presentó la Constitución Violeta, con visión crítica de género (<https://lasconstituyentescdmx.org>). Las Reinas Chulas pertenecen a esta red y, al día de hoy, Marisol Gasé y Ana Francis More incursionan en la política como diputadas.

²⁰ La *Constitución de la Ciudad de México* de 2017 incorporó aspectos relevantes de la agenda feminista. En ella finalmente se expresó: “las mujeres que viven y transitan por su territorio tendrán y podrán exigir que se cumpla su derecho

Uno de los momentos más elocuentes de la obra es la escena climática en donde expresan:

PEDÍ: Los hombres esclavos han necesitado para liberarse de las mujeres, y una vez en libertad han sido injustos con sus compañeras. Mujeres, mujeres, mujeres, (*de fondo música emotiva*). Mujeres: ¿qué necesitáis para ser libres?, ¿qué beneficio han obtenido de la revolución? (*Mientras se dice este parlamento, Cucú de rodillas friega el piso.*) Libertad, igualdad, fraternidad, justicia y sororidad para todos. (*Escena climática. Ya han alcanzado su meta, y quedan momentáneamente inmóviles como en una imagen fija y trascendental*).

Nuevamente los diálogos y lo visual se enriquecen mostrando contrastes de clase y olvidos injustificables. Un aspecto sobresaliente de la obra es que pone sobre la mesa las prácticas de discriminación entre las mismas mujeres. Concretamente ventilan la indiferencia e injusticia hacia las que realizan actividades domésticas para otras. De ahí el papel tan importante que juega el personaje de Cucú Channel, la “criada”, como peyorativamente la llama Cosette, a pesar de la insistencia de Cucú por ser reconocida como “trabajadora del hogar”. Esta indolencia hacia mujeres de clase o educación inferior, manifestada incluso por quienes se dicen feministas, es una práctica que refrenda un sistema patriarcal y opresor, pues como explica Bell Hooks: “Si las mujeres utilizan su poder de clase o de raza para dominar a otras mujeres, es imposible alcanzar la sororidad” (2017: 38).

a la salud, a decidir sobre su maternidad, a tener los mismos salarios que sus compañeros varones, a competir en igualdad en los procesos electorales, a compartir con el Estado las tareas de cuidado y a tener una vida libre de violencia”; además de incluir derechos para las personas LGTBTTI, como el matrimonio y la adopción.

Cucú Channel cae en el estereotipo de la “sirvienta” mexicana, pues corresponde a los tipos populares heredados de la carpa. Se le presenta con peinado de trenza, ropa sencilla, habla popular (por el vocabulario y la entonación), chismosa, entrometida y altanera, pero muy sensata, con una visión cabal de la situación y regida por un claro sentido de realidad, pues vive en el aquí y el ahora. Estos clichés pueden resultar molestos, por lo que conservan de mirada tradicional, reafirmación de estereotipos, racismo y clasismo, posturas que se pretende dejar atrás y desarticular; sin embargo, no olvidemos que los tipos siempre han formado parte de la comedia y han sobrevivido en incontables espectáculos contemporáneos, y facilitan la empatía.

Las cuatro aristócratas son ejemplo indudable de valor, compromiso e inteligencia, pero también dan muestras de ser señoras de clases alta, comodinas, incapaces para las actividades domésticas o comunes y que jamás han trabajado. “Estas feministas no cargan ni sus maletas”, comenta atinadamente Cucú, quien, en contraparte, soluciona todos los aspectos prácticos y trae noticias de lo que ocurre en el exterior. Y es justamente este personaje secundario quien juega el papel de conciencia y en momentos de un ponderado idealismo igualitario de las aristócratas, realistamente expresa mientras limpia la casa: “Ya abolimos la esclavitud, pero yo sigo en chinga”. Con esta y otras oportunas interrupciones, nos trae de improviso a las condiciones actuales de estas trabajadoras en nuestro país.²¹ En la escena final, las cuatro “señoras” navegan triunfantes y esperanzadas hacia el nuevo continente acompañadas

²¹ Las Reinas Chulas ya habían mostrado interés por este tema en su obra *Coyocacán* (2019), parodia de la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Esa obra—cabaret retomó personajes y elementos argumentales del film para abordar las precarias condiciones de las trabajadoras del hogar, y visibilizar el racismo que prevalece en ciertos sectores de la sociedad mexicana, como los que afloraron hacia la actriz Yalitza Aparicio.

de Cucú, quien rema sin apoyo y sin tregua. Para denunciar esta deuda de la lucha feminista, Marie Claire confiesa: “Mira, Cucú, tienes razón, la verdad es que en la remada y todo tu trabajo lo deberíamos repartir entre todas, pero... ¿cómo te lo explico?... Las feministas nos vamos a hacer pendejas con lo del trabajo doméstico todavía como unos 200 años. Así que chingale”.

Si bien *Las miserables* fue presentada en muy diversos foros para distintas audiencias, la mayor parte del público que asiste a los teatro-cabaret de México son mujeres y hombres que pertenecen a la clase media ilustrada, y disponen del tiempo, el dinero y el criterio para salir a divertirse en este tipo de espectáculos. De ahí la importancia que se incluya esta denuncia, y que la obra no se limite a señalar las opresiones en razón de género o en razón de sexualidad, sino que apunte hacia conductas interiorizadas que refrendan relaciones de dominio e inequidad. Como escribió Hooks: “la libertad de las mujeres de clase privilegiada de todas las razas ha requerido la subordinación de mujeres pobres y de clase trabajadora. En la década de los noventa, el precio de la ‘liberación de las mujeres’ fue la complicidad con la estructura existente” (2017, 64). Esto último nos conduce a una idea reiterada y central de la obra: la injusticia hacia las compañeras de lucha; “Mujeres, mujeres, mujeres. Mujeres: ¿qué necesitáis para ser libres?, ¿qué beneficio habéis obtenido de la revolución?”

Referencias

- Alzate, Gastón, 2008, “Dramaturgia, ciudadanía y antineoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo”, *Latin American Theatre Review*, t. 2, núm. 41, pp. 49-66.
- Camacho, Alma Rosa, 2020, “Las Reinas Chulas arman la sustorela política”, *El Sol de México*, 12 diciembre. Disponible en:

- <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/las-reinas-chulas-arman-la-sustorela-politica-mexicana-6124627.html>
- Deutsche Welle (prod.), 2019, *Las Reinas Chulas: crítica a caricajadas* [video-reportaje en línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=g70FVMGmpzQ&t=993s&ab_channel=DWHistoriasLatinas
- Estrada, Bianca, 2020, “Lo que diga mi dedito, una crítica voraz, divertida y catártica de la 4T... en la que aún hay esperanza”, *Sin Embargo* [video en línea], 15 de marzo. Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/15-03-2020/3745196>
- Hooks, Bell, 2017, *El feminismo es para todo el mundo*, Beatriz Esteban, Lina Tatiana Lozano, Mayra Sofía Moreno, Maira Puer-tas, Sara Vega (trads.), Traficantes de sueños, Madrid.
- Lareau, Alan, 1991, “The German Cabaret Movement During the Weimar Republic”, *Theatre Journal*, núm. 43, diciembre, pp. 47-490.
- Mayer, Mónica, 2004, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Conaculta / FONCA / avj ediciones / Pinto mi Raya, México.
- Merlín, Socorro, 1995, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, INBA / CITRU, México.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2002, “El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico”, en *Tema y variaciones de literatura. Literatura y periodismo: polémicas y reflexiones*, núm. 19, pp. 91-110. Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653>
- Prieto, Antonio, 2000, “Camp, Carpa and Cross Dressing in the Theater of Tito Vasconcelos”, *Corpus Delecti. Performance art of Americas*, Coco Fusco (ed.), Routledge, Londres, pp. 83-96. Disponible en: <https://compress-pdf.bcad.info/>

Reinas Chulas, Las, 2016, *Las miserables*, [sitio web]. Disponible en: <https://lasreinaschulas.com/las-miserables/>

Teatro Cabaret Reinas Chulas AC, Las Reinas Chulas, Cabaret y Derechos Humanos AC, 2005, Sistematización de los talleres Cabareteando el activismo [material de trabajo]. Disponible en: <http://lasreinaschulasac.org/wp-content/uploads/2015/04/Sistematizaci%C3%B3n-Cabareteando-el-activismo-Nicaragua-Final.pdf>

_____, 2018, Haciendo del mundo un cabaret, mayo 15. Disponible en: <https://lasreinaschulasac.org/>

Teatro UNAM (prod.), 2016, *Las miserables* de Las Reinas Chulas [video en línea]. Disponible en: <https://culturaendirecto.unam.mx/video/las-miserables-teatro-unam>.

Tierno, Ro, 2018, “Se están armando pequeñas grandes revoluciones”, *Cartelera de teatro*, 24 de julio. Disponible en: <https://carteleradeteatro.mx/2018/se-estan-armando-pequenas-grandes-revoluciones-entrevista-con-ana-francis-mor/>

Historias perversas en fábulas fársicas

Perverse histories on farcical fables

Claudia Gidi

Universidad Veracruzana, México

cgidi65@hotmail.com

Resumen: En este ensayo me propongo estudiar cómo Óscar Liera, en su texto dramático *Las fábulas perversas*, echa mano de los recursos de la farsa para construir una visión profundamente crítica de un episodio relevante de la historia de México. El dramaturgo recrea la figura de Fray Servando Teresa de Mier y lo convierte, mediante los tonos de la risa, en un referente y un símbolo de libertad, que se opone a los abusos del poder al tiempo que desenmascara sus fábulas perversas.

Palabras clave: farsesco, teatro mexicano, Óscar Liera, drama de aventuras, fábulas perversas.

Abstract: In this essay I propose to study how Óscar Liera, in his dramatic text *Las fábulas perversas*, makes use of the resources of farce to construct a deeply critical vision of a relevant episode in the Mexican history. The playwright recreates the figure of Fray Servando Teresa de Mier and turns him, through the tones of laughter, into a reference and a symbol of freedom, who opposes the abuses of power while unmasking his perverse fables.

Keywords: Farcical, Mexican theater, Óscar Liera, Adventure drama, Perverse fables.

Recibido: 21 diciembre 2021

Aceptado: 7 marzo 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi5i30.666>

... mi genio es festivo, el asunto trágico-cómico, y yo por no morir de pena si pienso seriamente en el exceso de mis males, los tomo y presento siempre por el lado que prestan al ridículo.0

SERVANDO TERESA DE MIER
(CARTA I, A MUÑOZ)

Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanilla Flores, 1946-1990) es, sin duda, uno de los dramaturgos mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo xx. El conjunto de su obra permite ver a todas luces, además de su indudable calidad artística y su dominio de la poética dramática, una singular preocupación por las condiciones de injusticia que han privado en nuestra sociedad, de tal suerte que no sería desatinado afirmar que la denuncia del abuso de poder, la desigualdad social y la corrupción constituye uno de los temas centrales de sus obras de mayor aliento. Y es que, para Liera, el teatro fue no solo una herramienta de denuncia, sino un instrumento para transformar a la sociedad.

Mi compromiso como dramaturgo es el mismo que tengo como ser humano, sólo que en el terreno artístico. Como ser humano busco la verdad y la igualdad entre todos los hombres, el cambio de estructuras, la distribución equitativa de la riqueza y la abolición de las clases sociales. Mi compromiso como dramaturgo es plantear todo esto en el teatro, pero mediante una obra que alcance la categoría de arte (Liera, *apud*. Zabalza y García, 2018: 43).

No es extraño, por tanto, que algunos de sus textos giren alrededor de personajes rebeldes que enfrentan al poder abusivo. Tal es el caso, por ejemplo, de *El jinete de la Divina Providencia*, obra en la que Liera recrea un conflicto social que se desarrolló hacia finales del siglo XIX en el norte de México, protagonizado por la figura casi mítica de Jesús Malverde, un famoso bandido que no solo ha quedado en la memoria colectiva como un moderno Robin Hood, sino que ha dado lugar a todo un fenómeno de religiosidad popular. Con esta obra, Liera logró crear una imagen artística de la protesta social, otorgándole voz a quienes normalmente no la tienen (Gidi, 2021: 415-434).

Otro tanto ocurre en *Los caminos solos* (1988), considerada por Armando Partida Tayzán –sin duda uno de los críticos que más ha ahondado en la escritura del dramaturgo sinaloense– “la culminación estilística de su teatro”, su obra estructuralmente “más sólida” (2017: 206, 208). En este texto, el último que escribiera, Liera recrea a Heraclio Bernal, otro “bandido” de su tierra –caudillo bondadoso al que se acusó de un crimen que nunca cometió y quien finalmente muere asesinado– en lucha constante contra los abusos del poder, hasta convertirlo en heroico símbolo de la justicia.

Para el presente ensayo, no obstante, me propongo estudiar la manera en que Liera echa mano de los recursos de la farsa para construir una visión profundamente crítica de un episodio de la historia de México que, pese al tiempo transcurrido, sigue teniendo reverberaciones en el presente. Me refiero a su obra *Las fábulas perversas*, estrenada en 1986 y publicada por primera vez dos años más tarde en la revista *Artes Escénicas*. En este texto dramático Liera dirige su mirada a otra figura histórica, fray Servando Teresa de Mier,¹ para construir un proyecto artístico teatral de denuncia

¹ José Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra nació en 1763 y falleció en 1827.

social a través de la risa. El padre Mier fue un pensador, un crítico, un aventurero, un intelectual, que acudió a su vez a los tonos de la risa en la escritura de sus famosas *Memorias*. Su vida accidentada y llena de aventuras, su actitud libertaria, lo ha hecho susceptible de convertirse en un personaje de carácter novelesco y teatral.² Sin embargo, Liera no lo trata como simple imagen dada por la historia; lejos de ello, en su texto dramático lo recrea para proyectarlo hacia el presente; de tal modo que es simultáneamente el personaje histórico y una creación ficticia; un referente y un símbolo libertario.

El personaje histórico, que vivió hacia finales de la Colonia y principios del México independiente, cautivó al dramaturgo desde sus tiempos de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Da muestra de ello el tema elegido para su tesis de licenciatura, presentada en 1982: *Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. De su trabajo académico se desprende, en principio, su interés por los valores literarios de las *Memorias* del insigne personaje; sin embargo, a lo largo de sus páginas se puede observar cómo el dramaturgo de ninguna manera pasa por alto la relevancia del pensamiento crítico del religioso, así como su conflictiva relación con las autoridades civiles y religiosas de su momento.

Como era de esperarse, en su tesis, Liera deja asentada la importancia que tuvo en la vida del padre Mier el sermón que pronunciara el 12 de diciembre de 1794, en el que cuestiona el mito de la Virgen de Guadalupe —figura fundamental en el proceso de independencia religiosa y política de México respecto de España, que llegó a convertirse en emblema de la nación mexicana—, poniendo en entredicho aquella supuesta aparición ante el indio Juan Diego.

²No debe olvidarse que su vida se ha recreado en otras obras literarias, como la novela *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas.

Se percibe asimismo la fascinación que la personalidad del fraile despertaba en el dramaturgo. Una muestra de ello es la manera en la que describe a Servando Teresa de Mier:

Tipo muy singular: inquieto y vanidoso, politiqueante y combativo, atrayente y alborotador, boquiflojo y megalómano; de cultura vastísima y brillante, amigo de la democracia, pero con grandes ínfulas aristocráticas, copioso en extravagancias pintorescas y a la vez en rotundos estallidos de sentido común, insensible al amor y a la riqueza, erudito, inteligente, encantador, en suma: un hombre contradictorio, original, dinámico y un poco chiflado (Liera, 1982: 32-33).

Es claro que el célebre personaje histórico deslumbró a Liera por su vida novelesca, plagada de aventuras; pero apreció también la importancia del ideólogo, como se verá un poco más adelante al analizar la forma en que teatraliza al personaje. Pero antes de centrarme en la obra que ahora me ocupa —*Las fábulas perversas*—, quisiera destacar que el mito de la guadalupana, íntimamente relacionado con la figura de Fray Servando, se vincula con otro de los textos dramáticos de Óscar Liera en el que hace escarnio de las autoridades eclesiásticas. Me refiero a *Cúcara y Mácara*,³ farsa donde un grupo de curas y monjas inventan un milagro para conseguir que el pueblo siga adorando a la Virgen de Siquitibum, en clara alusión a la Virgen de Guadalupe.

Sin embargo, es en *Las fábulas perversas* donde Fray Servando Teresa de Mier se convierte en protagonista.⁴ Como veremos, se

³ La obra, escrita en 1977, fue estrenada en 1981 por la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana; se publicó por primera vez un año después.

⁴ Existe un antecedente de esta obra titulado *Los fantasmas de la realidad*. Este texto, escrito por encargo para la Compañía Nacional de Teatro del INBA hacia 1981, fue originalmente titulado *Las fábulas perversas* y, hasta donde tengo noti-

trata de una obra con una estructura coherente y sólida; por lo que puede considerarse la primera de las obras de madurez estilística y teatral de Liera. Asimismo, es notable el conocimiento que el dramaturgo tenía de la vida del personaje de referencia, ya que en su obra se representan diversos pasajes que recrean hechos históricamente verificables. Desde luego, no pasa por alto el momento en que el religioso da su famoso sermón; por el que es hecho prisionero, enjuiciado y condenado. Vemos también cómo a partir de ese punto la vida del personaje se convierte en una sucesión infinita de aprehensiones y fugas.

Con todo, lo interesante es observar cómo, en tono de farsa, el dramaturgo convierte a Servando no solo en el epítome de la rebelión contra el abuso y las injusticias, sino en el espíritu incansable de la búsqueda por la libertad y la dignidad humanas. Ya Esther Seligson ha señalado que el personaje principal de *Las fábulas perversas* es “un rebelde a la manera camusiana”, que solo conoce la libertad del espíritu y de la acción (299). Pero ¿contra qué exactamente se rebela el Servando de Liera? ¿Cómo es la libertad a la que aspira? Y, sobre todo, ¿cómo teatraliza Liera esa rebeldía, esa aspiración a la libertad? Pero antes de entrar en materia considero necesario detenerme brevemente a recordar algunos datos básicos sobre la trascendencia religiosa y política del culto a la Guadalupeana, para estar en condiciones de aquilatar la magnitud de la postura del padre Mier y la forma en que se recrea en el texto de Liera.

Como se sabe, la supuesta aparición de la Virgen de Guadalupe, en tanto designio divino, validó la labor de evangelización mediante la cual los americanos fueron iluminados con la verdad intrínseca a la religión católica. Y, en última instancia, justificó

cia, no se ha llevado nunca a la escena. El cambio de nombre —señala Armando Partida— probablemente se dio en 1985, cuando escribió la obra que finalmente conservó (Partida, 1997: 44).

la Conquista de América. Sin embargo, en su polémico discurso, Teresa de Mier sostuvo que mucho antes de la llegada de los españoles, la imagen de la virgen había quedado estampada en la capa de Santo Tomás, cuando el apóstol predicaba el cristianismo en nuestro continente; y que había sido el propio santo Tomás quien colocara la imagen en el templo de la madre Tonanzin, al que acudían los indios ya cristianizados a rendirle culto.⁵

De modo que el discurso del padre Mier, como señala el historiador Roberto Breña, constituyó “una clara manifestación en favor de la autonomía espiritual de los americanos y cuyas connotaciones políticas no pasaron inadvertidas para las autoridades novohispanas” (Breña, 2006: 276). Así, y desde fechas muy tempranas, Mier proclamaba la independencia absoluta de la Nueva España. No es extraño, pues, que a partir de ese momento el fraile fuera encarcelado y perseguido en innumerables ocasiones (Breña, 2006: 350).

Vayamos ahora al mundo de la ficción que configura Liera. *Las fábulas perversas* es una obra dividida en dos actos (con ocho es-

⁵ A propósito de la importancia del culto a la virgen de Guadalupe, la historiadora Gisela von Wobeser afirma: “El culto a la virgen de Guadalupe, así como su imagen, fueron considerados productos netamente americanos, no importaciones de Europa, como fueron la mayoría de las advocaciones marianas veneradas en Nueva España. Al sostener que María había elegido a México para aparecerse y para estampar su imagen en la tilma del indio se sacralizó la tierra y se elevó a América a la altura de los lugares sagrados del Viejo Mundo. Durante las guerras de independencia, entre 1810 y 1821, la virgen de Guadalupe se convirtió en el estandarte de los insurgentes [...] El segundo factor es el origen sobrenatural atribuido a la imagen, que la colocó por encima de otras advocaciones marianas. Esta idea se reforzó a partir del siglo XVIII con el análisis de la obra realizado por el renombrado pintor Miguel Cabrera, cuyo dictamen fue el siguiente: ‘el lienzo por sí y por lo que es pintura, es el más auténtico testimonio de lo que es milagro, en un modo tan soberano e incomprensible, que no se puede explicar con la materialidad de nuestro estilo’. Hoy día la virgen de Guadalupe sigue siendo el símbolo más fuerte del nacionalismo mexicano” (Wobeser, 2013: 159-160).

cenar en el primero y siete en el segundo), poblada por toda una legión de personajes (72, para ser exacta); en ella se recrea, con los recursos estéticos de la farsa, el fin de la Colonia y el comienzo del México independiente, periodo en el que tiene lugar el famoso discurso sobre la Virgen de Guadalupe que pronunciara Fray Servando en la Colegiata de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794.

La obra, que desde mi punto de vista está articulada como un drama de aventuras en clave fársica, comienza con una alucinante ceremonia religiosa, en la que, Servando, el personaje protagónico, dará su provocador discurso. La escena se desarrolla al amanecer, en un majestuoso templo adornado con “*pendones y estandartes donde están representados gallos de diversas clases*” (120).⁶ Conforme se ilumina el espacio, el lector/espectador puede observar a una multitud inmóvil, expectante. “*Es todo como la gran fotografía de un cuadro fantástico*” (120). De pronto se escucha el canto del gallo, y tras él resuenan timbales, metales y un órgano; inmediatamente después un coro entona el “*Veni Gallus Cantor*”, una plegaria “*grandiosa, estridente, solemne y eminentemente mística*” (120). Se trata, por supuesto, de una reelaboración en clave cómica, y sacrílega, del “*Veni Creator Spiiritus*” (himno cristiano del siglo IX).

Tras un clímax apoteósico comienza el ritual de ordenamiento en el que se impone la “*sagrada cresta*” a los candidatos a formar parte de la Iglesia. “*Para la realización de este ritual [se lee en la acotación] se ha tomado como modelo los movimientos del gallo en el acto amoroso de apareamiento. Todo es como una ceremonia primitiva y fantástica, mágica y llena de fuerzas sobrenaturales. Finalmente el celebrante entona el canto del gallo y se hace inmediatamente el silencio*” (121). En este ambiente, tan solemne como alucinante, aparece

⁶ A partir de aquí, las referencias al texto dramático de Liera se harán por la edición del Fondo de Cultura Económica del *Teatro escogido*, y solamente consignaré entre paréntesis el número de página donde se encuentra la cita.

Servando, y tras un “*sobrecogedor silencio*” comienza su discurso. Su intención, afirma, no es “alabar al gran Gallo Secular, padre del sol y hacedor del día”, sino al hombre “forjador de la historia, hacedor de los mitos y del arte; al hombre, constructor de templos y pintor de los más bellos cuadros de gallos multicolores”. Al hombre que “ha hecho posible que el mito del gran Gallo Secular se haya transformado milagrosamente [...] en una sólida religión” (122). Pero la subversión que, en boca del personaje protagónico, atenta contra los valores religiosos no concluye ahí. Servando lleva aún más lejos su postura: “Estos hermanos que han sido distinguidos hoy con la sagrada cresta, saldrán a pregonar por todas partes las glorias del Gallo Secular y sus milagros que no son sino *una de las más perversas fábulas que el hombre ha inventado*” (122; las cursivas son mías).

Ya en este comienzo se presentan varios elementos importantes que conviene señalar: llama la atención el rebajamiento fársico de la liturgia católica y de sus dogmas más importantes. Dios, el Creador del Universo, es aquí un ave de corral: el Gallo Secular. Y son los atributos del gallo los que indican la jerarquía de los ministros de su culto: además se impone la cresta a los novicios, “*los religiosos llevan plumas y los colores del gallo; los de las más altas jerarquías llevan la cresta y las barbas rojas*” (12). No menos sarcástico, e incluso herético, resultará para un lector/espectador creyente el juego que se permite Óscar Liera con los rezos litúrgicos; oraciones que el dramaturgo conoce bien, merced a la formación religiosa que tuvo en su juventud y que incorpora a su texto casi literalmente. Del *Veni Creator Spiritus* recupera la primera estrofa, toma un par de versos de la cuarta e integra sin cambios la quinta. Pero sustituye ni más ni menos que al Espíritu Santo por el *Gallus Cántor*. Como vemos, la parodia de los himnos religiosos es uno de los grandes recursos de la farsa que Liera compone. Recordemos que las obras artísticas que pertenecen a la tradición fársica suelen presentarnos

mundos paródicos; “mundos en los cuales los rasgos que miramos en el espejo de todos los días aparecen aumentados o disminuidos, hasta la caricatura y, a veces, retorcidos hasta lo grotesco” (Antonio, 2017: 11).

Por si fuera poco, Servando no solo decide venerar al ser humano, en tanto que verdadero Creador de las cosas, sino que lanza además una terrible afrenta contra la Iglesia: la acusa de concebir y pregonar “perversas fábulas”. Naturalmente los religiosos no perdonarán esta injuria; al final de la escena, el Patriarca, “*encolerizado*”, hace callar a Servando, al tiempo que sus esbirros lo detienen y expulsan del recinto sagrado. Lo último que se escucha, tras la salida de Servando, es “*la risa aguda e hilarante de Toribio*” (122); turbio personaje que, como se verá más adelante, prácticamente logra destruir al protagonista.⁷

A resultas de su transgresión, en la tercera escena, Servando es llevado a juicio. Él mismo debe asumir su defensa, ya que nadie ha querido hacerlo; con lo que se va perfilando tanto el carácter del personaje como su objetivo. Se nos muestra como un tipo vanidoso y berrinchudo, que disfruta burlándose de sus adversarios, que denuncia la corrupción que subyace a las decisiones de la Iglesia, pero que, por encima de todo, tiene un objetivo que guiará sus

⁷Vale la pena señalar que Fray Servando Teresa de Mier, el personaje histórico de referencia, en efecto estuvo recluido en los Toribios, “la más bárbara de las instituciones sarracénicas” (Mier, *Memorias*: 395) –institución fundada alrededor de 1724 por Toribio de Velasco, para acoger a los niños huérfanos y menesterosos que deambulaban por las calles de Sevilla–; sin embargo, el doctor Mier no pudo haber entrado en contacto con el propio Toribio de Velasco, como ocurre en la ficción, toda vez que este murió en 1730, aunque la institución creada por él subsistiera hasta entrado el siglo XIX. Con todo, en la obra de Liera se evocan y recrean artísticamente múltiples sucesos históricamente verificables que tuvieron lugar en dicha institución: por ejemplo, las prácticas vejatorias que se acostumbraba infligir a los niños, así como los terribles maltratos que sufriera el padre Mier.

acciones a lo largo de la obra: “Servando: ... Cuando yo subía la escalera para mi sermón y ante la injusticia notable de ustedes, todo me fue revelado y algo movió mi boca para que yo buscara la libertad de todos; tenemos que librarnos de tantas mentiras por nuestra propia salud, hay que ser libres, pero verdaderamente libres” (129-139). Así, aunque nunca se precise a qué se refiere exactamente, la libertad será un motivo recurrente en el discurso de Servando, y su consecución guiará sus pasos.

Como queda dicho más arriba, la obra está articulada como un drama de aventuras. Veamos pues cómo se desarrolla la trama, en lo que tiene que ver directamente con las correrías del personaje protagónico: tras ser enjuiciado, el personaje es condenado a diez años de prisión en el beaterio de Las Costas,⁸ por los cargos de “herejía, blasfemia, desacato, desobediencia, soberbia” (130). Tras el juicio, comienzan las andanzas de Servando. En un primer momento, de camino a Las Costas, pasa por la cárcel de Ornelas, donde entona un canto a la libertad que provoca un enorme revuelo entre los presos; más adelante, ya en Las Costas, desata un caos tremendo entre los locos que habitan dicho beaterio. Tras fugarse, llega a una Plaza pública en busca de la justicia del rey. Y para llamar la atención del monarca monta una obra de teatro, con la que –una vez más– desata el caos y, luego lo sabremos, la revolución. Observemos cómo cantos, locos y fugas son algunos de los elementos que contribuyen a la creación de un ambiente teatral ligado a la tradición de la farsa.

En la primera escena del segundo acto, vemos a Servando “*en otro reino y dentro de otro templo*” (149), en el que no se adora al Gallo, sino al Faisán. De este sitio también tendrá que salir huyen-

⁸ En el mundo de referencia, el fraile fue en efecto condenado a diez años de prisión, pero en el convento de Nuestra Señora de las Caldas, en Santander, España; sitio en el que se le retiró el título de doctor y se le prohibió ejercer como religioso y confesor.

do para evitar que lo casen con la hija del líder religioso. De vuelta en su país debe andar disfrazado, para que no lo detengan; sin embargo, cae preso una vez más, ahora en el Castillo de los Toribios. Tras dos años de encierro y torturas escapa nuevamente; pero es traicionado y devuelto con los Toribios. Por la crueldad con que lo tratan en este nuevo encierro, el personaje, cada vez más maltrecho, imagina seres fantásticos que lo fustigan. Por último, tras una gran elipsis encontramos a Servando en la sala del Congreso, ¡otra vez en una ceremonia! La revolución ha triunfado y la monarquía ha caído; y, sin embargo, la falsedad y la simulación persisten, se sigue adorando al Gallo y a la Gallina. Tampoco hay libertad allí.

Como puede observarse por este sucinto recuento de sucesos, la trama de *Las fábulas perversas* pone en movimiento algunos rasgos definitorios de la tragicomedia; género dramático de estructura episódica en el que el personaje protagónico, inmerso en situaciones con frecuencia extraordinarias, de circunstancias improbables, debe sortear numerosos obstáculos en la búsqueda de un objetivo. Para el profesor Ristine,

Perhaps the first impression gained from reading any such group of plays is one of startling unreality. The reader is transported to a no man's land, beyond the ken of human experience, where men take on superhuman characteristics, where strange events happened, and imaginary history is made and unmade in the twinkling of an eye. [...] In the course of an action teeming with incident and excitement, and in which the characters are enmeshed in a web of disastrous complications, reverse and surprise succeed each other with a lightning rapidity, and the outcome trembles in the balance. But final disaster is ingeniously averted. The necessary *dei ex machina* descend in the nick of time: wrongs are righted, wounds healed reconciliation sets in, penitent villainy is forgiven, and the happy ending made complete (1910: xiii).

Hay que anotar también que, en *Las fábulas perversas*, no solo se recrean acciones llenas de incidentes emocionantes, de complicaciones y sorpresas, sino que las escenas se suceden a toda velocidad, con centelleante rapidez. En la primera acotación hay una clara indicación al respecto: “*Los cambios de una escena a otra se dan siempre empalmados, casi podría sugerirse que no termina una secuencia cuando ya se ha iniciado la otra, no debe pues haber oscuros más que al final de cada acto*” (120). Otro aspecto destacado en la configuración del género tragicómico es el tratamiento del personaje como símbolo, frecuentemente con un propósito didáctico. Es, tal como lo vemos en el protagonista de *Las fábulas perversas*, la encarnación de un valor que se enfrenta a fuerzas opuestas, hasta su triunfo o destrucción.

Importa observar también cómo a lo largo de los diversos acontecimientos que se suceden en la obra, Liera va configurando a su protagonista rescatando dos de las facetas más relevantes del personaje histórico de referencia. Por un lado, destaca la imagen de Servando como un pensador, un intelectual que defenderá a ultranza una postura ética: el ser humano debe ser libre y por ningún motivo se le puede supeditar “a una voluntad perversa” (129). Esta faceta es especialmente importante porque, a mi juicio, el ideólogo, el hombre de afanes humanistas, casi un idealista, que fue Mier tiene puntos en común con el propio Óscar Liera. Ambos se opusieron sistemáticamente a toda forma de abuso y también esgrimieron la palabra como arma de lucha. Por el otro, configura al personaje como un trotamundos audaz, un aventurero, un héroe de talante picaresco que lleva una vida novelesca. Como hemos visto, gracias a su notable inteligencia y a un ingenio fuera de lo común, Servando burla a sus perseguidores y se fuga una y otra vez de las distintas cárceles y encierros.

Una de las prisiones de las que escapa es la fundada por Toribio; personaje deshonesto y avaro que también tiene también un claro referente histórico. La calaña del personaje queda plasmada en la escena II del primer acto, en la que atrapa a un ladronzuelo que huye de sus perseguidores. El lector/espectador presencia la manera en que Toribio, aparentemente por ayudar al infractor, miente y relata una historia inverosímil y ridícula (otra fábula perversa) de un supuesto milagro en el que la madre del Gallo Secular, “la Gallina del Toribial” se le aparece y lo salva de una muerte segura. La escena concluye cuando Toribio muestra sus verdaderas intenciones: atrapa al joven infractor, se apropia de las monedas de oro que había robado y lo encierra en un castillo, con lo que inaugura un reformatorio sancionado nada menos que por la gracia divina:

TORIBIO: Aquí mismo se me acaba de aparecer la Gallina del Toribial, me ha pedido que así sea y tú serás mi primer huésped. (*Toribio introduce a Teo dentro del castillo y cierra la puerta con gran ruido de aldabas y cerrojos*) (125).

Más adelante, en la escena VII del primer acto, vemos cómo una pandilla de raterillos adolescentes, explotados por Toribio, se dedica a reclutar a otro joven mediante golpes, engaños y malos tratos. Todos los que se incorporan a su servicio adquieren de entrada una deuda de tres mil dineros, que por impagable no hace más que aumentar con el paso del tiempo. Mientras que Toribio “*ríe y brinca de júbilo*”, para luego adoctrinarlos en la fe a la Gallina del Toribial, que los protege a todos (142-143).

Tal como se observa en el pasaje anterior, a lo largo de la obra el lector/espectador es testigo de la falsedad de los actos supuestamente piadosos, y de cómo en realidad es el interés económico el que los genera. De la misma manera se observa cómo, en tales circunstancias, Servando permanece fiel a sus ideas de libertad y

de justicia. Veamos el siguiente ejemplo: la escena XI del segundo acto, tiene lugar en el Castillo de Los Toribios. La acción comienza con la entrada de “un numeroso grupo de jóvenes” que comienza a cantar un himno a la Gallina, de versos lamentables y rimas ridículas, cuyos últimos versos son “Gallina del Toribial, de todas la mejor / te entrego yo mi amor: ya voy a trabajar” (157). Ante tan burdo espectáculo “*Servando siente ganas de reírse ... y se cubre la boca tratando de disimular*” (157). En castigo se le propina una golpiza y se le exige que se arrepienta y humille, que implore perdón. Su respuesta es contundente: “SERVANDO: ... No voy a solicitar perdón de falta que no haya yo cometido, no voy a humillarme ante ningún bruto, ni ante ninguna Gallina aunque dejen que me muera en esta cárcel que apesta a carroña” (159).

Sin embargo, la crítica que endereza Liera a través de Servando no se dirige exclusivamente contra la falsedad y violencia impuesta por una religión en particular. En su andar a lo largo de las distintas aventuras que se recrean en la obra, el personaje entra en contacto con otros credos. El segundo acto se abre con una escena que sucede “*en otro reino y dentro de otro templo en donde se adora el Faisán*” (149). La lengua que hablan en ese territorio bien podría ser una parodia del hebreo o del árabe: “Lalauh, ohulalá Pitijuy aná aná” es el primer verso que canta el Oficiante durante una ceremonia religiosa. Confirmaría la alusión al mundo árabe la presencia de un personaje llamado Imaj, que pareciera una aliteración de Imán (término con el que se llama a los líderes musulmanes); sin embargo, si nos atenemos a las pistas que nos ofrece la vida del personaje histórico de referencia, habría que suponer que se trata del mundo judío: en sus *Memorias*, el Doctor Mier relata cómo en la ciudad de Bayona, Francia, entra en contacto con unos rabinos con los que discute sobre asuntos teológicos. Estos, en reconoci-

miento a su lucidez y discernimiento, le proponen que contraiga matrimonio con una joven judía.⁹

En la escena en cuestión, los personajes de este otro reino – religiosos, banqueros, y fabricantes de armas– se proponen casar a Servando con la hija de Imaj, con el único propósito de hacer negocios. Todos ellos tienen noticias de que hay una revuelta en el reino del que proviene Servando, y calculan que a través de él pueden hacer pingües negocios. En todo caso, cuando se preguntan de qué lado estarán cuando concluya la revuelta, la respuesta de Béjarméi es contundente: “Del lado de los triunfadores” (150). Así, no solo se los caracteriza como avaros sin escrúpulos, sino que sus ritos religiosos son también objeto de escarnio cómico. Ejemplo elocuente de esto es cuando Servando pronuncia el nombre de su dios, “Faisán”, la acotación indica que *“los que andan por allí cerca voltean a ver a Servando con una mirada represiva y lo callan: ¡Shhh!”. Acto seguido, todos, incluyendo al mismo Imaj y su hija, caen de rodillas, pegan el pecho a la tierra, se sientan y luego pegan la frente, se levantan y siguen su camino, estos movimientos son rápidos”*

⁹ En estos términos relata el suceso en sus *Memorias*: “Una casualidad me hizo entrar, sin saberlo, en la sinagoga de los judíos del barrio de Sancti-Spiritus. [...] Entré yo puntualmente á la sinagoga, á otro día de haber llegado, y era puntualmente la Pascua de los ázimos y el cordero. El rabino predicó probando, como siempre se hace en esa Pascua, que el Mesías aún no había venido, porque lo detienen los pecados de Israel. En saliendo de la sinagoga todos me rodearon para saber qué me había parecido el sermón. [...] Yo deshice en un momento todos los argumentos del rabino predicador, y me desafiaron á una disputa pública. La admití, y como tenía en las uñas la demostración evangélica del obispo Huet, me lucí tanto en la disputa, que me ofrecieron en matrimonio una jovencita bella y rica llamada Raquel [...] Rehusé, ya se supone, su oferta; pero quedé desde aquel día con tanto crédito entre ellos, que me llamaban Jajá, es decir, sabio; era el primer convidado para todas sus funciones; los rabinos iban á consultar conmigo sus sermones, para que les corrigiese el castellano, y me hicieron un vestido nuevo” (237-238).

(151). Imaj explica a extranjero que nadie puede llamar al Faisán por su nombre, la boca de los hombres es impura. Por lo que deben referirse a Él como “Pitijui”. Es claro que Liera alude aquí, de manera burlesca, a que entre los judíos por mucho tiempo estuvo prohibido pronunciar el nombre de Dios; por lo que preferían denominarlo “las cuatro letras”.¹⁰ Con todo, el nombre de “Pitijuy” que le dan los personajes en la obra no podía ser más burlón y juguetón. El efecto cómico de toda la escena se acentúa cuando este elaborado gesto como de marionetas se repite; por error, y mientras se disculpa por su torpeza, Servando pronuncia una vez más el nombre de Faisán. Acto seguido todos ellos “*vuelven a hacer lo mismo*” (151).

Así pues, hay en esta farsa múltiples elementos que apuntan hacia una burla devastadora contra la institución eclesiástica, por lo que queda evidenciada como una institución nada espiritual y sí muy corrupta, que ejerce o solapa los abusos. Sin embargo, la crítica a los excesos que emanan del poder no se circunscribe al ámbito religioso. Hay también una crítica despiadada al poder político. En el primer acto, por ejemplo, se desarrolla una escena hilarante en la que aparece el Rey, acompañado por su Bufón, en la Plaza Pública; su presencia en ese lugar tiene por objetivo atender las peticiones del pueblo y hacer justicia. Solo que el Rey es un personaje bobo, que está a punto de hacerse pipí ante las gracejadas

¹⁰ Frente al nombre semita *común* de Dios, ‘El (que entra e tantos nombres: Isra’el / el que lucha con Dios / Isma’el / Dios escucha / o el hebreo ‘Elohim, propiamente / Dios es) el *nombre propio* del Dios de Israel eran las cuatro consonantes YHWH, que, correctamente transcritas y vocalizadas, dan el hebreo Yahweh. Para un israelita de los tiempos bíblicos (o un ortodoxo actual) este nombre propio de Dios era inefable, no se podía pronunciar. Para evitar pronunciarlo en vano y manifestar la trascendencia de Dios, el israelita no lo tomaba en los labios, sustituyéndolo, en el uso sagrado, por el nombre de ‘Adonay’ (Señor) y, en el ordinario, simplemente por el NOMBRE: nuestra exclamación ‘Bendito sea Dios’ era y es ‘*Baruch ha shem*’ (¡Bendito el Nombre!)’ (Scheiffler, 1988: 4-5).

del Bufón (quien, haciendo uso de los atributos que le otorga la tradición, se burla constantemente de su amo), y que resuelve los problemas que se le planean (cuando logra superar la flojera que lo caracteriza) con la mayor frivolidad y siempre con soluciones absurdas. Veamos cómo resuelve la controversia que se suscita entre el Titiritero y el Licenciado (a propósito de un gato que, aparentemente, injuria al Rey):

REY: Bien; doy la orden de que a ese licenciado también le sea arrancada la lengua en castigo [como antes se le arrancó al gato].
(*Exclamación del pueblo, el rey toma una pose de dignidad.*)

[...]

No estoy dispuesto a oír más, estoy cansado.

[...]

(*Furioso.*) ¡Basta! Doy la contraorden de que no se le arranque la lengua a este buen hombre y doy la orden de que se le arranque al titiritero.

[...]

Bien: doy la contraorden de que tampoco le sea arrancada la lengua al titiritero, y doy la orden de que se prohíbe usar el nombre del rey entre el pueblo y doy la orden de que los que lo tengan se lo cambien en un plazo de medio día, so pena de cárcel y de quedarse sin nombre para siempre. También doy la orden de que se prohíba enseñar a hablar a los gatos y de que a estos dos hombres les sea cosida la boca por dos años.

HERALDO: ¡Justicia del rey!

REY: Es todo por hoy, estoy muy cansado; este último juicio ha sido muy largo y complicado.

ARRIERO: ¡Majestad, majestad, llevo aquí cinco años esperando a que se me haga justicia!

REY: ¿Cuántos años tenéis?

ARRIERO: Treinta y cinco.

REY: Bien, estáis todavía muy joven y podéis esperar aún otros cinco o diez. (*El arriero llora y la gente grita, chifla y habla en voz alta*) (135-136).

La actuación ridícula y caprichosa del monarca es lo que en la corte se denomina “justicia”. Una escena similar tiene lugar en la octava escena, con la que se cierra el primer acto. Solo que en esta ocasión quien solicita justicia es el propio Servando. Sin embargo, para atraer la atención del monarca, el rebelde se vale de una estrategia completamente teatral; es decir, de una representación metadramática, en la que hace que los actores ridiculicen abiertamente la conducta del Rey, dando órdenes y contraórdenes, en una sucesión de diálogos tan delirantes como absurdos. La escena concluye con un Rey completamente descontrolado que ordena que “les sean suministrados cien azotes” a los cómicos y que el autor sea colgado de inmediato (148). Como era de esperarse, el escapista Servando logra evadir a la justicia.

Esta escena me parece especialmente relevante no solo por lo que abona al desenmascaramiento radical del poder y los poderosos, al problematizar la idea de justicia y tratarla como una farsa. Además, en términos de la acción dramática, es el suceso que desata la revuelta y lleva a Servando al exilio, a las tierras del Faisán. Y, por si fuera poco, al hacer del teatro mismo un recurso para la denuncia social (mediante la representación interna) se enfatiza la propuesta artística del propio Óscar Liera, para quien el teatro era un arma de lucha.¹¹ Mientras que el Rey espera una puesta en es-

¹¹ La actitud comprometida del teatro de Liera se puede observar en sus textos dramáticos, lo mismo que en sus declaraciones: “Independientemente de los valores estéticos del teatro, en nuestro momento histórico, en nuestras circunstancias, en este momento en concreto no se puede perder de vista la función social del teatro. Estamos en crisis, crisis de valores en todos los órdenes. El teatro no va a cambiar la estructura política o económica del país, pero sí puede ayudar a

cena convencional –“Seguramente será una tragedia en donde los amantes no pueden casarse porque sus padres se oponen” (146)– y el Bufón, en una clara alusión a la escena contemporánea, piensa que lo que verán será una pieza de “esas modernas que nadie entiende”, y en las que “al final hay que decir ¡sensacional! para no pasar por tonto” (149), lo que en realidad presenciamos los lectores/espectadores es una farsa con un claro propósito de crítica social; aunque también de paso hace crítica a la banalidad de cierto tipo de teatro y sus espectadores.

No quisiera cerrar este ensayo sin hacer notar cómo el autor se las ha ingeniado para mirar al pasado –evocando un momento clave de la historia de México y anclando la acción en las postrimerías de la Colonia y principios del México independiente– para hablar de su preocupación por el presente y el futuro de nuestra nación; o –quizá fuera más justo decir– para ocuparse de un conjunto de problemas que han sido recurrentes a lo largo de nuestra historia, problemas que tienen que ver con la corrupción, la injusticia y los abusos del poder.

Los recursos teatrales de que se vale Liera para aludir a nuestro presente son varios, pero quisiera señalar los que considero de mayor relieve: por un lado, el uso de un lenguaje moderno en los diálogos y, por otro, la presencia de un personaje testigo, que, según se lee en la acotación que antecede a la primera escena, es “*un hombre extraño con vestuario moderno que se halla presente a lo largo de la obra y en todas las escenas. A este personaje mudo no lo ven nunca los demás personajes, él solo observa siempre desde los rincones*” (120). Este personaje, que bien podría hacer las veces de historiador, nos

que el espectador abra los ojos y confronte los problemas con que el teatro, con su magia especial, puede mostrárselos más evidentes, más profundos” (Liera, 1977: s.p.).

recuerda permanentemente que se está hablando del presente, o quizá de cómo el pasado ha configurado nuestra situación actual.

La obra concluye con la mirada desencantada del *“hombre extraño con vestimenta moderna”*, cuando asume el papel del Relator y, de cara al público, narra el final de la historia. La escena, como veremos, se construye alternando la narración de dicho personaje y momentos propiamente teatrales, donde los demás personajes interactúan mediante el diálogo directo. Llama la atención la emotividad con que el Relator evoca los sucesos: “Lo hallaron en un estado lamentable. Tenía más de seis meses de no ver la luz del sol; tardó mucho en acostumbrarse al día” (166). “No quería abrir los ojos, temía estar ciego, inmediatamente quiso enterarse sobre el triunfo [de la revolución] y, cuando le contábamos, la sonrisa era franca, desbordante” (167).

Es claro que hay una elipsis importante entre la escena previa y la última, que comienza con los preparativos para una ceremonia solemne; solo que ahora no se trata de un acto religioso sino político. La revolución ha concluido, se ha derrotado al régimen monárquico, y sin embargo la impostura sigue reinando, y se siguen construyendo “fábulas perversas”. La república triunfante ha decidido capitalizar la trayectoria de Servando y convertirlo en un héroe a su servicio. Liera teatraliza la idea de que el cambio de régimen en realidad no trajo consigo un cambio en las conciencias, al hacer que los mismos actores sean quienes interpretan a los nuevos personajes. *“El general debe ser el mismo actor que interpretó al mensajista [sic.] en la escena ocho”*, se lee en una acotación. Lo interesante es que Servando los va reconociendo poco a poco; se da cuenta de que los que ahora son miembros del parlamento antes desempeñan otro papel:

SERVANDO: (*Observa detenidamente al encargado del protocolo.*)
A ver, un momento, ¿no eras tú el heraldo del rey? (*El del protocolo*)

no sabe qué contestar, se turba.) Todavía no puedo mirar muy bien, pero las caras no se me olvidan. ¿Eres o no eres?

ENCARGADO DEL PROTOCOLO: Sí, señor.

SERVANDO: ¡Eso es! ¿Y cómo decías con tu vara? (*El otro se turba de nuevo.*) A ver cómo golpeabas con tu vara el suelo y decías... ¿no te acuerdas? (Servando le toma la vara y golpea.) ¡Justicia del rey! ¿Recuerdas? (*El otro asiente*) [...] (168-169).

Al desencanto de Servando se suma la presencia del comerciante y el fabricante de armas del reino en que se adora al Faisán (han llegado para ver unos terrenos en los que construirán sus industrias) y la pintura del Gallo Secular, “copia exacta del pendón que se usó como bandera en las luchas revolucionarias” (168),¹² y que ahora preside la primera reunión oficial que organiza la república. Por si fuera poco, consideran a Servando “padre de la revolución de la farsa”, dado que fue precisamente la farsa que él montara frente al rey lo que desencadenó la revuelta; aunque han decidido que desde ese momento se llame la “Revolución de Noviembre”, puesto que revolución de la farsa “no era un nombre muy agradable” (170).

Como hemos visto, la recreación fársica de la historia de México que ha dramatizado Liera tiene un regusto amargo y desencantado. Las convicciones de Servando se mantuvieron firmes hasta el final, pero la “realidad” lo aniquiló: la monarquía casi lo destruye físicamente y la república lo neutraliza. La obra se cierra con las siguientes palabras del Relator: “El doctor Servando, que fue llamado el padre de la Revolución de Noviembre, fue confinado para siempre a un lugar de descanso cerca del mar. (*Todos se quedan inmóviles mientras se oye la canción “Ser libre”*) [canción que Servando

¹² El sarcasmo se agudizada con la clara alusión al cura Hidalgo, quien tomó como estandarte un cuadro con la imagen de la Virgen de Guadalupe para convocar al pueblo a la insurrección de 1810.

canta en la escena XIII mientras va en una barca que lo conduce a la cárcel de los Toribios] *y la luz muy lentamente va bajando, hasta que cae el telón*) (171).

He apuntado en distintos momentos de este ensayo que se trata de una obra con importantes rasgos propios del género tragicómico, y he aludido también a los elementos fársicos con los que se compone. Me parece que es momento de reunir estos apuntes que podrían parecer dispares. Sin embargo, antes de detenerme en este problema, es necesario insistir en la condición histórica de los géneros y los estilos dramáticos; razón por la cual, para estudiar sus distintas manifestaciones a lo largo de los tiempos, se requiere, más que definir, comprender cuáles son las características que hacen que un texto particular se religue con toda una tradición teatral. Así pues, en mi opinión es legítimo hablar de aspectos tragicómicos en una obra como esta, en la que el personaje protagonista (que encarna unos valores éticos) se enfrenta a fuerzas de signo contrario; lo que se traduce en la presencia de una serie de obstáculos que debe superar, y que se desarrolla en un ambiente fantástico. De igual manera, junto a la honda seriedad, e incluso desilusión, con la que se denuncia un estado de cosas, campea en todas las escenas el espíritu de la farsa, con sus imágenes y recursos artísticos particulares. Recordemos que la farsa¹³ –género que nos ofrece una imagen deformada de la realidad, sin que se pierda por ello el contacto con el mundo de referencia– se caracteriza por una organización dramática en la que campean la risa, los personajes y ambientes disímiles, en ocasiones de índole inverosímil, en el que con frecuencia se rebaja todo lo que se considera alto y solemne.

¹³ Es pertinente señalar aquí la propuesta teórica de Luisa Josefina Hernández quien afirma que en el género fársico –cuyos orígenes se remontan a los antiguos griegos, concretamente a Aristófanes– siempre se encuentra otro género subyacente; por lo que desde esa perspectiva estaríamos frente a una farsa tragicómica.

Todos los elementos arriba mencionados se integran de manera tan orgánica que el resultado es una obra en la que se alcanza a oír el latido de una risa paródica, al tiempo que se siente el halo de la tragedia que anida en la historia nacional. De la misma manera se puede afirmar que no es gratuito que Óscar Liera haya acudido a la figura de Fray Servando Teresa de Mier para enderezar sus críticas a los procesos de transformación que ha sufrido el país, pues se trata de un personaje ubicado en un momento de crisis radical, en la encrucijada de la fundación de una nación libre del imperio, en los albores de una nueva época, que en cierta medida acabó en fracaso.

En resumen, con su obra Liera nos ha permitido adentrarnos en el universo fantástico de la tragicomedia, en el que las escenas se ligan de manera libérrima, escapando totalmente a la lógica realista, apelando una y otra vez a las formas y recursos de la risa. En ellas, su protagonista ha vivido innumerables aventuras, las cuales lo han puesto en peligro una y otra vez, y de las que ha escapado de manera casi fortuita. Asimismo, para su puesta en escena, el dramaturgo ha apelado a recursos teatrales de larga data como el disfraz y la representación metateatral, y ha encabalgado los sucesos con un ritmo vertiginoso que no da tiempo a la distracción y que hace patente el vértigo de la aventura. Pero, sobre todo, ha creado un personaje que ha empeñado todo su ingenio, movido por con una imperiosa necesidad de libertad y de justicia.

Es frecuente afirmar que uno de los objetivos principales de esta forma dramática es la diversión que procura, así como el placer que puede sentir el lector/espectador al anticipar los sucesos, si es capaz de leer adecuadamente la convención: el personaje debe lograr escapar a los peligros, una y otra vez; y en cada ocasión nos gratificamos y anticipamos la victoria final. Sin embargo, al final Liera le da una vuelta de tuerca para llevarnos al desencanto: todavía no ha llegado el momento del triunfo de la libertad.

Coda

Al final de la primera parte de su tesis, Óscar Liera deja asentada una anécdota relacionada con el cadáver de Fray Servando: en 1822, su cuerpo fue expuesto en Bruselas, en calidad de víctima de la Santa Inquisición. El dramaturgo concluye: “de esta manera el increíble Fray Servando, muchos años después de su muerte, protestaba en contra de la represión” (35). Es precisamente así, como símbolo de la resistencia frente al poder abusivo, como el dramaturgo se apropia de la figura del insigne personaje y nos hace partícipes de sus sueños.

Referencias

- Antonio Romero, Dahlia, 2017, *¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica*, Universidad Veracruzana / Ficticia, México.
- Breña, Roberto, 2006, *El primer liberalismo español los procesos de emancipación de América, 1808-1824: una revisión historiográfica del liberalismo hispánico*, El Colegio de México, México.
- Gidi, Claudia, 2021, “De bandolero a santo: rumor y arte dramático en Óscar Liera”, en *Revista de Historia de América*, núm. 161, julio-diciembre, pp. 415-434.
- Liera, Óscar, 1977, “Estado del teatro y teatro del Estado”, *Excelsior*, Ciudad de México, 7 de agosto. Disponible en: <https://oscarliera.org.mx/wp-content/uploads/2021/09/entrevistas-6.pdf>
- _____, 1982, *Técnicas narrativas en las memorias, de Fray servando Teresa de Mier*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- _____, 2008, *Las fábulas perversas*, en *Teatro escogido*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 117-171.
- _____, 2008, *Cúcara y Mácara*, en *Teatro escogido*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 93-116.
- Mier, Servando Teresa de, 1888, *Cartas del doctor Mier al cronista de Indias doctor don Juan Bautista Muños [sic] sobre la tradicion [sic] de Nuestra Señora de Guadalupe de México, escritas desde Burgos, ciudad de España, año de 1797*, en José Eleuterio González, *Obras completas del doctor José Eleuterio González*, t. VI, Imprenta del Gobierno, Monterrey, pp. 151-223.
- _____, 1917, *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*, Alfonso Reyes (ed. y pról.), Biblioteca Ayacucho, Madrid.
- Mora Varcárcel, Carmen de, 1985, “Fray Servando Teresa de Mier en los Toribios”, en *Andalucía y América en el siglo XIX: Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*, Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo (eds.), Universidad de Santa María de la Rábida, marzo, vol. 2, pp. 259 – 274. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/72019074>
- Partida Tayzan, Armando, 2003, “Las fábulas morales de Óscar Liera”, en Óscar Liera, *Dulces compañías. Cúcara y Mácara*, El Milagro, México, pp. 9-21.
- _____, 1997, “Estudio introductorio”, en Óscar Liera, *Teatro completo*, Gobierno del Estado de Sinaloa, México, pp. 9-76.
- _____, 2017, “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, en *Teatro y transdisciplinarietà. Ética, salud y comunidad*, Domingo Adame Hernández y Juan Enrique Mendoza Zazueta (Coordinadores), Universidad Autónoma de Sinaloa, México, pp. 199-211.
- Ristine, Frank Humphrey, 1910, *English Tragicomedy. Its Origin and History*, The Columbia University Press, Nueva York. Disponible en: <https://archive.org/details/englishtragicome00ristuoft>

Scheifler, José Ramón, 1988, “Revelación y significado del nombre de Yahve: La imagen auténtica del Dios de Israel”, *Diakonia*, núm. 4, pp. 3-17. Disponible en: <http://repositorio.uca.edu.ni/id/eprint/3740>

Wobeser, Gisel von, 2013, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe”, *Revista Grafia*, vol. 10, núm. 1, enero-junio, pp. 148-160.

Zabalza y García, María Lourdes, 2018, *El teatro de Óscar Liera, un arte comprometido* Cúcara y Mácara, *obra clave de su dramaturgia*, tesis de maestría, Centro de Arte Mexicano, Ciudad de México.

Exilio y desierto en la obra *Limbo*, de Gabriela Muñoz

Exile and desert in *Limbo*, spectacle by Gabriela Muñoz

Carlos Gutiérrez Bracho
Universidad Veracruzana, México
cagubra@gmail.com

Resumen: El presente trabajo ofrece una interpretación hermenéutica del espectáculo *Limbo*, de la artista mexicana Gabriela Muñoz, también conocida como “Chula the clown”, a partir de los conceptos *desierto* y *exilio*, presentes en este ejercicio escénico, así como en el pensamiento de María Zambrano, donde se muestran como un problema filosófico, y en la obra del investigador Ignacio Izuzquiza. *Exilio* y *desierto* aparecen también en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, obra que se revela como influencia del trabajo de Muñoz y con la que comparte algunos signos poéticos. El texto, asimismo, retoma los apuntes de la investigadora Melissa Lima Caminha, principalmente la noción de deconstrucción del *clown* femenino moderno y la categoría de monstruosidad para hablar de quienes han sido expulsados o expulsadas del grupo social por ser considerados diferentes, y con lo cual viven, precisamente, en los linderos del exilio. En Muñoz, como sucede con la tradición *clown*, esta figura cómica se muestra como símbolo de lo excluido, lo deforme, lo anormal e, incluso, de lo despreciable. A partir de estas claves, la artista muestra el limbo como un estado emocional donde se diluyen las fronteras del tiempo y el espacio, en un ambiente que se mueve entre la desolación y la comicidad.

Palabras clave: clown femenino, exclusión, liminalidad, desierto, exilio.

Abstract: This paper offers a hermeneutical approach to *Limbo*, a clown spectacle by Mexican artist Gabriela Muñoz, known as “Chula the clown”, from the concepts of *desert* and *exile*, both present in this performance, as in Maria Zambrano’s work, as a philosophical problem, and in researcher Ignacio Izuzquiza’s reflection. *Exile* and *desert* are at work also in Samuel Beckett’s play *Waiting for Godot*, influential on Muñoz performance, as it is shown by some poetic signs. From researcher Melissa Lima Caminha, our paper works deconstructivity on the modern feminine clown notion and monstrosity category to talk about people whom have been expelled from their social community as they are considered different, living then in the borders of exile. In Muñoz, as in clown tradition, this comic figure is shown as a symbol of the ones excluded, deformed, abnormal and, even, despicable. From these key issues, the artist presents limbo as an emotional state where frontiers of time and space are diluted, in an environment moving through desolation and comicality.

Keywords: Female clown, Exclusion, Liminality, Desert, Exile.

Recibido: 20 de enero 2022

Aceptado: 20 abril 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi15i30.659>

A los *clowns* o payasos se les suele relacionar con la risa fácil, con la comedia de pastelazo e, incluso, con bromas basadas en chistes manidos, crueles o estereotipados. Sin embargo, existen algunos que, a través de la comicidad, pretenden transmitir un mensaje o una experiencia no necesariamente risibles. Una de ellas

es Gabriela Muñoz,¹ quizá la *clown* mexicana más importante en la escena internacional. De acuerdo con el sitio web chulatheclown.com, su trabajo se inspira en tres lenguajes: el teatro, el circo y la ópera, ya que ella ha realizado actividades escénicas en estas tres áreas.

En el proceso de creación *clown*, la mayoría de los artistas construyen su personaje a partir de sí mismos, de su personalidad, su emocionalidad y de sus experiencias de vida. La investigadora brasileña Melissa Lima Caminha lo describe como el “desvelamiento del supuesto verdadero yo del artista, sin máscaras, sin fingimientos, de una persona desnudada, ‘natural’” (2020: 149). También señala que “[s]er payaso o payasa pasa a ser una actitud afirmativa de la identidad *clown*, y de la subjetividad original y primaria de uno mismo, como representación del verdadero *self*, de una persona pre-discursiva, existente fuera del lenguaje y de la cultura, trascendental” (2020: 149).

En Muñoz, también conocida como *Chula the Clown*, este ejercicio de auto-representación se distingue no solo por la caracterización del personaje, sino –principalmente– por mostrar experiencias transformadoras, sobre todo aquellas que le han dejado una huella profunda. Es así como, a partir de sus propias vivencias, ha desarrollado una poética personal apoyada más en un lenguaje corporal que verbal, ya que su *clown* es casi silente, reducido a gruñidos, pujidos, sílabas y alguna que otra palabra aislada.

La presencia de Gabriela Muñoz en la escena cómica es fundamental porque con sus espectáculos y con la imagen icónica de

¹ Estudió teatro físico en el London International School of Performing Arts y en la School of Physical Theatre, de Londres. Es cofundadora del colectivo líbano-mexicano de clown social Clown Me In. En 2010, creó *Perhaps, perhaps... quizás*, su primer espectáculo de *clown*, que fue presentado en Austria, Nueva Zelanda, Francia, República Checa, Italia, Círculo Ártico, Lituania y China, entre otros.

Greta –el nombre que le dio a su personaje *clown*– aporta a un proceso de “deconstrucción” del *clown* femenino. Lo que se busca, señala Lima Caminha, es que se trascienda la idea de una comicidad femenina única, “relacionada con una Mujer supuestamente universal” (2020: 146) para reconocer diferencias culturales, étnicas, de orientación sexual, de racialización e, incluso, de género, así como una comicidad plural –ella, también, habla de comicidades– que se manifiesta en una enorme diversidad de formas, cuerpos, masculinidades, experiencias y hasta “animalidades, monstruosidades, cosmologías y tecnologías” (2020: 146).

Lima Caminha reconoce que dicho proceso es reciente –lo ubica en las últimas dos décadas– y fue iniciado por mujeres *clown* o payasas –ella prefiere llamarlas en castellano, con intención de resaltar la diferencia genérica que no distingue el vocablo anglosajón *clown*–, quienes han comenzado a escribir “una nueva historia del circo, de la payasaría y de esta figura cómica, deconstruyendo la tradición patriarcal en la payasaría” (2020: 145).

Greta, el personaje *clown* de Muñoz, coincide con la idea de monstruosidad que propone Lima Caminha, en el sentido de que el monstruo no es sino el expulsado de las sociedades. En este caso, lo es por el hecho de ser mujer. Lo explica de esta manera:

El monstruo se define como categoría de exclusión social, como seres que se hallan en el límite de la humanidad, seres que se han considerado históricamente como inhumanos o no humanos. Todo aquello que se diferencia en mayor o menor grado del hombre blanco occidental es por lo tanto anormal, deforme, sub-humano, animal, materia inorgánica, extraterrestre, sobrenatural, materia inanimada y máquina. Así que la mujer, al lado de varias entidades vivas, no vivas y ficcionales es otro monstruoso, o mejor, otra monstruosa, necesaria para que el hombre varón se defina, se construya y se realice como tal (2020: 154).

En Greta, la monstruosidad se refleja en la condición de una mujer fuera del canon social por poseer un cuerpo que no responde a los lineamientos estéticos de lo que se considera femenino-atractivo –mujer alta, delgada, color de piel blanca o ágil– y se nos muestra como una persona regordeta, de corta estatura y, además, torpe por momentos. En este caso, Muñoz toma el cuerpo de la *clown* como un espacio donde es posible significar las afectaciones, descoyuntamientos y deformidades de su experiencia de vida en una sociedad que da por descartada su existencia.

En 2014, Gabriela Muñoz creó el espectáculo *Limbo*,² que tiene referentes autobiográficos y reflexiona sobre la muerte como un ir hacia la vida. Cuenta la historia de Greta, una mujer que recibe el diagnóstico de un mal de extrema gravedad e inicia un viaje a un mundo paralelo entre los vivos y los muertos en busca de su corazón. En el camino se encuentra en un sitio donde encuentra lo que más teme y de lo que no puede huir por más que lo intenta. En palabras de Muñoz, es la travesía de una payasa, “entre la realidad y la fantasía, perdida en los sueños” (Cruz, 2015). La idea, comparte la artista, surge a partir de una enfermedad que tuvo hace 17 años y después encontró un sentido para sanar; ahora considera que se trata de la segunda oportunidad de sumergirse “otra vez en este universo”, aunque ahora está “parada en un ángulo diferente” (Castañeda, 2015). En escena, Greta se encuentra “con sus sueños” (Cruz, 2015); por ello, dicho viaje “es onírico, lo cual le permite hacer las paces con quien es, antes de despertar” (Cruz, 2015).

En el recorrido que realiza, Greta encuentra a dos seres que le ayudan “a entender que el camino hacia la muerte es en realidad el camino hacia la vida. Cuando los sueños se apoderan de la realidad, la conciencia queda flotando y el alma se encuentra en

² Recibió apoyo de EFT Teatro y Co-Producciones; ha sido presentado en Ciudad de México y Francia.

el limbo” (Cruz, 2015). Ambos son los artistas escénicos Natalia Lafourcade y Ernesto García. Él es “espejo de la payasa” y su alter ego, mientras que Lafourcade “es la reina del bosque y un ave que aparece como una presencia omnipresente que vigila lo que pasa con el recorrido de la payasa, es como la que ayuda a que se liberen las almas en el limbo” (Castañeda, 2015).

En *Limbo*, la risa, aunque presente, no aparece como el único principal interés de la artista escénica, ya que el suyo es un recorrido por la hondura de los vacíos existenciales que le deja dicha exclusión y que se encuentran metaforizados en un cuarto oscuro y lúgubre de hospital, donde la renuncia es al propio cuerpo. Cuerpo físico que se convierte en cuerpo onírico. Cuerpo enfermo que hace este recorrido por los linderos del limbo en busca de una liberación.

El desierto

Al comenzar el espectáculo, Greta espera en un espacio en el que retumba el palpitar de un corazón. Se trata de un momento que ella vive con una tranquilidad inquietante. Podría ser una escena beckettiana de la espera, donde aparentemente no pasa nada, pero internamente se está moviendo todo. Mientras el tiempo pasa, la *clown* canta. Toma unas frutillas rojas que están en un banquito al costado de su cama. Podría pensarse que se encuentra en su casa, pero un enorme número negro de inventario en la sábana blanca demuestra que no es así. Greta viste ropas de hospital. El espacio es ambiguo; de pronto no se sabe si es su propia habitación, el cuarto de un hospital o la reclusión de un psiquiátrico. La escena también recuerda al espectáculo *Ícaro* del *clown* suizo Daniele Finzi Pasca, que también mostraba un conflicto interior metaforizado en el cuarto de hospital.

En *Limbo*, de repente, suenan unos golpes. Tocan la... ¿puerta?... no... el sonido viene de otra parte. La *clown* se sobresalta. Es, digamos, lo que esperaba, pero no como lo esperaba. Hay sorpresa. Duda. ¿Los llamados son producto de su imaginación? Quien llama insiste. Greta descubre que el sonido viene de debajo de la cama, donde ella está sentada. Quien toca insiste con fuerza, casi con furia. Greta se quita y emerge una especie de enfermero con una identidad de género diversa, con tocado rosa, lentes oscuros y un vestuario que parece bata de médico, pero también una camisa de fuerza.

El recién llegado trae un expediente en la mano. Es un diagnóstico médico. ¿Es lo que Greta esperaba, acaso? Él revisa el expediente; ella tiende la cama. Él se muestra preocupado. Ella se acerca a mirar lo que lee. Él duda en mostrárselo y, sin embargo, lo hace. Para Greta no es la noticia que esperaba. O quizá sí... más bien es una confirmación. Sufre mientras comienza a sonar una canción: “Crazy”. Él canta y ambos bailan. Unas campanadas de llamado a misa y el canto, casi lamento, de una mujer interrumpen esta que es la primera escena del espectáculo.

Al terminar la escena, Greta y su enfermero se dirigen al interior de la cama, inician un camino al que ella va con su pequeña humanidad empacada en la funda de la almohada. El equipaje es una característica presente en muchos *clowns*, porque refleja precisamente ese paso hacia la búsqueda no solo interior, sino hacia el encuentro con el Otro. Greta lo sabe y se deja llevar por este ser que ahora será su guía y acompañante. La pareja recuerda a Vladimir y Estragón, los protagonistas de *Esperando a Godot*.

Hay un aspecto que vincula la obra beckettiana con el trabajo de Muñoz: los propios *clowns*. Martin Esslin encuentra que, al menos, Vladimir y Estragón “derivan claramente” de los payasos de *music hall*, y no solo tienen paralelismo, también, con el circo, sino que presentan “algunos elementos de humor de brocha gorda”

(1989: 34). Además, dice Esslin —lo que tiene un claro vínculo con esta primera escena de *Limbo*—, el acto de esperar tiene un “aspecto esencial y característico de la condición humana” (1989: 37), con lo que reconoce un paralelismo “sorprendente entre la filosofía existencial de Jean-Paul Sartre y la intuición creadora de Beckett” (1989: 46).

Otra clara referencia del espectáculo *Limbo* al universo beckettiano se presenta en la segunda escena, donde se encuentran en un espacio desértico, frente a un enorme árbol formado con decenas de muletas y una mujer pájaro que los mira con sospecha desde lo alto de una escalera. Ambos —árbol y desierto— son signo del lugar más abandonado del mundo —una clave del vacío existencial de los personajes—, al igual que en *Esperando a Godot*, donde Vladimir y Estragón viven en un espacio liminal, como signo de una especie de post-catástrofe interior y lo único que parece sostenerlos es la esperanza de que un ser llamado Godot aparezca. El árbol, que podría representar la vida ausente en el primer acto, en el segundo, muestra algunas hojas verdes, lo cual ha sido interpretado como el paso del tiempo, pero también es signo de que siempre hay esperanza de que la vida se dé, aun en las condiciones más adversas, como el desierto. De acuerdo con Baldwin y Román, en *Esperando a Godot* el árbol funciona como una clave hermenéutica con significados ambiguos (2016: 15). Ambas investigadoras coinciden en que a este elemento escenográfico se le puede interpretar más allá de solo un recurso dramaturgico para indicar una elipsis temporal. Manifiesta una dualidad, ya que podría significar la muerte —sirve como recurso posible para el suicidio—, pero “también refleja la interrupción del dinamismo de vida por estar seco; mientras que, por otro lado, podría significar, acentuado en la mutación del segundo acto, la oportunidad de continuidad de la vida expresado mediante el brote de las hojas” (2016: 15).

Para Esslin, *Esperando a Godot* “transcurre en una carretera desierta” (1961: 47). Desierto, no obstante, es más que un espacio habitado por los personajes. Es signo de su condición existencial. En *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*, Ignacio Izuzquiza habla de lo fundamental que resulta la experiencia del desierto, debido a que hace “aparecer, en toda su fuerza y en toda su tensión, la situación de debilidad y desamparo” (2004: 46). En *Limbo*, el desierto está también sugerido en la escena del árbol, como en Beckett. Se trata de un espacio de tránsito, como paradójicamente también lo es para Vladimir y Estragón, aunque parezca que pasarán toda la eternidad en dicho lugar. El tránsito en el desierto, subraya Izuzquiza, es en realidad un camino de transformación de la debilidad a la fortaleza del ser. “Una fuerza que motiva la búsqueda de placeres superiores, que transforma límites establecidos y va más allá de ellos. Es una fuerza superior, que desprecia pequeños poderes inferiores. El desierto es el ámbito de formación de experiencias heroicas” (2004: 46). Hay que decir que dicha heroicidad no necesariamente se encuentra en el plano del reconocimiento social, como lo deja en manifiesto Gabriela Muñoz, sino que se trata de un fortalecimiento interior. Ahí, dice Izuzquiza, “la vida triunfa sobre la muerte” (2004: 46) y ese es precisamente el mensaje más profundo que busca transmitir Muñoz a través de la experiencia dolorosa de la enfermedad que hace que Greta se enfrente cara a cara con su propia muerte. En ella, el tránsito por el desierto es, en realidad, un desafío a la muerte como término definitivo; es el lugar en el que se encuentra la vida de verdad. Para Izuzquiza, el desierto es el lugar de la verdadera trasmutación. “Desconfiemos de las conversiones que no hayan surgido en el desierto” (2004: 46), subraya.

¿Por qué Muñoz llama *Limbo* a su espectáculo? Quizá porque este estadio es otra manera de entender el desierto, a ese desierto del alma, como lo llama la pensadora española María Zambrano.

El limbo de Muñoz es un estado más emocional que físico, donde el tiempo y el espacio parecieran no existir y la desolación inunda el ambiente. Es así como se muestra desde la primera escena, pero va transitando por diferentes fases emocionales a lo largo del espectáculo, por ello es que cada escena significa un paso más en el viaje, cada vez más profundo, hacia el mundo interior de la *clown*.

En un artículo publicado en *Letras Libres*, Gabriel Zaid reflexiona sobre el concepto teológico *limbo*, un sitio ubicado en el borde del cielo o del infierno que no es mencionado en la Biblia y que apareció junto con las discusiones medievales sobre el pecado original. *Limbus*, en latín clásico, es “borde” u “orla”. Se trata de una “región del más allá” (2020). Retoma la cuestión 69 del *Supplement*, donde Santo Tomás habla de los lugares que no son el cielo ni el infierno, y en ellos está el limbo, donde se encuentran los niños no bautizados, ya que heredaron el pecado original, aunque “no sufren”, porque “gozan de una felicidad natural, aunque no del cielo” (2020). Comúnmente se ha creído que el limbo se encuentra al borde del cielo, pero Dante los ubica (habla en plural) al borde del infierno, donde “no había llantos, sino suspiros” (Dante *apud*. Zaid, 2020).

Zaid también explica que existen una mirada teológica y una mirada literaria sobre el limbo. De esta última se retoma la idea de un lugar o situación “intermedia, olvidada, indefinida” (2020). Estamos en los terrenos de la liminalidad, una manera que utiliza Gabriela Muñoz para recordarnos que la figura *clown*, en sí misma, pertenece a los márgenes, a los bordes, a los desiertos o limbos de las sociedades.

Hay también una relación muy estrecha entre la idea de limbo y la de purgatorio. En *El nacimiento del purgatorio*, Jacques Le Goff apunta que el purgatorio se impuso en el pensamiento cristiano como el “tercer lugar” y que se instaló en la creencia de la cristian-

dad occidental entre los años 1150 y 1250, aproximadamente. Se trata de un “más allá intermedio en el que algunos muertos sufren una prueba que puede llegar a acortarse gracias a los sufragios –a la ayuda espiritual– de los vivos” (1989: 14).

Desde la mirada de San Agustín, el purgatorio es un sitio que oscila entre el tiempo terreno y el escatológico, “entre un comienzo de Purgatorio acá abajo que habría que definir entonces en relación con la penitencia y una demora de purificación definitiva que se situaría tan sólo en el momento del Juicio final” (1989: 15-16). Este lugar, dice Le Goff, se vincula al sistema de los lugares del más allá y únicamente adquiere existencia y significación en relación con esos “otros parajes” (1989: 16). El purgatorio es el lugar de la otredad. Es visto también como el lugar de las pruebas, las cuales pueden ser múltiples y parecerse a las que padecen los condenados en el Infierno. “Pero de entre ellas hay dos que aparecen con mayor frecuencia, lo ardiente y lo helado, y una de ellas, la del fuego, ha jugado un papel de primer plano en la historia del Purgatorio” (1989: 17). Para Le Goff, el purgatorio es un lugar o un estado –siguiendo la teología católica– transitorio donde los viajes que se hacen son “recorridos simbólicos” (1989: 18). Lo que resulta más interesante de la propuesta de Le Goff sobre su análisis del purgatorio es que forma parte de los ritos de margen –cita a Van Gennep–, en los que podrían incluirse el viaje de Greta, la *clown* de Gabriela Muñoz. Así, el camino que inicia en la primera escena de *Limbo* es ese rito de margen del que saldrá transformada; pasará de la espera y angustia inicial, a un estado tranquilo y esperanzador.

El exilio

Greta viaja por la noche estrellada. La mujer pájaro canta y la *clown* la contempla, entre sorprendida y extasiada. Al fondo, unas casitas con luces desveladas muestran lo avanzado de la madrugada. El

ave se retira y Greta se queda sola en el escenario hasta que aparece su guía, con una llave. Ella la recibe y se queda nuevamente sola. Busca y se encuentra de frente con su propia muerte. En esta escena, la noche estrellada aparece como otra metáfora del desierto interior de Greta.

Como ya se ha dicho antes, Muñoz presenta el limbo como un estado más emocional que físico, al que hace referencia a través de elementos concretos, como el cuarto de hospital, el tránsito por la noche estrellada, el mismo desierto al estilo beckettiano. Hay, entonces, en este estado, como dice Olga Amaris Duarte, en *Una poética del exilio*, una visión positiva de este tránsito del alma. En ese sentido, *Limbo* ofrece un ejercicio tanto corpo-filosófico como cómico, y tiene elementos que lo identifican con una poética *clown* que dialoga con una fenomenología del exilio,³ donde el desierto aparece como símbolo de la dura experiencia en el exilio, como apunta Amaris Duarte. Hay, desde esta perspectiva, una relación indisociable entre los conceptos *desierto* y *exilio*. “Desde que aconteciese el primer cruce del desierto del pueblo judío en su exilio babilónico, la espacialidad del desierto se ha prestado, desde tiempos remotos, a la representación de los sentimientos de desamparo, de desierto y de la no pertenencia” (2020).

Es difícil hablar de la experiencia del exilio sin recurrir al pensamiento de María Zambrano. Quizá la voz femenina más significativa del siglo xx iberoamericano, la figura más emblemática del exilio español y que cada vez cobra más fuerza. En la obra y experiencia zambraniana se reconoce al exiliado como símbolo de

³ En la actualidad, dos *clowns* de origen ruso son los máximos representantes de esta poética que tiene elementos en común con la propuesta que hace Gabriela Muñoz. Se trata de Vladimir Olshansky y de Slava Polunin. En sus espectáculos, sus personajes *clown* transitan también a través de un desierto existencial, que se encuentra metaforizado en paisajes nevados o, como se ve en *Limbo*, en noches oscuras.

la condición humana. Para Zambrano, el exiliado no es más que el “devorado por la historia” (2004: 33), el borrado, el olvidado; “es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir” (2004: 35). Ese desconocido es el que no tiene lugar en el mundo, “ni geográfico, ni social, ni político, ni –lo que decide en extremo para que salga de él ese desconocido– ontológico” (2004: 36) porque se vuelve nadie, nada.

En *Los Bienaventurados*, Zambrano relaciona desierto y exilio con un viaje para reconocer el vacío existencial. En este tránsito, la filósofa revela lo que parece una paradoja: para no perderse en el desierto, hay que encerrar dentro de sí el desierto. “Hay que adentrar, interiorizar el desierto del alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces” (2004: 41). De acuerdo con la filósofa, es solo en este estado donde las verdades se revelan, donde el exiliado puede encontrar fragmentos de la patria que ha perdido. A través de una entrevista “virtual” a Zambrano, José Antonio Baignorri intenta divulgar su pensamiento a partir de la experiencia del exilio. En este texto se reconoce el exilio como el lugar más adecuado para que a los seres humanos se nos revele “el ser en su totalidad [...] Somos como pájaros que en su vuelo revelan, ‘ven’ la multiplicidad del ser y de la vida. Esa ‘visión’ está ligada a la experiencia del propio ser, ‘ese ser que es el hombre, este ser que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso” (2021). En la entrevista “virtual”, la pensadora define a los exiliados como “seres al borde del abismo, descircunstanciados, devorados por la historia y no sostenidos por ella” (2021).

El verdadero exilio comienza cuando aparece el sentimiento de abandono; no se trata, dice la filósofa, de la misma condición que vive el desterrado o el refugiado, porque este último se ve acogi-

do en un lugar donde se le hace hueco y donde encuentra algo en donde depositar su cuerpo (2004: 31). Tampoco es habitar el destierro lo que hace sentir el exilio, sino que este se siente en la expulsión (2004: 32), una condición que se vive en silencio, que se revela sin saber y, cuando se sabe, se mira y se calla. El exiliado se refugia en ese silencio porque tiene la necesidad de “adentrarse en algo” (2004: 33). El exiliado es siempre el Otro, el extraño, el ajeno, el anulado de las sociedades. Sin embargo, este sentimiento de abandono, aclara Zambrano, no nos es ajeno. Ahí, al final, nos reconocemos todos. Es naturaleza humana. Es la fuente de la angustia existencial, ese sentimiento de abandono de donde “llegan esos vacíos que en la vida de todos los hombres, en cualquier situación, aparecen y desaparecen. Y así también esas centellas de desamparo, esas saetas que en la piel del ser produce el quedarse a la intemperie, es decir, desnudo ante los elementos, que entonces muestran toda su fuerza” (2004: 38).

El desierto, además de ser metáfora de dicha angustia existencial, también se mira como recuperación de la patria perdida, en un escenario donde ya no queda nada, pero donde este vacío se ofrece como lugar para que todo pueda suceder. Es así como el camino por el desierto emocional es un rito de margen, un paso hacia algo nuevo, aunque desconocido e inesperado, al que es imposible acceder si no existe una experiencia previa de exclusión y de profundo vacío interior o existencial. Por ello, el mensaje tanto Beckett como de Muñoz, en sus respectivas obras, es el de reconocer dicha angustia. De hecho, en *Teatro del Absurdo*, Esslin resalta la angustia existencial que está presente en prácticamente toda la obra de Beckett, porque surge “de los más profundos estratos de la mente” y explora “las oscuras fuentes de la angustia” (1989: 29).

La *clown* de Gabriela Muñoz muestra una condición de exiliada, así como una sensación de abandono y de vacío existencial, aunque distintas a las que describe Zambrano. En Greta, el exilio

está dado por enfermedad. Ella se ve forzada a estar en un espacio liminal —el hospital—, apartada de cualquier grupo social. Vive su enfermedad en una soledad profunda y dolorosa, aunque se empeña en mostrar lo contrario y no vivirlo de manera angustiosa. En este sitio inicial que habita el personaje —el cuarto de hospital—, no obstante, se intuye una especie de expulsión social. Es un lugar donde ella se encuentra aislada; está habitado por ella y deshabitado por el resto del mundo.

El limbo de Muñoz es un viaje hacia un no-lugar, donde el Otro se convierte en una especie de Orfeo que ilumina el oscuro tránsito del alma. En esta obra, son los Otros quienes ayudan a realizar ese camino, porque son ellos quienes realmente sostienen la existencia del exiliado. Eso también sucede con Vladimir y Estragón, en quienes la espera se convierte en una necesidad vital que no podría ser vivida sin la presencia del Otro, quien le da sentido a la existencia misma. En estos dos personajes, ese acompañamiento resulta esperanzador, porque ambos encuentran que son capaces de sentir compasión por aquel que se encuentra en la misma desgracia —o en alguna peor— que ellos, como es el caso de Lucky. Hay que decir que no es la misma relación que tienen Pozzo y Lucky, que también transitan por el mismo desierto, pero en ellos no hay esperanza, porque su relación está basada en la violencia y la tiranía. Viven una dependencia enferma entre uno y otro. Aun en esas condiciones, no obstante, el que más sufre la opresión —Lucky— es capaz de conmoverse ante la consciencia de desamparo de su tirano.

El viaje de los personajes de Gabriela Muñoz por el desierto interior de Greta se parece más a la relación que tienen Vladimir y Estragón, en el sentido de que es la compañía del Otro la que va dando sentido a la existencia de la *clown*. En cada encuentro, ella se va transformando hasta reconocerse como perteneciente a una comunidad de viajeros, es decir, exiliados. Así, en *Limbo*, el viaje de Greta es para reconocer que la vida suya ha valido la pena

porque ha sabido entregarse a los Otros y los Otros a ella, lo cual incluye al público. Este gesto se ve reforzado en un momento en que la *clown* invita a que alguien del público suba al escenario y, a través de una serie de gags involuntarios, muestra la capacidad de entrega que ese extraño es capaz de lograr.

Es después del recorrido y del encuentro no solo con el Otro sino con el propio dolor y la propia muerte como Muñoz regresa ese cuerpo onírico exiliado al lugar de donde partió, a la misma cama de hospital, donde el sueño o la muerte hacen su aparición, pero en un estado donde la angustia existencial se ha transformado en una tranquilidad esperanzadora.

Conclusiones

Hasta hace pocos años, el mundo del *clown* era casi exclusivamente masculino. Salvo algunas excepciones, las mujeres habían sido relegadas de este tipo de expresión artística. Hoy, ellas comienzan a estar cada vez más presentes en la escena explorando sus propios lenguajes escénicos. De ahí que Melissa Lima Caminha hable de que se está dando un proceso de deconstrucción del *clown* femenino, porque hasta ahora este ha respondido, principalmente, a criterios y poéticas propias de una tradición patriarcal.

Es en este contexto en el que Gabriela Muñoz presenta *Limbo*, espectáculo que parte de las propias honduras existenciales de la artista para mostrar a una mujer *clown*, Greta, como símbolo del exilio, condición que puede ser leída desde su mismo ser mujer y alguien que no responde a las exigencias de belleza y aceptación de las sociedades actuales. De ahí que la propuesta sea mostrar a esta *clown* al margen de todo, en un espacio al que ella denomina limbo. En el ejercicio escénico de Muñoz, el recorrido a través del desierto interior —o de ese limbo, como ella le llama— es en busca

de una especie de liberación a la angustia existencial que el personaje vive en silencio y casi en secreto.

A través de una poética particular, Gabriela Muñoz ha venido desarrollando un discurso corpo-filosófico, porque sin palabras, únicamente a través de su cuerpo, pone en escena la pregunta sobre la naturaleza humana, naturaleza que está vinculada, precisamente, con esta experiencia del vacío en el desierto emocional, conceptos que son imprescindibles en la filosofía zambraniana y en la obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, donde sus personajes también viven la experiencia del rechazo y el abandono. Lo llamativo tanto en la propuesta de Beckett como en la de Muñoz es que es precisamente en estas condiciones donde el encuentro humano se vuelve esencial y trascendental. El Otro se vuelve algo más que un acompañante, para convertirse en quien tiene la posibilidad de darle sentido a la existencia misma.

Referencias

- Amaris Duarte, Olga, 2020, *Una poética del exilio. Hannah Arendt y María Zambrano*, Herder, Barcelona [versión electrónica].
- Baigorri Goñi, José Antonio, 2021, *La filosofía contada por sus protagonistas III. Entrevistas virtuales a grandes filósofos*, Laberinto, España [versión electrónica].
- Blake, Elissa, 2017, “Mexican clown Gabriela Munoz has the last laugh”, *The Sydney Morning Herald*. Disponible en: <https://www.smh.com.au/entertainment/mexican-clown-gabriela-munoz-has-the-last-laugh-20170424-gvrjd0.html> (Consultado: 30/VII/2021).
- Castañeda, Ulises, 2015, “Limbo: un viaje onírico a la fantasía de una payasa”, *Crónica*. <http://www.cronica.com.mx/notas/2015/923658.html> (Consultado: 30/VII/2021).

- Cruz Bárcenas, Arturo, 2015, “Hay que quitar estereotipos al *clown*, pues se conecta con algo más poético”, *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2015/09/27/espectaculos/a09n1esp> (Consultado: 30/VII/2021).
- Esslin, Martin, 1961, *Teatro del absurdo*, Manuel Herrero (trad.), Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, Barcelona.
- Izuzquiza, Ignacio, 2004, *Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro*, Anthropos, Barcelona.
- LeGoff, Jacques, 1989, *El nacimiento del purgatorio*, Altea, Madrid.
- Lima Caminha, Melissa, 2020, “Hacia una rista posthumana y decolonial: construyendo una resistencia feminista monstruosa”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22, pp. 143-169.
- Ruiz López, Anaís, 2021, “‘Chula the clown’ quiere reconstruir la inspiración con su proyecto ‘Dirt!’”, *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/07/11/cultural/chula-the-clown-quiere-reconstruir-la-inspiracion-con-su-proyecto-dirt/> (Consultado: 8/VIII/2021).
- Zaid, Gabriel, 2020, “Limbos”, *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/limbos> (Consultado: 30/VII/2021).
- Zambrano, María, 2004, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid.

Revista teatral, humor y vida urbana en la ciudad de México (El caso de *La ciudad de los camiones*. 1918)

Theatrical Review, humor and urban life in Mexico City (the case of *The City of Buses*. 1918)

Alejandro Ortiz Bulle Goyri

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México

ortizote@azc.uam.mx

Resumen: *La ciudad de los camiones* (1918), ofrece un testimonio muy vivaz y chispeante de las transformaciones urbanas de la ciudad de México hacia el final de la lucha armada en el país con el fin de exponer, ya no reflexiones y preocupaciones en torno de la vida política y de la revolución mexicana, sino de pasar revista a un hecho singular: el surgimiento de las líneas de autobuses en la ciudad. Sus autores fueron Pablo Prida y Carlos Ortega, notables autores de obras de teatro de revista políticas en la transición del porfiriato a la Revolución y al período posrevolucionario. El autor de la música fue Manuel Castro Padilla. En este artículo se valoran las aportaciones humorísticas y teatrales que en su recorrido en autobús por la ciudad de México en 1918 hace esta singular obra de revista teatral de Prida y Ortega.

Palabras clave: Teatro de revista, ciudad de México, Humor.

Abstract: *La ciudad de los camiones* (1918), offers a very lively and sparkling testimony of the urban transformations of Mexico City towards

the end of the armed struggle in the country and in order to expose, no longer reflections and concerns about political life and the Mexican revolution, but rather to review a singular event: the emergence of bus lines in the city. Its authors were Pablo Prida and Carlos Ortega, notable authors of political reviews theater plays in the transition from the Porfiriato to the Revolution and to the post-revolutionary period. The author of the music was Manuel Castro Padilla. In this article we propose to assess the humorous and theatrical contributions that this singular work of the theatrical review by Prida y Ortega, makes on his bus tour of Mexico City in 1918.

Keywords: Review Theatre, Mexico City, Humor.

Recibido: 17 diciembre 2021

Aceptado: 15 marzo 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.665>

El teatro de revista y el acontecer cotidiano

De la Revista yo soy el padre,
Y algunas de ellas no tiene madre,
A los autores yo los he salvado
Cuando a la escena me han trasladado
Y a autor señores, ahora me lanzo
De que me exploten yo ya me canso,
Y a presentarles voy la Revista
Con poca ropa, de mucha vista
decoraciones de mucho efecto
y pantorrillas casi en proyecto,
Música alegre, mil reflectores
Y poco ingenio de los autores,
Así, señores para abrir boca,

Ahí va un conjunto que me disloca
Trajes iguales, todo uniforme,
Para que el público se conforme (Pérez Bazán, 2007: 158).

Estos versos son dichos y entonados por el Señor Truco, en una de las obras de revista más célebres y exitosas de su tiempo: *El colmo de la Revista* (1921) de los autores Pablo Prida y Carlos M. Ortega, que revelan, en un singular efecto autorreferencial, la manera cómo se definía a sí mismo el género revisteril en la ciudad de México. El teatro de revista no era necesariamente lo que conocemos como “Teatro de carpa”, como tampoco se contraponía.¹ En principio cabe decir que el teatro de revista fue una forma de periodismo escénico, que pasaba revista a los acontecimientos sociales y políticos de la vida cotidiana. Tampoco puede decirse que todo el teatro de revista mexicano de hace un siglo haya sido necesariamente de crítica política y de carácter subversivo y contestatario. Gabriela Pulido Llano en su artículo dedicado a los espectáculos de tandas mexicanas, reflexiona al respecto lo siguiente:

Los creadores del género chico mexicano, desde fines del siglo XIX, estuvieron muy atentos a los sucesos políticos y buscaron insertar sus puntos de vista, a través de la sátira y la comedia lo que casi siempre lograron con éxito en los repertorios del teatro de revista. Se agudizaron sus herramientas escénicas, en cuanto al desarrollo del género (Pulido Llano, 2017: 32).

Esto significa que, si bien la intención primordial de las obras de teatro de revista eran el parodiar y carnavalizar la realidad inme-

¹ De hecho, el llamado teatro de carpa, se define así por el edificio teatral que era portátil, desmontable e itinerante y no específicamente por lo que ahí se representaba. Véase para ello el trabajo de Socorro Merlín *Vida y milagros de las carpas* (2010).

diata, el contenido político y la crítica social podía estar o no en los libretos y en las improvisaciones de los intérpretes de acuerdo con la actualidad política. El propio Carlos M. Ortega, coautor del libreto de *La ciudad de los camiones*, hace una breve descripción de cómo fue configurándose el teatro de revista mexicano desde sus orígenes hasta 1918, en que podemos decir que queda conformada su impronta teatral:

Las primeras obras de género chico mexicanas eran un trasunto de las que llegaban de España. Tenían tipo de sainete madrileño y de revistas al estilo de *Certamen nacional*, *La gran vía*, *Enseñanza libre*, *Cuadros disolventes* y otras de este jaez. Rafael Medina fue un buen sainetero y un cultivador de este género híbrido. *La cuarta plana*, de Escalante Palma y Luis Frías Fernández, con música de Carlos Curti, el creador de 38 orquestas típicas, era una revista que podían haber firmado Perrí y Palacios o Luis de Larra. Cuando Pepe Elizondo escribió con Medina el *Chin Chun Chan*, la revista mexicana empezó a tomar otro carácter más apegado a nuestros tipos y costumbres. Humberto Galindo, aunque influenciado también por López Silva y Arniches, supo darle a su sainete algún color nacional; pero hasta 1918 apenas si se conocían algunos tipos populares: el cargador, el mecapanero, el gendarme, la china poblana y la tehuana, con un traje muy pintoresco que apenas se aproximaba al auténtico traje oaxaqueño (Ortega, 1996: 38-42).

En torno a la función social del teatro de revista, Ignacio Merino Lanzilotti hace una observación importante en su propio sentido de carnavalización de la realidad inmediata:

Barómetro fiel de la actitud sentimental de nuestra colectividad ante su propia historia, tuvo la cualidad de actuar como medio de información, lo que confirmó un carácter educativo,

en la medida que formaba opinión pública. Pero su mayor fuerza parece haber radicado en que, bajo las modas de diversión popular ínfima, expresó la acción simbólica de un culto a la patria [...]
(Merino Lanzilotti, 1980: xvi).

En efecto, hay una suerte de capital simbólico en la tradición popular del teatro de revista, en donde los sentidos de nacionalidad, pertenencia, nativismo, son constantemente exaltados, al mismo tiempo que las prácticas sociales y políticas son parodiadas y en ocasiones, también, ridiculizadas. Podemos afirmar entonces que el teatro de revista mexicano, derivado del género chico español, era un teatro de actualidad, “de circunstancias”; que se representaba en tandas en los principales teatros de la ciudad de México, en las primeras décadas del siglo xx, antes durante y después de la Revolución mexicana y se constituyó por entonces como la principal diversión pública de la población. En él se modelizaba muchos de los acontecimientos y de prácticas sociales y culturales del momento; tales como música, bailes populares, personajes públicos, arquetipos sociales, el habla popular. Se hacía uso constante en los libretos que semana a semana se llevaban a escena, del humor satírico y de la parodia, muy similar a lo que los caricaturistas realizaban en revistas y periódicos de la época (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 40-53). Eduardo Contreras Soto en su artículo “Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla” (2002), al reflexionar a propósito de *El país de la metralla* (1913) de José F. Elizondo, encuentra cercanas coincidencias entre el teatro de revista mexicano con la comedia clásica griega del siglo v a. C. tanto en el espíritu y como en la estructura de las obras de Aristófanes. El teatro de revista mexicano contiene en sí, el humor, personajes, ambiente y modelización de valores y de ideales de cultura de un país que en las primeras décadas del siglo xx iba configurándose como nación y como cultura que se incorpora al ámbito de la mo-

dernidad, como se aprecia en la revista *La ciudad de los camiones* de Pablo Prida y Carlos Ortega, con música de Manuel Castro Padilla, escenificada en la ciudad de México, durante el gobierno de Venustiano Carranza en 1918. La ciudad se nos presenta en este espectáculo de revista, como el *locus* de las transformaciones que el siglo xx ha traído al mundo, tanto en lo tocante al progreso y los avances tecnológicos, como a los relativos a los conflictos armados. Es interesante observar cómo la ciudad se nos va manifestando en una suerte de cartografía viviente. El espectador seguirá con los personajes que intervienen en la obra, diversos espacios y rutas que los autobuses urbanos, recién organizados en líneas de transporte, ofrecen a lo largo de sus recorridos. De la misma manera como Mariano Azuela, años después, en varias de sus novelas urbanas, lo haría con sus descripciones de las andanzas de sus personajes por la ciudad de México; su vida cotidiana, sus transportes, sus sitios emblemáticos y barrios. Así nos lo hace ver Teresita Quiroz (2014: 83-99), en su acercamiento desde la historia cultural a la novela de Azuela *El camarada Pantoja* (1937).² Sorprende esa curiosa inquietud que hay con las novelas urbanas de Mariano Azuela por establecer, a través de la narración literaria, una cartografía de la ciudad, de la misma manera como se observa en *La ciudad de los camiones*, desde una perspectiva teatral y humorística. En ambos casos la ciudad, sus calles, barrios y paseos son expuestos con especial énfasis, no solo como espacios de ambientación. Es evidente que existe una reivindicación de la vida urbana de la Ciudad de México en ambos casos.

² En su artículo “El mapa cuenta una imagen”, Teresita Quiroz Ávila hace una interesante y valiosa revisión de la cartografía urbana a partir de los testimonios que ofrece de manera indirecta la película muda *La banda del automóvil gris* (1919) (2014: 71-92).

La ciudad de los camiones: un libreto inédito de teatro de revista

La ciudad de los camiones (1918)³ es una obra de teatro de revista estrenada en una época todavía convulsionada por la lucha revolucionaria y que nos ofrece un testimonio muy vivaz y chispeante de las transformaciones urbanas de la ciudad de México con el fin de exponer, ya no reflexiones y preocupaciones en torno de la vida política y de la Revolución mexicana, sino que revista a un hecho singular: el surgimiento de las líneas de autobuses en la ciudad y las nociones de modernidad y vanguardia que por entonces ya empezaban a manifestarse en la cultura mexicana en ámbitos ajenos a la ciudad letrada y no solo el de la poesía y la pintura. Sus autores fueron Pablo Prida⁴ y Carlos M. Orte-

³ El mecanuscrito original de la obra se encuentra en el Fondo Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación de México (AGN).

⁴ Carlos M. Ortega (nació y murió en la Ciudad de México, 1885-1965). Periodista, cuentista y autor de numerosos libretos para el teatro de revista en coautoría de Pablo Prida Santacilia. Durante un tiempo residió en La Habana, Cuba en donde redactaba para *El Heraldo de Cuba*, la información cablegráfica procedente de México. Como periodista utilizaba el pseudónimo de “Peluche” con el que escribía columnas en revistas como *Frivolidades*, *La risa* y *Nosotros*. Se sabe que colaboró en la industria cinematográfica mexicana y fue secretario de conflictos de la Unión Nacional de Autores. Se inició como autor muy joven en 1907 con la obra *Rendido al enemigo*. Su obra es muy abundante y variada. Entre sus libretos para teatro de revista se pueden mencionar, *México festivo* (1911), *Los efectos de la metralla* (1913). Su primera colaboración con Pablo Prida fue *Los efectos del vacilón* (1915), después vendrían grandes éxitos como *El país de los cartones* (1915), *La ciudad triste y desconfiada* (1916), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918), *Aires nacionales* (1921), *El muy H. Ayuntamiento* (1921), *El colmo de la revista* (1921), *Las fases de la luna* (1921), *Desnudos para familias* (1925), *La república del Bataclán* (1925), *Mexican rata-plán* (1928), *El último fresco* (1934), en colaboración con Francisco Benítez, *En tiempos de don Porfirio* (1938), escrita en colaboración de Prida y Benítez y que coronó una secuela de revistas que evocaban los tiempos del porfirato y que

ga⁵, notables periodistas y escritores de obras de teatro de revista políticas en la transición del porfiriato a la revolución y al período pos-revolucionario. El autor de la música fue Manuel Castro Padilla,⁶

tanto influenciaron al cine mexicano. Fue autor también de cuentos y reseñas varias (*Enciclopedia de la Literatura en México*, 2021).

⁵ Pablo Prida Santacilia (nació y murió en la Ciudad de México, 1886-1973). Bisnieto de Benito Juárez. Estudió jurisprudencia y ejerció la abogacía con éxito. Fue diputado por Chihuahua en 1907. Durante el régimen de Victoriano Huerta se exilia en Nueva York en donde se involucra con el ambiente teatral y funda una compañía teatral. En 1914 radica en Cuba en donde colabora con *El Heraldo de Cuba* y participa activamente en el teatro de revista de La Habana. En México, no solo se dedicó al periodismo y a escribir libretos para el teatro de revista, sino también fue un próspero empresario teatral. Fue propietario del cine Rex y editó al mismo tiempo una revista sobre temas cinematográficos titulada también *Rex*. Realizó algunas adaptaciones para la productora cinematográfica Casa Productora Águila Films, de la que también era accionista. Colaboró en diversas publicaciones, en algunas de las que fue editor. Escribió zarzuelas, sainetes, comedias musicales y especialmente libretos para el teatro de revista. En colaboración con Carlos M. Ortega escribió: *Los efectos del vacilón* (1915), después vendrían grandes éxitos como *El país de los cartones* (1915), *La ciudad triste y desconfiada* (1916), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918), *Aires nacionales* (1921), *El muy H. Ayuntamiento* (1921), *El colmo de la revista* (1921), *Las fases de la luna* (1921), *Desnudos para familias* (1925), *La república del Bataclán* (1925), *Las cuatro milpas* (1927), *Mexican rataplán* (1928), y muchas obras más. Fue autor del libro *Y se levanta el telón* (1960), en donde consigna sus memorias y vida teatral. Escribió también el ensayo histórico “Infancia y juventud de Juárez, constructor de la nación” (1951) y un buen número de artículos periodísticos para *Excelsior*, bajo el título de “Recordar es vivir” (Ocampo, 1981).

⁶ Manuel Castro Padilla (nació y murió en la Ciudad de México, 1890-1940). Célebre músico y compositor popular. Se casó con la bailarina Guadalupe Arozamena (1904-1997) con quien tuvo su único hijo, el cómico Víctor Manuel “Güero” Castro. Utilizó el seudónimo de Miguel Campanini. Escribió las partituras de un sinfín de revistas y zarzuelas. Especialmente caben destacar las que escribió con los célebres libretistas Carlos M. Ortega y Pablo Prida como *La guerra universal* (1917), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918) *El país de los cartones* (1919); *Aires nacionales* (1921). A esta triplete

cuyas canciones que se interpretan en la revista, especialmente “La pajarera”, terminaron formando parte del repertorio clásico de la música popular mexicana. De hecho, la obra forma parte de toda una secuela de obras de revista enfocadas a parodiar momentos y acontecimientos sociales de importancia en el país y en la propia ciudad de México, como lo fueron *El país de la metralla*, de José F. Elizondo, *El país de los cartones*, *La ciudad triste y desconfiada*, etcétera. La revista se estrenó en el teatro Lírico de la Capital el sábado 16 de marzo de 1918 (Mañón, 1932: 377). La obra presenta una serie de cuadros jocosos en donde un fuereño, provinciano, hombre de campo, DON AMPARO, ha recibido noticias de la llegada de la modernidad a la ciudad de México. Decide ir a conocerla personalmente y es llevado cargando en un palanquín por dos mozos como si fuesen mulas. En la ciudad conoce a LA VELOCIDAD y ante sus ojos se van desplegando diversos cuadros relativos a las rutas de autobuses que cruzan la ciudad, en medio de canciones y bailes populares, intercalando números y coreografías modernistas con otros de carácter risueño y evocador de la vida campirana. La obra —a pesar de lo festivo de su tema, trama y personajes— se representó en un medio ciudadano bastante complicado, en virtud de que el ambiente político y militar en el país estaba todavía convulsionado por los años de lucha armada. Huelgas textiles, rebeliones milita-

creativas se le denominaba en los corrillos periodísticos y de autores de teatro de revista como “Los muchachos”. Fue también el autor de la música de la revista *Mexican rataplán* (1925), con libreto de Emilio D. Uranga. Es autor de una canción llamada “Cielito lindo”, homónima de la célebre de Quirino Mendoza y Cortés. También escribió el son “Las chiapanecas”, “El Santo Señor de Chalma”, “Jícaras de Michoacán” y “La pajarera” que compuso para la revista *La ciudad de los camiones*, que forman parte ya del repertorio popular mexicano, junto con otras más. Murió asesinado por golpeadores a la salida del teatro Lírico, donde se representaba una revista titulada *Lo que nos espera*, en donde aparentemente se hacían alusiones al futuro presidente de la República Manuel Ávila Camacho (María y Campos, 1996: 409-411).

res, generales insubordinados, pugnas con el clero y la denodada lucha del carrancismo por imponer la pacificación del país a través de la instauración del orden constitucional después de que en el año anterior se promulgara la Constitución de 1917.

El espectador asiduo a las tandas del teatro de revista debió encontrarse en esta obra con el disfrute de reconocer en el escenario espacios y paseos urbanos, como el mismo bosque de Chapultepec y otros rumbos de la ciudad. *El país de los camiones*⁷ es una revista en donde se procura retratar la vida urbana y con jocosa teatralidad los avances que la modernidad ha producido en la Ciudad de México. Cabe mencionar que hubo otras obras similares a esta, como lo afirma Manuel Mañón, en su *Historia del Teatro Principal*, donde consigna el estreno en mayo de 1918 de otra obra de revista alusiva al asunto del transporte urbano de la ciudad, titulada *La plaga de los camiones* con letra de Arturo Ávila y música de L. López con un relativo éxito de público (1932: 379). No obstante, como se verá más adelante, la obra sufrió los embates de la censura por parte del gobierno de la ciudad. El motivo conductor del libreto se centra en la creación de líneas de autobuses, que permitirán hacer un recorrido teatral por esas rutas con sus modernos autobuses y conocer de cerca los ambientes propios y reconocibles para el espectador de la vida cotidiana en distintos puntos y barrios por los que los autobuses, personificados por tiples y coristas, habrán de ofrecer el servicio de transporte público. Llama la atención que, en medio del ambiente chispeante y de juegos socarrones de la revista, se plantee en un cuadro la presencia de militares y de soldaderas, a propósito de una línea de autobuses que se dirige la llamada Escuela de Tiro, que suponemos estaría por los rumbos de los antiguos

⁷ Las citas de la obra provienen del manuscrito original, por lo que se omite la paginación. En el caso de las canciones, se menciona como aparece en el anexo del texto que contiene las letras de las canciones que se interpretan en la obra.

llanos de Balbuena, dado que la línea de autobús a la que se hace referencia tiene como destino San Lázaro en el oriente de la Ciudad de México. No hay propiamente alguna alusión de carácter político específicamente. Si bien en esa escena tercera, casi todo se resuelve con un número cantado y bailado, hay breve diálogo entre LA VELOCIDAD y DON AMPARO en el que dicen: “¡Pobre Juanes!”, refiriendo a los soldados rasos que van a alistarse, ¡Y qué soldaderas más abnegadas”, refiriéndose a las mujeres que les acompañarán en las campañas militares. No obstante, en las letras del número musical encontramos un cuplé cantado por un coro masculino y un coro femenino que nos refiere a la vida de los “Juanes y sus Soldaderas”, en donde hay referencias a propósito de la situación por la que atravesaba el país en 1918:

ELLOS.-

Ay que linda ay que linda soldadera
no te quiere no te quiere abandonar
pues estando la patria en peligro
por ella lucha el fiel militar.

ELLAS.-

¿Y quién te ha contado negro querido
que solo ibas a partir?
pues las soldaderas
que quieren de veras
con su hombre saben morir.

ELLOS.-

Pues si eres mi vida
la reina de mi alma,
la dueña de mi querer
ninguna te iguala
porque pa firmeza
la mexicana mujer.

ELLAS.-

Que me traigan al instante
a todos esos traidores
y como unos platanitos
te los pelo y te los comes.

ELLOS.-

No me hables de esos señores
que han hecho tantos horrores
pues los buenos mexicanos
detestan a esos traidores.

ELLAS.-

Y dime que sí, no me digas que no
que a los que enlutan la patria
no quero ni verlos yo.

ELLOS.-

Pero aquí estamos nosotros
como buenos mexicanos
pa en caso de que se metan
en mi tierra esos marranos.

En 1918, no solo existía agitación política, a pesar del triunfo del llamado constitucionalismo del Presidente Venustiano Carranza, sino que había sublevaciones y, frente a las costas de Veracruz, buques de guerra norteamericanos se enseñoreaban como amenaza real de una nueva invasión ante la política petrolera de Carranza. De manera que aun cuando el espectáculo tuviese un carácter jocoso, la letra de esta tonada nos revela el sentir popular en esos tiempos. La revista recoge ese sentir, nativista y patriótico, con el que se vivía ante las amenazas exteriores, y alude también a una necesidad social de reivindicar la labor del militar y de aquellos que luchaban por las causas revolucionarias. Pero el motivo conductor de la obra es, como ocurrió con muchas otras obras para el teatro

de revista de la época, un paseo teatralizado de la evolución y transformaciones que la Ciudad de México fue desarrollando desde finales del siglo XIX hasta ya bien entrado el siglo XX. Quizá la obra insignia en ese sentido sea *Chin Chun Chan* de 1904. No obstante, *La ciudad de los camiones* destaca la presencia de la vida urbana con aspectos que las vanguardias artísticas y literarias habrían de enarbolar, como el imperio de la máquina y la velocidad; como fue en el caso del futurismo de Marinetti. En esta obra de revista como en otras de la misma época se muestra y se representan aspectos y propuestas de las vanguardias artísticas de manera desenfadada, sin particulares intenciones estéticas, no más allá del juego festivo teatral y de parodiar de forma burlesca las transformaciones urbanas de la Ciudad de México, la cual comienza ya adquirir un aire cosmopolita; como se testimonia en esta revista. Y en medio de las alusiones a la modernidad nos presenta la inevitable alusión a la situación del conflicto armado que todavía se vivía en la ciudad y en el país entero. Si bien es notorio que la revista tuvo un enorme éxito público, no llamó la atención de los círculos intelectuales —ni de los jóvenes que pocos años después enarbolaban los estandartes de la vanguardia, como fue el caso de los estridentistas, que aparecerían en la escena cultural del país en diciembre de 1921—. La obra refiere de manera constante a los paseos y viajes que se realizaban a lo largo de la urbe a bordo de las líneas de camiones o autobuses urbanos que, ante los conflictos laborales y sindicales de los empleados del servicio de tranvías de la ciudad, fueron ganando espacio en la vida urbana.

De acuerdo con George Leidenberg, para 1923 las líneas de camiones ya se habían consolidado en la ciudad: “los vehículos motorizados tuvieron sus inicios en los últimos años de los años diez, haciendo su aparición en forma de ‘fordcitos’, una modificación ‘casera’ del modelo ‘t’ de ford. ya en 1923, los camiones operaban en 34 rutas urbanas y 11 rutas foráneas, en las cuales viajaban hasta

280,000 pasajeros por día” (Leidenberg, 2018: 41-54). De manera que, en efecto, para 1918 la Ciudad de México comenzaba inundarse de autobuses de pasajeros, lo que en parte explica el notable éxito de esta obra de teatro de revista.

Algunos aspectos de su recepción

En términos generales, al teatro de revista no se le consideraban atributos de carácter artísticos ni propositivos ni renovadores, sino todo lo contrario: se les consideraba decadentes y perniciosos para la configuración de un arte nacional. Precisamente en 1918, en la célebre revista *San Ev Ank*, se refieren así a esta manifestación:

La farándula se caracteriza por espectáculos anti-artísticos en unos (ligeros y soportables), y [...], corrientemente sicalípticos [sic] en los otros. No es que nos alarme ni nos hagan enrojecer como doncellas, ni horrorizar como clérigos convencidos; pero sí apelamos al buen gusto y a que cada cosa sea designada por su nombre (“Tras de mi monoclo”, 1918: 24).

Este artículo recoge con claridad la percepción del discurso dominante en el teatro mexicano de buena parte de la primera mitad del siglo xx. Aunque cabe decir que varios creadores artísticos como José Clemente Orozco veían en el teatro de revista una genuina expresión de las raíces artísticas de México y del propio muralismo (Monsiváis, 1983). Por otra parte, y de acuerdo con Armando de María y Campos, *La ciudad de los camiones* sufrió los efectos de la censura teatral por parte de las autoridades de la Ciudad de México, entonces gobernada por el general Alberto Brededa; aparentemente porque las alusiones a la vida ciudadana podían ser reconocidas por el espectador como ataques y críticas al gobierno de la ciudad (1996: 249-250). En el texto mecanuscrito

con el que contamos, no hay propiamente referencias a este punto; sin embargo es plausible conjeturar que los actores que intervenían en el montaje –como fue el caso de Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, y de Roberto “El Panzón” Soto que interpretaron en diferentes temporadas al personaje del Ranchero DON AMPARO–, duchos en el chiste y la sátira política, improvisaban a propósito de la situación y las condiciones de los servicios públicos de la ciudad, provocando la irritación de los censores. No obstante, la revista alcanzó más de cien representaciones; aunque a uno de sus autores, Pablo Prida, el éxito le costó tener que alejarse del país por un tiempo para no ser acosado por las autoridades celosas de su prestigio social.

Aspectos relevantes de su teatralidad

El juego escénico de recrear las nuevas líneas de autobuses y confrontar así a personajes con las transformaciones urbanas que el nuevo siglo ofrece, sin duda, provocó un gran efecto de teatralidad. Las apariciones de coristas como modernos y veloces autobuses, todas bajo la tutela de LA VELOCIDAD –un personaje que pudo haber salido de cualquier espectáculo futurista de la vanguardia italiana o francesa de la época– nos ofrecen momentos casi delirantes y surreales, que sirven a los autores para hacer una carnavalización de la vida urbana de la ciudad de México. He aquí uno de los diálogos entre LA VELOCIDAD y el fuereño provinciano DON AMPARO:

LA VELOCIDAD.- La velocidad es la época, la edad, el modernismo, hoy todo se hace de prisa y corriendo y en México se avanza como en ninguna parte.

DON AMPARO.- Pero si me acaban de avanzar los caballos .

LA VELOCIDAD.- Se progresa en todo. Hoy se hace todo a la carrera; en cinco minutos se hace un negocio, todo se hace al vapor.

DON AMPARO.- Como las papas ...

LA VELOCIDAD.- Tú lo has dicho. Basta con saber echar papas ...

DON AMPARO.- Ahí, nomás, Doña Velocidad ...

LA VELOCIDAD.- Hoy hay que ir de prisa (Ortega/Prida, 1918).

Y así, con el encuentro entre el hombre de la mentalidad campirana que llega a la renovada ciudad y la personificación de la ciudad se realiza un paseo teatral a sitios ciudadanos que el espectador reconocerá como suyos. Así, a lo largo de la revista, confluyen escenas tanto de los ambientes y paseos tradicionales de la ciudad, como de lugares y situaciones sorprendentes para nuestra mirada desde el siglo XXI, como el caso del espacio en donde se encuentran los duelistas, en el bosque de Chapultepec, dispuestos a matarse por historias banales o pretextos amorosos, así como el encuentro con cocainómanos y mariguanos. Vale la pena comentar algunos aspectos costumbristas que aparecen en la obra, típicos del teatro de revista de la época, pero que muestran, en este caso, el inicio de lo que sería décadas después el fuerte contraste entre el veloz avance a la modernidad de la Ciudad de México y el ámbito rural y provinciano. Desde luego, se encuentra la figura del personaje del fuereño provinciano, Don Amparo, quien viene a la ciudad para conocer las novedades que el siglo XX ha traído. Don Amparo en su habla, su vestuario y sus modos de actuar, caracteriza a ese personaje tipo que aparece en diversas obras de revista, como el caso de las parejas de fuereños Espiridión y Eufemia, Ladislao y Mónica de la zarzuela *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo y que después pasaría como muchos otros tipos al cine mexicano. Desde luego, hay que mencionar la música y las letras de las canciones de Manuel Castro Padilla que con su carácter a veces bucólico; a veces, como “La pajarera”, muestran también el ambiente propio

de la ciudad con los pregones de los vendedores ambulantes típicos
de la ciudad de México como se observa en la letra misma:

“La pajarera”

Pajaritos, pajaritos, de mil colores niña
los más cantadores.

Anden compren
chiflan, cantan la canción de los amores
me gustan los pajaritos
porque consuelan mis penas
con sus canciones alegres logran
en las mañanas serenas.

Mi novio me dio un canario
por demostrarme su amor,
que me sirve en las mañanas
a mí de despertador.
Y en sus canciones
de allá de la sierra
me traen estos sonos
ecos de mi tierra.

¡Oh! Cuando vayas a México niña,
cuando vayas a la capital
cinco pesos será el menor precio
que por ellos allí te darán.
No entre abras la jaula que tienen
esos bellos y hermosos jilgueros
porque si ellos se ven medio libres
al instante emprenden el vuelo.

TODOS.-

Ya lo sabes que soy pajarera
y que alegre recorro los campos
disfrutando de la primavera
y de las aves sus pálidos cantos.

Pero también a lo largo de la revista aparecen temas burlescos y jocosos como el titulado “La Petronila”:

No me eches de lado Petronila
ni creas que por juilona
yo te olvide,
y ojalá te veas como me vide
con todito el hoxicote repegado a la pared
ojalá y te vayas para otras tierras
ya que penas y dolores sólo trujiste
y a mi pobre corazón tú lo partistes
requete orgullosa y felónica mujer [...].

Ambos temas contrastan con el juego vanguardista y urbano en que se desarrolla la obra. Otro aspecto singular es el de la parodia del aprendiz de torero que aparece en el último cuadro que, más allá del sentido humorístico que posee, es un testimonio claro de la afición que en la Ciudad de México se profesaba a la tauromaquia. Las referencias a lances y pases taurinos revelan que el espectador entendía, desde luego, de lo que se hablaba en el escenario, como también en lo referente a la ópera; toda vez que el torerillo también tiene intenciones de dedicarse a la ópera. Lo cual muestra también, desde nuestro punto de vista, que la población que acudía a los teatros de revista, de muy variada condición social, tenía conocimientos del canto, de los cantantes y los repertorios. En estos casos, en *La ciudad de los camiones*, se ofrece un conjunto de elementos

que constituyen invaluable fuentes y testimonios para reconocer el palpitar cotidiano y la vida cultural de una ciudad compleja y contrastante, como lo sigue siendo en la actualidad.

Notas finales

El paseo ciudadano que nos ofrece *La ciudad de los camiones*, en su vivacidad y sentido humorístico, sorprende por el retrato que hace de la Ciudad de México y sus personajes; todo realizado a través del juego teatral de la parodia y de la caricatura, con el propósito de generar una suerte de circulación de la producción cultural en el campo social de la Ciudad de México, estableciendo un efecto de mediación entre la realidad social y el sujeto individual que requiere de un espacio en donde la risa y la imaginación les ayuden a reivindicar el sentido de pertenencia en una ciudad que se transforma y cuya identidad está siendo amenazada en una época en que la lucha armada aún no había concluido y en la que el futuro inmediato no ofrecía certezas en ningún sentido. La revista teatral celebra el acontecimiento cotidiano, pero a través también de códigos, que van más allá de la fijación del texto dramático, para escabullirse de la censura, expresa una interacción intensa con la realidad social y las relaciones con el poder; a veces a favor y a veces en contra. Como ocurrió en el caso de los gestos autoritarios del gobernador de la ciudad, el general Breceda en contra de esta revista como se vio páginas arriba. El sentido de la oportunidad de teatralizar con humor y desenfado lo inmediato de los autores Prida y Ortega y de los cómicos como “El Cuatezón” Beristáin y “El Panzón” Soto, le dio a la obra una fuerza notable; así como también los contrastes y los juegos escénicos a propósito de la modernidad y las interacciones entre campo y ciudad, hacen de *La ciudad de los camiones* uno de los ejemplos más notables del manejo del humor y la comicidad en el teatro mexicano del siglo xx

y de la función social y de expresión de las transformaciones en la vida cotidiana que tuvo el teatro de revista en su período de auge.

Referencias

- Azuela, Mariano, 1937, *El camarada Pantoja*, Ediciones Botas, México.
- _____, 1993, *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Contreras Soto, Eduardo, 2002, “Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla”, *Tramoya*, núm. 70, Xalapa, enero-marzo, pp. 99-110.
- De los Reyes, Aurelio, 1984, “Una lectura de diez obras del género chico del porfirismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, pp. 131-176.
- Dueñas Pablo, 1994 *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos / Dirección General de Culturas Populares, México.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante, 1995, *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de Revista (1904-1936)*, vol. 20, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Enciclopedia de la Literatura en México*, 2021. Disponible en: <https://literatura.inba.gob.mx/96-diccionario-biobibliografico-de-escritores-de-mexico.html>
- Escudero, Alejandrina, 2008, “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, vol. 30, núm. 93.
- Mañón, Manuel, 1932, *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*, Editorial Cvltvra, México.

- Leidenberg, Georg, 2018, “Huelgas tranviarias y el orden urbano en la Ciudad de México, 1911 a 1925”, *Historias*, núm. 56, pp. 41-54.
- María y Campos, Armando de, 1957, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de La Revolución Mexicana, México.
- _____, 1996, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, CNCA. México.
- Merino Lanzilotti, Ignacio, 1980, “La tradición farsica en México. Carpa y Revista Política” (dossier), *La Cabra, Revista de Teatro*, III época, núm. 27, diciembre, pp. I-XVIII.
- Merlin, Socorro, 2010, *Vida y milagros de las carpas*, CITRU / INBA, México.
- _____, 2016, *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, CITRU / Secretaría de Cultura, México.
- Miranda, Jorge (comp.), *Del Rancho al Bataclán: Cancionero del teatro de revista, 1900-1940*, 1984, Museo Nacional de Culturas Populares / Secretaría de Instrucción Pública, México.
- Monsiváis, Carlos, 1983, “La horda en el jardín”, *Nexos*, 1 diciembre, México. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=4282> (Consultado: 1/VIII/2021)
- Morales, Alfonso (coord.), *El país de las tandas. teatro de revista 1900-1940*, 1984, Secretaría de Educación Pública / Museo de las Culturas Populares, México.
- Ocampo, Aurora M., 1981, *Diccionario de Escritores de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Olguín David, 2007, *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ortega, Carlos M., 1996, “Cómo nació el género mexicano”, *Documenta CITRU*, núm. 3, noviembre, pp. 38-42.

- Ortega, Carlos M., y Pablo Prida, 1918, *La ciudad de los Camiones, Revista de actualidad en un acto*, dividido en tres cuadros, libro de Carlos M. Ortega y Pablo Prida, Música de Manuel Castro Padilla. Asegurada la propiedad literaria y artística. México, febrero 18 de 1918. (Corregida conforme a las indicaciones del Gobernador del Distrito, C.M. Ortega, Rúbrica.) [copia del mecanuscrito inédito 20 f. 6 de julio de 1918. AGN, Propiedad Artística y Literaria, caja 317].
- _____, 2007, “El colmo de la Revista”, en Carlos Pérez Bazán, *Teatro y revolución, una mirada a la dramaturgia de Pablo Prida Santacilia y algunos cambios sociales ocurridos en México durante el período 1900-1925 reflejados en ella*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.158-169.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2007, *Cultura y política en el drama posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad de Alicante, Alicante.
- _____, 2011, “Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869- 1953)”, en David Olguín (ed. y coord.), *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México pp. 40-53.
- Pérez Bazán, Carlos, 2007, *Teatro y revolución, una mirada a la dramaturgia de Pablo Prida Santacilia y algunos cambios sociales ocurridos en México durante el período 1900-1925 reflejados en ella*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Pulido Llano, Gabriela, 2017, “Las tandas mexicanas: claves acerca de la ‘reconstrucción nacional’ y la esperanza, 1914-1920”, *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, núm. 3, pp. 32-41.
- Quiroz, Ávila, Teresita, 2014, *La mirada urbana en mariano Azuela (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.

_____, 2020, “El mapa cuenta una imagen”, Minerva Anguiano
González *et al.*, *El giro visual en Bibliotecología: Diálogos entre
palabra e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Informa-
ción, pp. 71-93.

Tras de mi monoclo (pseud.), 1918, “Teatros”, *San-ev-ank*, núm.
7, 22 de agosto, p. 12.

Más pequeños que el Guggenheim, de Alejandro Ricaño: ¿de quién nos reímos cuando nos reímos del pelado neoliberal?

Más pequeños que el Guggenheim, by Alejandro Ricaño: who are we laughing at when we laugh at the neoliberal *pelado*?

Daniel Vázquez Touriño
Universidad Masaryk, República Checa
vazquez@phil.muni.cz

Resumen: El artículo propone que el teatro de la generación de dramaturgos mexicanos que estrena sus obras desde los años 90 del siglo XX se distingue por un tipo de protagonistas que entronca con la clásica figura del pelado. Mediante el análisis de la pieza *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño, se estudia la manera en que estos seres insignificantes provocan la risa del público, así como las implicaciones de esta risa.

Palabras clave: Alejandro Ricaño, pelado, generación FONCA, teatro mexicano contemporáneo, humor.

Abstract: The article proposes that the theater of the generation of Mexican playwrights who premiere their plays since the 90s of the 20th century is distinguished by a type of protagonist that connects with the classic figure of the “pelado”. Through the analysis of the play *Más pequeños*

que el Guggenheim, by Alejandro Ricaño, we study the way in which these insignificant beings provoke the audience's laughter, as well as the implications of this laughter.

Keywords: Alejandro Ricaño, Pelado, FONCA, Generation, Contemporary Mexican theatre, humor.

Recibido: 3 de diciembre 2021

Aceptado: 7 de abril de 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.657>

El México moderno, el que surge de la Revolución mexicana, cuenta con un particular tipo de paria en la figura del *pelado*. La representación artística más conocida de este ser excluido es el personaje de Cantinflas, creado por el actor Mario Moreno en el teatro de carpas y popularizado después en la llamada Edad de Oro del cine mexicano. En la dramaturgia contemporánea reaparece con asiduidad un pelado de nuevo cuño que, si bien se mueve en un mundo postindustrial y postnacional, comparte con su antecesor *cantifliano* numerosos rasgos –como veremos a continuación– y despierta, como aquel, dudas acerca de su significado en cuanto icono de colectivos marginalizados.

Ya en 1934 Samuel Ramos le dedicó a la figura del pelado un capítulo de su estudio *El perfil del hombre y la cultura en México*. En este estudio, Ramos presenta al mexicano como un ser esencialmente acomplexado. El pelado sería, en la visión de Ramos, la quintaesencia de dicho complejo de inferioridad, puesto que se caracteriza por compensar su complejo exhibiendo impudicamente “ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular” (1951: 54). Ramos entiende el pelado como una suerte de proletario lumpen completamente al margen de las estructuras sociales de la modernidad (representada aquí por la gran ciudad):

“pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el deshecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo” (54).

Hay dos rasgos que Ramos considera sustanciales de este personaje, la elocuencia vacía (que se convirtió en la marca distintiva de Cantinflas) y la frecuencia de alusiones de carácter misógino y soez:

Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. [...] Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda. [...] La terminología del “pelado” abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. Con ese ardid pretende afirmar su superioridad sobre el contrincante (54).

El recurso de la palabrería vulgar y misógina para enmascarar la propia insignificancia, que Ramos identificaba en el pelado de los años treinta, parece definir, ochenta años después, a muchos de los personajes protagonistas de dos de los dramaturgos mexicanos más reconocidos de las últimas décadas, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legom) y Alejandro Ricaño. A modo de muestra, podemos encontrar un ejemplo significativo del lenguaje soez y agresivo propio del pelado en la obra pionera de Legom, *De bestias, criaturas y perras*, de 2001. La pieza se desarrolla en las varias visitas que una mujer realiza al padre de su hijo, y en el ejemplo se aprecia cómo él sustenta su superioridad en una cháchara de planes desquiciados, lenguaje de lépero y ese machismo que, como

explica Ramos, coloca, supuestamente, en un nivel superior al pelado:

—Y nos cambiaremos a vivir juntos.

—Putra madre. No. No voy a cambiarme a vivir con ninguna perra. No voy a cambiarme porque con ese dinero voy a hacer cosas grandes. Si no me dan trabajo yo me lo voy a dar. Tengo un negocio por hacer. Un negocio grande. Ya deja de joder. Por favor. Si no te gusta el culo de marrano que tienes por vivienda ése no es asunto de la gente honorable como un servidor.

—¿De qué es el negocio?

—Ah, y piensas que te lo voy a decir. Los negocios no se platican en la almohada, porque después, en la tuya, se lo vas a platicar a cualquiera de los malandros que metes para que vea tu hijo cómo te hacen chongos con un desarmador (Gutiérrez Ortiz Monasterio, s.f.: 7).

En el México posrevolucionario, aquel que analiza Ramos en *El perfil del hombre...*, el tipo social del pelado pronto pasó a ser un personaje teatral y cinematográfico de grandísima popularidad. Este personaje aparece por primera vez en las carpas, teatros urbanos no estables de carácter popular. Gidi indica que, en las carpas, las explosiones verbales soeces y expresivas del personaje encontraban gran acogida gracias a la cercanía y participación del público (2017: 68). De entre todos los intérpretes populares que encarnaron la figura del pelado destacó, como queda dicho, Mario Moreno, “Cantinflas”. En opinión de Gidi, Cantinflas cumplía en las carpas y en sus primeras películas una función primordialmente satírica: “Mediante una lógica enrevesada, Cantinflas reta y desmiente el sistema social imperante y sus valores” (74). La verborrea del pelado, en la visión de esta estudiosa, serviría para

cuestionar y burlarse de los valores propugnados por las clases dominantes, como la honradez, el trabajo o la abnegación.

Existen otras formas de interpretar esta figura. Para Roger Bartra (1987), el pelado teatral y cinematográfico es una figura fundamentalmente reaccionaria. Con su actitud egoísta e irrespetuosa, “es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo” (170). En este sentido, Cantinflas, el pelado, no sería una sátira de las clases dominantes, sino una prueba cómica de que el pueblo, con su corrupción y su relajo,¹ es decir, con la burla de valores como la honradez, el trabajo o la abnegación, justifica y legitima el despotismo y la explotación por parte del Estado.

Al igual que Bartra, Juan Pablo Silva Escobar (2017) considera el pelado un instrumento de conformismo e inmovilismo. Según él, la representación cinematográfica del pelado (es decir, el cine de Cantinflas)

distribuye una representación de un sujeto popular culturalmente subordinado, pero optimista, contribuyendo así a eternizar y universalizar un orden social basado en la idea de que las jerarquías sociales son asunto del destino y no producto histórico-social, y con un poco de gracia y picardía se puede sobrevivir a la explotación y el abuso (115).

Cantinflas, entendido como un ídolo popular que no se toma en serio las preocupaciones de los poderosos y disfruta de

¹“El relajo es, pues, la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada. Es, ciertamente, una revolución privada: una revolución que niega a las masas” (Bartra, 1987: 183). Esta actitud tan propia del pelado y que se considera propia de la identidad mexicana es lo contrario de una revolución social y solo busca la “libertad para no elegir nada”.

la vida y del hambre gracias a su buen corazón y sus ocurrencias disparatadas, es una figura cuestionada por Bartra y Silva Escobar, que lo consideran más bien como una suerte de sedante que el Estado posrevolucionario utilizó para desbaratar actitudes de protesta social.²

Ahora bien, los pelados que aparecen en las piezas de la generación FONCA,³ estos “seres memorablemente estúpidos” (Bixler, 2012: vi) con los cuales se encariña el público y que están continuamente emprendiendo absurdas aventuras que justifican con peroratas sin sentido, estos pelados de nuevo cuño, ¿son equiparables, en cuanto personajes tipo del teatro contemporáneo, a aquel primer pelado? ¿Cómo se podría caracterizar el teatro que se ríe de este tipo de seres?

Evidentemente, el estúpido insignificante de la generación FONCA vive en una situación socioeconómica diferente que su predecesor posrevolucionario. El pelado sobre el que escribía Ramos se movía

² Lejos de encontrarle un carácter disolvente, Silva Escobar (2017) opina que la verborrea descontrolada de Cantinflas muestra su absoluta falta de ubicación en el mundo en que vive: “lo que queda de toda esta explosión de un hablar desinhibido y melindroso, es el rastro de un sujeto subalterno extraviado en la encrucijada de su propio parloteo” (115).

³ Puede encontrarse una caracterización de esta generación de autores y autoras, así como análisis de sus principales obras, en Vázquez Touriño (2020). La idea fundamental es que a finales de los años 80 se produjeron tres cambios de paradigma radicales en el campo teatral. Cierta respuesta estética común a estos cambios es lo que conforma el carácter particular de los dramaturgos y dramaturgas agrupados bajo esta etiqueta. Los tres cambios de paradigma serían: el que afecta a la financiación teatral, que, con la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), cede la planificación estatal a plataformas horizontales de evaluación “entre pares”; el que afecta a la relación entre el texto dramático y lo performativo, dando lugar a dramaturgias que giran en torno a lo que Hans Thies Lehmann nombró “teatro postdramático”; y el que se refiere a los cambios sociales y culturales acaecidos con la expansión del modelo neoliberal y globalizado de economía.

en el contexto de desarrollo de la industrialización, en el que el conflicto social provenía del enfrentamiento entre trabajadores y propietarios de los medios de producción. La política económica del Estado posrevolucionario se basaba en el proteccionismo de la industria nacional, en el crecimiento del sistema burocrático (principal empleador), en una paternalista implantación de medidas sociales y en la represión de las reivindicaciones obreras. El México de la era de la globalización y las políticas económicas neoliberales es muy diferente. Portes y Hofmann (2003) muestran cómo el proletario, organizado o lumpen, ha sido sustituido ampliamente por el *petty entrepreneur*. Esta figura del emprendedor precario, insignificante y en los límites de la criminalidad, sería el equivalente al proletario lumpen que era el pelado en sus orígenes. La diferencia estriba en que el contexto ya no es el de la explotación por una burguesía industrial y represión por un Estado corrupto. El ámbito en el que se desarrollan las frustraciones de estos seres insignificantes es distinto, y por ello son diferentes – aunque comparables – su actitud, su significado y su forma de representación en la escena teatral.

La verborrea vacía y la frustración de los seres insignificantes de la generación FONCA provienen de su incapacidad para ubicarse en el mundo globalizado, pues este es el contexto sociocultural en que se mueven, y ahí es donde radica la diferencia con el pelado. Autores de esta generación, como Legom, son conscientes de que sus personajes insignificantes se inscriben en una tradición que, partiendo del teatro del absurdo y atravesando la obra de Koltès, hace proliferar esta prole de seres marginados en las nuevas sociedades globalizadas. Legom comenta que, a partir de los años noventa, en los escenarios del teatro occidental

tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les

corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen (2006: 42).

Se trata, por tanto, de personajes cuyas identidades vienen determinadas por la economía globalizada, a la que se entregan con entusiasmo, pese a que este orden económico los barre y convierte en despojos. Esto explica, en parte, la empatía que despiertan estos seres. La profunda humanidad que sentimos en sus fracasos proviene del reconocimiento de la zozobra y la incertidumbre compartidas y de la intuición de que, en cualquier momento, podemos ser nosotros los que nos caigamos de la ola.

De entre los fenómenos propios de la era de la globalización, nos va a interesar el que enfrenta lo local a lo global. Como señala Rizk (2017), la adopción de políticas neoliberales en muchos de los países de habla hispana “no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial, sino también modifica la posición del ciudadano ante el mismo”, de forma que “las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales” (77). Es decir, la tensión entre el Estado nacionalista y el pelado desheredado ha sido sustituida, al desaparecer el proyecto nacional, por la tensión entre lo local y lo global como principal elemento configurador de la identidad de los caracteres creados por los autores contemporáneos. Esta tensión propia de la globalización se manifiesta de distintas maneras, tanto en la forma de expresarse de estos personajes como en sus miedos y anhelos, y es, en términos generales, un reflejo de un cambio en las utopías cotidianas, como apunta la cita de Rizk.

La obra *Más pequeños que el Guggenheim* (estrenada en 2007), de Alejandro Ricaño, funda su comicidad precisamente en las situaciones que viven sus protagonistas –perdedores del

neoliberalismo— en relación con la tensión entre lo global y lo local. En comparación con el humor propio del pelado *cantinfiliano*, nos situamos aquí en una escala más amplia. La desubicación (el desarraigo, la alienación) de los personajes es producto de un sistema que ha de ser observado a una escala global o, al menos, de relaciones entre el Norte y el Sur globales. Dalton (2018) considera que “*Más pequeños que el Guggenheim* questions how people from Mexico can resist dehumanizing discourses that relegate them to the international periphery” (73), con lo cual sitúa el estatus de desheredados de sus protagonistas mexicanos (y, por tanto, locales) en un contexto global.

Los protagonistas, Sunny —director teatral— y Gorka —dramaturgo—, viajaron desde México a Europa para cumplir sus sueños de artistas en un mundo global:

Gorka: Madrid-Barcelona, Barcelona-París, París-Londres, y después, la casualidad.

Sunday: Para comprar los boletos, recuerdo, vendimos la chocomilera, un volkswagen 86 al que le sonaba todo menos el claxon. [...]

Sunday: ¡A chingar a su madre, puto país de mierda!

Gorka: ...gritamos cuando despegó el avión, convencidos de que nunca íbamos a regresar. Pero regresamos en tres meses (Ricaño, 2012: 3).

El fracaso de su empresa culmina a las puertas del Museo Guggenheim de Bilbao, símbolo de la modernidad y de la cultura cosmopolita que no les deja entrar. A raíz de esta experiencia, pasan diez años sin verse, hasta que finalmente se juntan para montar en un pequeño café teatro de la Ciudad de México una obra de teatro sobre su experiencia europea. El proceso de creación de dicha obra teatral, que no en vano titulan *Los insignificantes* “because they

live in the shadow of the developed world” (Dalton, 2018: 74), es el verdadero argumento de *Más pequeños que el Guggenheim*, por lo que el espectador asiste, más que nada, al patético y entrañable intento de estos personajes de aceptar su insignificancia, que no es otra cosa que su naturaleza local frente a la quimera global.

Varias otras escenas y situaciones de la pieza remiten a esta tensión entre el Norte global y los seres insignificantes que se ven obligados a habitar su periferia. Tras su fracaso como artista, Gorka comienza a trabajar en un Walmart:

Al: Gorka por su parte había trabajado durante esos diez años en un Walmart. El puesto que ocupaba, se defendería, tenía que ver después de todo con su profesión.

Sunday: ¿Hay un departamento de libros?

Gorka: Una sección pequeñita. No es que valga la pena. Sólo son un par de estanterías detrás de los shampoos.

Sunday: ¿Eres el encargado?

Gorka: Desde hace diez años.

Sunday: ¿Puedes opinar?

Gorka: Sí

Sunday: ¿Te escuchan?

Gorka: No.

Al: Y por esos mismos días lo despedirían, argumentando que ciertamente no hacía falta un dramaturgo para organizar un par de estanterías detrás de los shampoos (Ricaño, 2012: 4-5).

El trabajo en una de las empresas multinacionales más grandes del mundo como antítesis de la vocación de escritor de Gorka nos muestra cómo la periferia de lo global no se produce únicamente en términos geográficos. El par de estanterías de libros –la vocación de Gorka– se encuentran situadas, en el mercado global que impone mercancías y valores, detrás de los champús. El humor,

de un optimismo cínico muy característico de Ricaño (*Day apud*. Dalton, 2018: 73), surge del intento casi tierno de Gorka de posicionarse en un sistema que lo excluye.

Al igual que el pelado del México postrevolucionario, estos nuevos perdedores recurren al relajo y a la picaresca para no ser expulsados de la rueda del éxito. Sunday solicita una beca para jóvenes creadores alterando los documentos con su fecha de nacimiento y presentando un proyecto plagiado:

Sunday: Donde dice que vas a hacer una exposición, bórrale exposición y ponle obra de teatro. El proyecto es un requisito protocolario. La beca nos la dan por la trayectoria.

Gorka: ¿Cuál trayectoria?

Sunday: Anéxale estas fotos.

Gorka: ¿De dónde las sacaste?

Sunday: ¿Para qué quieres saber?

Gorka: ¡Para saber!

Sunday: Son de montajes que hice hace mucho tiempo.

(*Gorka les echa un vistazo.*)

Gorka: ¿Éste no es Lawrence Olivier?

Sunday: A ver. (*Mira la fotografía.*) ¿Se nota mucho?

Gorka: ¿Se nota mucho?

Sunday: Bueno, ésta quítala.

Gorka: ¡Y ésta es de un montaje que vio todo mundo!

Sunday: ¡Préstame las fotografías! A ver. (*Pausa.*) Toma éstas, donde no se ve ni madres (Ricaño, 2012: 9).

Los nombres de los cuatro personajes también hablan –todos ellos– de una tensión entre el prestigio que irradia el centro y el ridículo de la versión sucedánea de este prestigio. Del personaje Al nunca llegamos a saber su verdadero nombre. Por ser albino, el grupo decide llamarle Al, apodo con un cierto tono anglosajón.

También Sunday utiliza una versión anglosajona de su verdadero y genuinamente mexicano nombre: Domingo Auxilio. En el nombre de Gorka vemos de nuevo el intento de globalizar u occidentalizar el destino periférico de estos seres:

Gorka: Es vasco. Significa Jorge

Jam: ¿Y por qué no te pusieron Jorge?

Gorka: Porque mi papá ya se llamaba Jorge. Conoció a un vasco que se llamaba Gorka. Y le dijo que se llamaba como él, pero en vasco (Ricaño, 2012: 24).

Pero, sin duda, es el nombre de Jam, Jamblet Sánchez, el que produce un efecto más hilarante por el abismo entre la insignificancia del personaje y la ambición (en este caso, involuntaria) que parece querer transmitir.

Jam: Con jota.

Sunday: ¿Qué cosa?

Jam: Es Jamlet, con jota.

Sunday: No, ora sí ya te la mamaste. (*Corrige.*)

Jam: Be después de la eme.

Sunday: ¡¿Dónde estudiaron tus papás?!

Jam: Escucharon el nombre, de por ahí. No lo leyeron. ¿Cómo iban a saber cómo escribirlo?

(*Pausa.*)

Sunday: ¿Jamblet qué?

Jam: Sánchez.

Sunday: ¡Ya escribe tú tu puto nombre! ¡Vas a hacer que me orine en los pantalones! (Ricaño, 2012: 10).

Como ya se ha mencionado, el momento álgido del choque entre la pequeñez de los personajes y la inalcanzable lejanía del

Occidente Global se produce cuando Sunday y Gorka llegan, sin dinero y enfermos, a las puertas del Museo Guggenheim. Es en ese momento en el que toman conciencia del ridículo de su ambición. Una ambición que está explícitamente ligada a la condición periférica de estos personajes:

Gorka: Guggenheim.

Sunday: Esa madre. Un armatoste torcido con placas de titanio y no sé qué chingaderas. Veías tu reflejo en esa madre y te acentuaba el tercer mundo, ¿verdad, Gor?

Gorka: ¿Qué?

Sunday: El Guggenheim, que te acomplejaba.

Gorka: Sí... (Ricaño, 2012: 31).

La comicidad de la escena se exagera, así como su simbolismo, cuando Sunday relata cómo corre a una máquina expendedora para conseguir algún refresco dulce para su amigo, que sufre un ataque de hipoglucemia, y se queda absolutamente fascinado por el brazo robótico de la máquina:⁴

Sunday: Corrí a la máquina por una coca cola, y no mames, había que ver qué máquina. Tenía un brazo electrónico y un escáner que ubicaba la lata para arrojarla a un contenedor con

⁴ David S. Dalton (2018) ha notado las varias alusiones que despierta el monólogo de Sunday: “The Spanish vending machine stands in stark contrast to its Mexican counterpart; in an earlier scene, Gorka tries to buy coffee in a Mexican hospital, but the machine eats his coins and gives him nothing. Viewed alongside each other, these devices show a clear division between the technologies of the developed and developing worlds. Not only do Spanish vending machines work, but they do so in a sexier way. Even more telling, the juxtaposition of a writhing Gorka –whose body is suffering a systemic, even mechanical, failure of its own– with a sleek, Spanish vending machine places both body machines in tension as they compete for Sunday’s attention” (76).

tal precisión. Una chingonería, de veras. Estuve casi diez minutos contemplando la madre esa, hasta que recordé que Gorka se estaba muriendo... (Ricaño, 2012: 32).

Como se ha dicho, lo que el espectador presencia no es tanto el viaje fracasado de Gorka y Sunday, sino el intento de recrearlo diez años después y, por tanto, la redención del fracaso por medio del humor y la amistad. En el final de la pieza, la historia representada y el acto de representarla acaban coincidiendo y el espectador entiende que lo que está presenciando es la pieza teatral creándose ante sus ojos, de la misma manera que el lector de *Cien años de soledad* descubre en la última página de la novela que lo que está leyendo es el manuscrito de Melquíades, que se escribe a medida que se lee. Y es justo en ese momento, cuando el recuerdo y la teatralización se funden ante el público, cuando la esperanza renace:

Jam: Mantener intacta la esperanza, murmuró. Mantener intacta la esperanza... ¿Qué quería decir eso?

Sunday: ¿Qué quería decir eso?, se pregunta Jam.

Al: Luego Sunday dice: *¿Qué quería decir eso?, se pregunta Jam.* Y ahí se quedan, contemplando el cielo a través de la ventana del hospital. Y saben, por primera vez, que mañana tendrán ganas de levantarse (Ricaño, 2012: 60).

Así pues, los insignificantes protagonistas del teatro de Ricaño y otros compañeros de generación comparten rasgos con el clásico pelado, concretamente su exclusión social y su locuacidad grosera. Por lo que respecta a la función social que pueden llevar a cabo como personajes de teatro, ha quedado establecido que el pelado cantinflasco sirve como atenuante amable de las situaciones de injusticia del período posrevolucionario. En el caso del teatro de la

generación FONCA, el público de principios del siglo XXI también se ve encarnado en las peripecias absurdas de los protagonistas. Como dice Bixler (2012),

[a]unque los cuatro personajes de esta obra se consideran insignificantes entre sí, el público los llega a ver y entender como parte íntegra del mundo cultural, social y económico de México. Como integrantes del mundo artístico, representan, si bien de manera humorística, no sólo la dificultad de hacer teatro en México sino también la dificultad de realizar los sueños en un mundo en el que no se puede contar con nada ni con nadie (ix).

Para comprender cabalmente el significado de este personaje, el pelado, y del humor que lleva asociado, es necesario recordar que estamos estudiando la dramaturgia de un teatro de presencia, no un teatro de representación; un teatro de comunidad en el que la insignificancia de estos personajes adquiere la fuerza del reconocimiento. El reconocimiento al que llega el público, sin embargo, no es el del espejo que refleja las circunstancias sociales. El teatro como juego (Guénoun, 2015) es un teatro de iguales y, por eso, lo trivial, lo insignificante “es el resultado de un despojamiento, es una aparición bruta de lo real. Pero, en este caso, lo trivial no es idiota. En primer lugar, porque no es único, sino compartido. En segundo lugar, porque descubre caminos para la construcción del sentido” (Sánchez, 2012: 313). Lo trivial de las aspiraciones de estos personajes es lo que los hace parecer estúpidos. Pero, como explica José A. Sánchez (2012), esa estupidez compartida permite crear un significado, al menos para el grupo que la comparte.

El pelado, símbolo que fue del subdesarrollo de México, vuelve a aparecer en el escenario de la mano de la generación FONCA, pero lo hace “restando una representación” al mundo del espectáculo. La sociedad del espectáculo es, en sí, una forma de opresión

de la periferia no representada culturalmente, como predijo Debord hace ya más de medio siglo: “La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como sociedad del espectáculo” (Debord, 2000: 63). Con esto en mente, la reaparición del pelado —ahora convertido en insignificante— como parte de un tipo de teatro que trata de enfrentarse al espectáculo adquiere un valor singular. Lo que los textos de Ricaño y otros autores contemporáneos expresan es el desconcierto del individuo real ante la riqueza de oportunidades que el espectáculo muestra. Ir al teatro a compartir la teatralización de una historia trivial de alguien que está confundido por el espectáculo global tiene una función desenmascaradora. Según Debord (2000), el espectáculo se presenta como variedad y elección, pero en esencia es solamente alienación. Las verdaderas contradicciones quedan siempre ocultas bajo la aparente variedad del espectáculo: “[l]o que las oposiciones del espectáculo ocultan es la unidad de la miseria. Las distintas formas de la misma alienación combaten bajo la máscara de la elección total, debido a que se erigen sobre la ocultación de las contradicciones reales” (67).

Es por esta razón que se puede entender la reaparición de la figura del pelado, magistralmente desarrollada en la dramaturgia de Legom y Alejandro Ricaño, como uno de los rasgos fundamentales de la creación de la generación FONCA. Este personaje, al aparecer de forma rapsódica⁵ y no dramática, establece un diálogo con el espectador que transcurre “por debajo” del espectáculo, desenmascarando la falsa “elección total” que este ofrece (especialmente en tiempos de globalización) y abrazando

⁵ Acerca del carácter rapsódico de esta escritura teatral, consúltese Vázquez Touriño (2020: 115 y ss).

la verdadera diversidad, la que solo puede darse en el convivio (Dubatti, 2003) de artistas y público.

Referencias

- Bartra, Roger, 1987, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México.
- Bixler, Jacqueline Eyring, 2012, “Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño”, en *Historias para ser contadas: tres obras de Alejandro Ricaño*, Jacqueline Eyring Bixler (ed.), LATR Books, Lawrence, pp. v-XIV.
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo (trad.), Pre-textos, Madrid.
- Dubatti, Jorge, 2003, *El convivio teatral: teoría y práctica de teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- Gidi, Claudia, 2017, “La figura del pelado en el teatro popular mexicano”, *Risa y géneros menores*, Luis Beltrán Almería et al. (eds.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 59-76.
- Guénoun, Denis, 2015, *¿El teatro es necesario?*, Antígona, Madrid.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique, s.f., *De bestias, criaturas y perras. Si el amor fuera un ala. Pieza para cuatro manos* [Archivo Microsoft Word].
- _____, 2006, “La ruptura del canon”, *Paso de Gato*, núm. 26, pp. 41-42.
- Lehmann, Hans Thies, 2013, *Teatro posdramático*, CENDEAC, Madrid.
- Portes, Alejandro y Kelly Hoffman, 2003, “Latin American Class Structures: Their Composition and Change during the Neoliberal Era”, *Latin American Research Review*, vol. 38, núm. 1, pp. 41-82.

- Ramos, Samuel, 1951, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Ricaño, Alejandro, 2012, “Más pequeños que el Guggenheim”, en Jacqueline Bixler (sel., pról., y notas), *Historias para ser contadas. El teatro de Alejandro Ricaño*, LATR Books, Lawrence, pp. 1-60.
- Rizk, Beatriz, 2013, “El teatro ante la globalización: el caso mexicano”, *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, vol. 16, núm. 20, pp. 77-88.
- Sánchez, José A., 2012, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Paso de Gato, México.
- Silva Escobar, Juan Pablo, 2017, “Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”, *Atenea*, núm. 516, pp. 107-20.
- Vázquez Touriño, Daniel, 2020, *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*, Verbum, Madrid.

Dorte Katrin Jansen, *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*, México, Paso de Gato, 2018.

A toda persona que, en este controvertido milenio que inicia, aún diga o piense que la dramaturgia no es un territorio de las creadoras mexicanas, le vendría muy bien leer este libro. Dorte Katrin Jansen nos muestra que las dramaturgas en México escriben desde hace muchas décadas y están para quedarse. En *Feliz nuevo siglo de dramaturgas* –Premio Internacional de Ensayo Teatral en 2018– la autora alemana-mexicana nos ofrece un recorrido por las problemáticas que enfrentaron, los hallazgos y aciertos que alcanzaron estas mujeres durante el siglo xx y un panorama general de su producción actual.

Dorte Jansen es investigadora escénica y dramaturga. Se formó primero como licenciada en Enseñanza del francés y del español en Alemania, es maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana y doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desarrolló

su pasión por el teatro desde los diecinueve años, la cual se fortaleció gracias a estancias en Francia y España, aunque fue hasta que llegó a la Ciudad de México que se animó a convertirse en dramaturga. Con *Los güeros no me excitan* recibió el Premio Internacional de Dramaturgia Teatro por la Dignidad, y mención honorífica por *Historias de carriolas* en el Primer Concurso de Dramaturgia de Teatro para el Barrio, ambas en 2017. Desde esos trabajos se evidencia su interés por escribir experiencias de mujeres desde una visión crítica.

En el artículo “Generaciones de mujeres, generaciones de dramaturgas” (2004), Kirsten F. Nigro considera que las formas de hacer teatro de Berta Hiriart, Estela Leñero y Ximena Escalante son “como un sitio donde puede florecer su doble compromiso con el arte y con sus voces individuales como mujeres” (122). Algo similar ocurre con Dorte Jansen en su quehacer como investigadora y dramaturga.

Buscando mantener el diálogo entre la comunidad teatral y el público durante el confinamiento

to de la pandemia, Teatro UNAM y Cátedra Bergman emitieron en 2020 la convocatoria “7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren”, misma que incluyó el testimonio de esta joven artista, y quien ante la pregunta sobre qué interrogantes continúan alimentando su práctica como dramaturga, respondió:

En su mayoría mis escrituras han sido procesos de sanación: *Sana, sana alita de murciélago*, obra para niños para abrazar la amistad y la confianza; *Acuña el de Laura Méndez*, para disputar la idea del amor romántico; *Los güeros no me excitan*, para sacar enojo y rabia frente al patriarcado; *Libélulas hembras*, para sobrevivir la violencia de género en un país feminicida, *Historias de carriolas*, para luchar por un lugar digno siendo madre soltera [...] (Teatro UNAM, *Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren*).

Jansen explica que *Feliz nuevo siglo de dramaturgas* tiene como objetivo ofrecer un panorama y exponer algunas de las tendencias de la dramaturgia escrita por mujeres en México; sin embargo, conforme nos vamos adentrando en el ensayo descubrimos que cumple con mucho más. En él confluyen testimonios, entrevistas, crítica, historia del teatro, premiaciones y estímulos para dramaturgas, tendencias diversas y clasificaciones. Para aproximarse a esta información, se apegó a las sugerencias del crítico e historiador teatral Jorge Dubatti, quien insiste en una estrategia que conjugue al artista-investigador y al investigador-artista; lo cual se hace evidente con la cantidad, calidad y sensibilidad de las entrevistas y testimonios de las dramaturgas compartidos con la autora.

Es necesario aplaudir que Dorte Jansen realiza un trabajo cartográfico al mencionar cerca de ciento cincuenta creadoras escénicas en México. En la mayoría de los casos, hace más completa la información incluyendo el título y comentarios de obras representativas. Este trabajo rescata la

tradición teatral femenina de este país y contribuye a visibilizar a las creadoras y su producción. Buena parte de estas mujeres son también actrices, creadoras escénicas, directoras, productoras, escritoras, investigadoras, cabareteras, titiriteras, empresarias, etc. Rescato las palabras de Sabina Berman citadas en el texto: “Ahora reclamo ser llamada dramaturga. Reclamo la *a* en el nombre de mi oficio, porque esa *a* sintetiza mi diferencia” (12).

Siguiendo un orden cronológico, el volumen consta de seis capítulos: comienza por presentar a Elena Garro (1916-1998), Luisa Josefina Hernández (1928) y Sabina Berman (1955), las tres dramaturgas más emblemáticas del país; el segundo capítulo relaciona el auge de la crítica feminista con los estudios literarios, lo que dio como resultado un “boom femenino” en la producción contemporánea; en el siguiente, establece una distinción categórica entre escritura feminista, femenina y de mujeres; en el cuarto, señala las inquietudes y motivaciones de distintas artistas e intelectuales, las cuales coinciden, a más de cincuenta años, con un

poema escrito por Rosario Castellanos: “Escribo porque yo, un día, adolescente, / Me incliné ante un espejo y no había nadie” (22). A partir de los capítulos quinto y sexto, la autora presenta su propuesta de cartografía y analiza las obras buscando características y relaciones notables en la creación escénica de las autoras incluidas.

Para adentrarse al escenario de la dramaturgia mexicana partió de trabajos previos como: *Dramaturgas hispanoamericanas contemporáneas: antología crítica* (1991), de E. Andrade e H. Cramise; *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX* (2011), de C. Gidi y J. Bixler; *Teatro, mujer y país* (2000), de F. Galván; *Escena con otra mirada: antología de dramaturgas* (2003), de R. Barrera, entre otros.

Con *Feliz nuevo siglo de dramaturgas* profundizamos en los múltiples perfiles, estilos, temáticas de creadoras mexicanas y se plantea una de las preguntas rectoras: *¿desde dónde y desde qué experiencia escribimos?* Amplia interrogante que esta investigadora busca responder desde una perspectiva de género y haciendo énfasis en el lugar de

enunciación de las escritoras; a la vez que se nos presenta como una invitación abierta a leer, conocer, investigar, disfrutar y ser espectador de las propuestas realizadas por mujeres.

Así pues, el repertorio que nos presenta Dorte Jansen evidencia que en México contamos con dramaturgas de distintas generaciones, estilos, intereses y perfiles, y que abordan diversas temáticas. Asimismo, informa sobre antologías y recopilaciones publicadas en las últimas tres décadas, sobre investigadores e investigadoras dedicadas al estudio particular de las mujeres y el teatro, premiaciones y estímulos artísticos y de una creciente atención a este tema en mesas y simposios, e incluso ciclos de lectura apoyados por instituciones.

Una de las importantes sorpresas que se lleva el lector o lectora de este ensayo es darse cuenta de la gigantesca labor que la mirada femenina ha sumado a la creación escénica. Cada vez se vuelve más común escuchar la propuesta del trabajo desde la horizontalidad, por un lado, en contra de la figura de dirección como “todopodero-

sa” y, por el otro, como búsqueda de desjerarquizar los saberes. De acuerdo con los testimonios que la autora reúne, este tipo de organización de las labores es mucho más común entre mujeres. Además, dramaturgas como Micaela Gramajo, Laura Uribe, Mariana Gándara, entre otras, ponen al centro de su práctica la dimensión afectiva y emocional de los y las participantes de cada montaje escénico. Jansen nos conduce a reflexionar que el accionar de algunas dramaturgas desde la ternura, la empatía y la escucha posibilita “una revolución amorosa desde el escenario” (36).

Algunos de los rasgos y posicionamientos que Dorte Jansen expone y rescata como característicos de los textos dramáticos escritos por mujeres en México son: dignificar el teatro infantil como lo han hecho Perla Szuchmacher, Maribel Carrasco y Berta Hiriart; enfatizar el trabajo en colectivo como sostiene Mariana Gándara; exponer la necesidad de politizar las prácticas teatrales con la propuesta de un “sistema vaginal” de Laura Uribe; crear desde la propia experien-

cia como lo escenifican creadoras como Conchi León y Amaranta Leyva; el trabajo de la investigadora Rocío Galicia con las dramaturgias femeninas que abordan a la sangre menstrual como imagen poética y simbólica, como Larisa López por dar un ejemplo; la reinterpretación de los personajes femeninos a partir de reflexionar el propio lugar de enunciación en contraste con los hombres; hacer crítica social desde el humor y la ironía; y, para finalizar, alejarse del victimismo como Sabina Berman, Mariana Hartasánchez, Verónica Bujero o Lucía Leonor Enríquez.

Si esta investigación muestra que el universo de dramaturgas en México no solamente existe, sino que es amplio, consolidado y legitimado por distintas instancias: ¿cuál es el problema?, ¿por qué insistir en el tema de las dramaturgas mexicanas? Pues bien, porque aún hoy perviven prácticas de inequidad de género en las artes escénicas.

A partir de los hechos, su experiencia personal, críticas previas y los honestos testimonios de las creadoras en los que comparten las dificultades que enfrentan hacien-

do teatro en una cultura patriarcal, la autora afirma que “existe una enorme cantidad de escritoras cuyos trabajos valen la pena ser leídos y montados, pero les falta mayor visibilidad editorial y escénica” (18). Es decir, en México hay mujeres que escriben teatro, pero la circulación de sus textos, así como la puesta en escena de los mismos es escasa y, en ocasiones, se ve injustamente obstaculizada en razón de género.

Por otro lado, me atrevo a sumar otro desafío, al cual considero no se hace el énfasis suficiente: la centralización de la producción y representación. Basta con poner atención a la generosa mención de dramaturgas y su procedencia para observar que es, en primer lugar, una minoría quienes no son originarias de la Ciudad de México y la frecuencia con que emigraron en algún punto de su carrera, quienes nacieron en el interior del país; en segundo, que son todavía menos aquellas que pudieron sostener su producción fuera de la capital.

La pregunta final de Teatro UNAM y Cátedra Bergman a Jansen es: ¿qué le desea a la siguiente ge-

neración de hacedores teatrales? A lo que respondió:

Creo que algo que escribí en mi ensayo *Feliz nuevo siglo de dramaturgas* (2018) ya se está cumpliendo: la emancipación de los artistas. El que todos tengamos una voz y sepamos articularla, tanto hombres como mujeres. Un sistema teatral democrático. Horizontalidad en la forma de relacionarnos. No deseo a nadie maestros arrogantes y humillantes. Les deseo un medio con menos envidias y más trabajo en equipo (Teatro UNAM, *Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren*).

Esta reseña es una invitación a acercarse al trabajo de esta investigadora y dramaturga que recupera y analiza el importante trabajo que las mujeres están llevando a cabo en las artes escénicas; el cual, a decir verdad, es mucho más de lo que se cree; asimismo, propongo acercarnos a los dramas y montajes de tantas escritoras como nos sea posible para disfrutar de su rico universo.

Lucía Mondragón Vincent
Universidad Veracruzana

Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas (coords.), *De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas*, México, Universidad de Guanajuato, 2018.

La historia cultural e intelectual de México y Francia está llena de cruces. Algunos se han vuelto parte del sentido común: la impronta de las ideas ilustradas en la independencia nacional, aunque ha sido matizada desde la academia, es una referencia constante en la conversación pública. Otros se han constituido en fructíferos campos de estudio, con la colaboración destacada de académicos franceses radicados en el país: pienso en las biografías de ilustres visitantes como André Breton, Benjamin Péret y Antonin Artaud publicadas por Fabienne Bradu en el Fondo de Cultura Económica, o bien en su compilación de textos sobre Octavio Paz y Francia hecha con Philippe Ollé-Laprune, otro referente en este tema.

En cualquier caso, como sugiere Andreas Kurz en la presentación del libro, el estudio de este vínculo

está lejos de agotarse, sobre todo si consideramos que hasta ahora ha fluido casi siempre en una sola dirección. Los siete artículos aquí reunidos, si bien con una sola excepción no invierten el esquema de la influencia de Francia en México, logran mostrar que en este proceso de intercambio intelectual los actores mexicanos no han sido entes pasivos, sino que han recibido la cultura francesa con curiosidad, la han interrogado y en algunos casos le han dado un giro creativo propio. El punto de vista de cada capítulo es diferente, por lo que las apropiaciones francesas en el contexto nacional se filtran también por diversas miradas disciplinarias, lo que nos permite observar cómo operan en niveles tan distintos como la obra de un artista o la esfera pública de una época.

El primer artículo parte de uno de los mitos más caros a la relación entre ambos países, que es el afrancesamiento cultural del México decimonónico. A partir de un notable conocimiento de trabajos históricos y del estrecho lazo entre cultura y política en este periodo, se muestra que las élites mexicanas recurrirían

a modelos alternativos para la independencia cultural de la nación, entre ellos el pasado propio. Mientras los liberales admiran la cultura y la ciencia de sus referentes franceses, desconfían de sus ambiciones expansionistas; por su parte, en los conservadores prima el miedo a las ideas revolucionarias y sus potenciales efectos nocivos en un pueblo que se supone inmaduro. La incipiente literatura nacional refleja el mismo ánimo: tras la guerra con Francia, los escritores idealizarán el pasado azteca y asociarán a los europeos con la corrupción moral y civil. Salvo la asimilación de tendencias simbolistas y decadentistas en el modernismo mexicano, el afrancesamiento porfirista se reduciría a la moda y a ciertos estilos de vida.

Posteriormente, nos encontramos con un estudio sobre el papel de los libreros franceses en el siglo XIX mexicano, cercano a la historia cultural de un Roger Chartier o de Robert Darnton. A pesar de que desde la primera década de independencia el establecimiento de bibliotecas, imprentas y otras empresas editoriales son una priori-

dad, la inestabilidad política impide proyectos de mayor calado como el impulso a la lectura. Es hasta el triunfo de 1967 cuando las circunstancias son más propicias, mientras las premisas del positivismo solo refuerzan la idea de la educación como elemento de orden y progreso. En este escenario, la librería Rosa y Bouret, resultado de la fusión de dos casas francesas, tiene un rol central en la edición de libros en español para exportar a América Latina. El repaso de sus fuentes de datos indica un interés claro en la difusión de conocimientos científicos y tecnológicos, pero también en áreas más sociales como la psicología y la filosofía.

El primer texto que se ocupa de un personaje en particular es el que analiza el pensamiento de Henri Bergson en la obra filosófica de José Vasconcelos, un punto de vista original en relación con sus lecturas más sociopolíticas. De entrada, el autor presenta al bergsonismo y su influencia en México no como una mera reacción al positivismo: más que negar los valores del pensamiento científico, este buscaba una metafísica que dialogara con

la ciencia, una tesis respaldada por las interpretaciones de Bergson que argumentan que no fue un enemigo de Kant o del idealismo alemán. Ahora bien, tras una detallada revisión de conceptos, la forma en la que estos pensadores plantean la relación entre arte y filosofía diverge en una cuestión fundamental, pues Vasconcelos estatiza el tiempo del acto estético, lo hace un instante eterno, idéntico a sí mismo: un enfoque monista opuesto al dualismo bergsoniano en el que espíritu y materia difieren en naturaleza, no en grado.

Decía que un capítulo revisa una de las vías por las que México influye en Francia: es aquel sobre las técnicas surrealistas, las cuales tienen paralelismos con la manera en la que sus artistas entendieron al país. El surrealismo es un puente como pocos entre ambas naciones: una fue su pilar y la otra parecía ser su misma expresión. Muchos de sus impulsores encontrarían en el territorio mexicano no solo una fuente para sus procesos creativos sino un imaginario que les ayudaría a darle solidez a su movimiento. La fascinación por lo pre-

colombino o el pasado legendario, la revolución, el quiebre de distinciones entre arte popular y de élite, la integración del artista a la sociedad: los elementos que admiraron los surrealistas podían tener un carácter ingenuo o artificial, pero sirvieron para la confirmación de sus premisas, para la captura del inconsciente sin intermediarios a través de técnicas libres o más premeditadas.

Regresamos a los estudios de casos individuales con el quinto artículo, centrado en la huella de Paul Valéry en Salvador Elizondo y su método. Si la presencia del francés en la formación y en la obra de Elizondo es conocida, desde sus traducciones hasta el célebre ensayo “El método de Paul Valéry”, eco del texto que este hiciera sobre Leonardo Da Vinci, la autora nos descubre un aspecto más profundo, que es la forma en la que su ideario subyace en el proyecto del autor de *Farabeuf*. La afinidad entre ambos, a grandes rasgos, se basa en una misma obsesión intelectual: la relación entre operaciones mentales y el acto de escribir. Elizondo no busca la representación de la in-

teligencia absoluta en un Edmond Teste, pero el camino que traza Valéry lo lleva a ver en la escritura un espacio de experimentación en el que se revela cómo opera el pensamiento o, dicho de otro modo, una posibilidad demostrativa de los esquemas del espíritu, indescriptibles según su maestro.

El penúltimo texto repasa los “Inventarios” de José Emilio Pacheco y los motivos franceses que se encuentran en estos desde la idea de la galería: aquellas estampas y retratos del mundo que integran esta faceta peculiar de la obra del poeta. Ya que el siglo XIX es uno de sus temas cardinales, es normal que Pacheco rinda homenajes a esos escritores viajeros como Rubén Darío en París. De esta fijación decimonónica vienen otros tópicos como el instante, el paso del tiempo y lo que las ruinas nos dicen sobre una época, interés que culminaría en su traducción de *París, capital del siglo XIX*, de Walter Benjamin.

Finalmente, la exposición *Los inmatrimales*, realizada en 1985 en París, sirve al último artículo como punto de partida para una reflexión sobre la modernidad y la posmo-

modernidad en espacios donde el paso de una a otra no se puede dar por descontado. En resumen, lo que se nos propone es un recorrido –la metáfora museística es clave– por las reacciones estéticas mexicanas que manifiestan e incluso anticipan las ideas de la posmodernidad occidental según los planteamientos de Jean-François Lyotard. El autor describe las diferentes fases de las concepciones históricas del arte hasta llegar a la historia figural lyotardiana, cuyos preceptos se ilustran con artistas como José Clemente Orozco, Carlos Fuentes, el pintor del siglo XVII José Juárez o el poeta decimonónico Antonio Plaza.

Como mencioné al inicio, el gran aporte del libro radica en exponer la complejidad de los procesos de recepción en la historia intelectual mexicana. Es decir, ilumina la forma en la que influjos del exterior como aquellos provenientes de Francia, aunque valiosos en sí mismos, se modifican al aparecer en un contexto tan distinto e interactuar con problemas políticos, la imaginación literaria o las características de la sociedad mexicana en sus diferentes etapas. Podríamos

tomar ejemplos específicos de cada intervención, pero quisiera mencionar solamente tres apuntes generales que nos ayudan a esclarecer esta cuestión.

El capítulo sobre el afrancesamiento en el siglo XIX mexicano es un buen ejemplo de cómo avanzar hacia una lectura más crítica de esta conexión cultural. Se sabe que, a diferencia de la tradicional historia de ideas, en la práctica la nueva historia intelectual ha dejado de hablar de influencias para enfocarse más en discursos o conceptos. No es el lugar para extenderme en este cambio, pero basta con subrayar un supuesto metodológico: se deja de asumir una relación directa entre ideas y eventos para concentrarse en el despliegue de ciertos lenguajes en circunstancias particulares. Me parece que, en este sentido, el texto de Andreas Kurz dialoga con los estudios que han cuestionado la supuesta tradición ilustrada que habría impulsado a los protagonistas de la Independencia.

Entre otras cosas, lo que se ha intentado ha sido contextualizar las fuentes con el fin de cap-

tar qué implicaba ser “ilustrado” en este escenario específico. Se ha demostrado que muchos actores de la Independencia a quienes les atribuimos esta filiación rechazaban ciertos rasgos asociados a los *philosophes*, e incluso se valían del tópico negativo de la injerencia externa para acusar a sus rivales de lazos con el imperio francés. La idea que tenemos de una genealogía ilustrada y revolucionaria sería el efecto de las acusaciones mutuas entre bandos rivales, como lo es en parte la noción del afrancesamiento en el México decimonónico. Un buen ejercicio complementario sería revisar discursos en el campo científico y literario: no solo para matizar la idea de una importación acrítica del positivismo, sino para entender la incorporación del simbolismo y del decadentismo francés en el marco amplio de la creciente especialización de los campos y la progresiva autonomía del arte.

Otro buen parámetro para revisar la traducción de discursos y tendencias intelectuales francesas es la forma en la que los captan figuras de la cultura mexicana. Además,

las diferencias en los análisis sobre Vasconcelos y Elizondo revelan un aspecto que me interesa resaltar. En el caso de la presencia de Bergson en la obra del mexicano, vista desde el ámbito filosófico, su apropiación parece tener un carácter más incidental en la medida en que el énfasis del autor está en las categorías bergsonianas, las cuales se contrastan solo de forma breve y al final con el monismo estético de Vasconcelos para mostrar que este llegó a conclusiones opuestas. Más allá del argumento general, que es convincente, la falta de una explicación sobre por qué Vasconcelos habría leído así a Bergson da la impresión de que el objetivo del estudio es probar un malentendido. Por supuesto, este es un camino válido, pero obstaculiza la problematización del proceso de recepción de ciertas ideas, ya que parte de un contraste entre un modelo “original” y sus “deformaciones” al ser importado, sin profundizar en las razones de estas diferencias.

El capítulo sobre Valéry y Elizondo, por el contrario, sortea estas tensiones de una manera sobresaliente: aunque se nos ofrece un

punto de referencia, el cual es una reconstrucción muy completa de las premisas del francés, el núcleo del análisis no deja de ser la forma en la que Elizondo las despliega en su proyecto literario personal. Incluso cuando se aleja de aquellos propósitos a los que podríamos llamar “originales”, esto no constituye un inconveniente, sino un punto de interés. No quiero dejar de mencionar otras reflexiones que suscitan este artículo: el paralelismo con Valéry invita a cuestionar el nexo de Elizondo con corrientes como el *nouveau roman* y nos ayuda a apreciar la cercanía que siempre manifestó, más bien, con autores como James Joyce.

Sin embargo, en el plano general de la relación entre México y Francia, me parece fundamental subrayar dos tipos de aproximaciones a esta historia intelectual: las que parten de la noción de un aparato conceptual primigenio y original del que se distanciarían sus seguidores en otros países, sin indagar mucho en las causas, y las que hacen de esas torsiones inevitables un marco en el que se llegan a desarrollar propuestas propias. Son estas últimas,

a final de cuentas, las que más se acercan a ese ideal de subvertir la unilateralidad con la que se tienden a leer estos intercambios.

De aquí paso al último punto, en el que simplemente quiero reafirmar la relevancia del artículo sobre el surrealismo, al exponer la influencia de México en Francia mediante el papel que el imaginario mexicano jugó en la consolidación del movimiento. Esta operación abre algunas líneas que podrían explorarse, como el contacto entre este repertorio y algunos estudiosos de lo sagrado y lo ritual, lectores de Émile Durkheim y Marcel Mauss, en círculos como el de Georges Bataille y la revista *Documents*. Asimismo, sería importante extender el análisis hacia lo que los artistas nacionales le aportaron no solo en esta fase temprana, sino una vez que los cambios en el campo cultural francés de la posguerra lo relegaron, pues tendría su segunda vida en América Latina en un momento en el que la región reemplazaba a una Europa destruida como el lugar de la utopía.

No cabe duda de que la relación entre México y Francia, cuya

cercanía suele hacernos creer que sabemos todo sobre ella, es un terreno con muchas parcelas por descubrir aún. La colaboración institucional que está en el origen del libro, entre la Universidad de Guanajuato, la Alianza Francesa y el Mexican Cultural Centre, indica que este interés es recíproco y debería ir creciendo. Quienes se interesan en el tema harían bien en seguir las directrices que marca este completo y sugerente estudio.

Yael David Vertty Velasco
El Colegio de México

La técnica del capital.
Tres comentarios

Andrea Torres Gaxiola, *La técnica del capital. Ensayos sobre Bolívar Echeverría y Karl Marx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

El tren es una ráfaga de hierro que azota el panorama y lo [conmueve todo.

MANUEL MAPLES ARCE

Después de la traducción *Transcrita, sobre Kant y Marx* (2020) de Kojin Karatani, que aporta un camino de largo alcance en la investigación de los estudios críticos en Latinoamérica, Andrea Torres Gaxiola presenta un estudio sobre la categoría de técnica dentro del capitalismo. Un estudio original que pone en tensión la conformación de las dinámicas sociales de las ciudades-estado a la vez que va desarrollando su crítica a la técnica y la tecnología. Un estudio que recuerda, por la presencia de la máquina, a la crítica estridentista de

Manuel Maples Arce en *Paroxismo* y, a pesar de no tener los elementos satíricos, al Orozco de *Katharsis*, pues por caminos diversos, llegan a similares conclusiones. El progreso y la tecnología como categorías que guían el curso dinámico de las sociedades se encuentran, pues, en conflicto. Por otro lado, algunas de las posturas recuerdan propuestas como la de la economía política del vampirismo de John Kraniauskas, ya que la autora, en un momento dado, habla del capital como si fuera un nuevo Prometeo, “para Marx el valor se autonomiza a través del capital, cobra vida. En su interior, se halla la pulsión de ser relanzado perpetuamente; así se transforma en un pseudo-sujeto cuando impone su voluntad, cuando impele al capitalista a lanzar nuevamente el dinero acumulado, una y otra vez, al proceso de producción/circulación” (178).

Me interesa dejar algunos puntos de lectura que considero imprescindibles sobre este libro.

1) Una original forma de pensar a Marx. La autora presenta a un Marx en tensión, entre el de la

alienación (*Manuscritos del 44*), el de la ley general de la acumulación capitalista (visión tanto anglosajona como soviética) y la visión de Marx como un científico, como el caso de Althusser. Entre esta tensión, la autora analiza la técnica que, a su decir, está naturalizada en la obra de Marx, pues “por momentos se presenta como una en la que la industrialización que surge del capital es un avance importante de la sociedad, y por momentos, al contrario, sobre todo en el Marx de los primeros años, parece añorar una forma de trabajo que recuerda al feudalismo” (12).

Aunque el objetivo es claro: “la tecnología del capital ha sido desarrollada con el fin de producir mayor plusvalor, y contribuir a profundizar el proceso de acumulación” (14), el desarrollo parece ser complicado, pues la misma tensión teórica en la que se posiciona la autora hace no estar siempre en un lugar fijo. La crítica se va desplazando, va volteando la mira constantemente; la fija solo por momentos breves y concisos. Un trabajo teórico complicado que utiliza la movilidad infinita y,

en apariencia, contradictoria. La traductora de *Transcrítica*, al ver a un Marx en tensión, se encuentra en un vaivén teórico importante que enriquece sus aportaciones. Va del pensamiento marxiano al marxismo soviético y del analítico anglosajón a la teoría crítica con conocimientos de causa de alto nivel. Este intersticio crítico en el cual se encuentra es, tal vez, uno de los elementos más potentes de su estudio.

Asimismo, la técnica también está pensada dentro de una tensión importante, entre la naturaleza y las sociedades humanas. Una tensión que ocurre entre el metabolismo, el trabajo y la reproducción social. “Es claro que una superación del capitalismo supone una revolución en las tecnologías y, más aún, en la concepción misma de la naturaleza” (120). La autora trabaja este dilema desde la categoría echeverriana/marxiana de forma natural, aunque la asocia con perspectivas feministas como la de Maria Mies que plantea la división sexual del trabajo en *Patriarcado y acumulación en escala mundial*.

Para esto recurre a una revisión del concepto de propiedad en Marx.

2) ¿Es posible una modernidad no capitalista y tecnológicamente desarrollada? Esta pregunta va dirigiendo intermitentemente los desarrollos teóricos a lo largo del libro. Así, se piensa la técnica desde tres frentes: como concepto crítico, en relación con la transformación de la naturaleza y en el proceso de producción capitalista. Estos tres frentes tienen la intención de atacar un interés aún más complicado: “intentaremos pensar en el conflicto que, en la actualidad, la técnica nos manifiesta: la imposibilidad de pensar una sociedad post-capitalista, a menos de concebirla como una sociedad post-dinera” (16). Si bien el libro es una suerte de crítica de la tecnología del capital, no es la historia crítica de la tecnología que propone Marx en *El capital* como un recurso necesario de análisis de las relaciones sociales de vida de la humanidad. En este sentido el libro es un espacio crítico de dicha categoría que, en buena medida, barbecha el terreno para la com-

presión de dicho concepto en las sociedades modernas actuales.

Desde esta posición teórica, desde dicho intersticio crítico, las conclusiones son interesantes. Así, la técnica permite, según nuestra autora, la materialización de la ley del valor. Bajo esta tesis, trabaja constantemente para, después, enlazarla con la crítica de la fetichización. Esta es una de las grandes problemáticas a las que se enfrenta el texto, pues “¿Por qué, entonces, utilizar dicha técnica en un socialismo que pretende trascender el modo capitalista de reproducción?” (22).

Una cosa queda pendiente, a mi parecer, pues al asegurar que “la transformación de la técnica consiste en buscar nuevos instrumentos, nuevas teorías científicas que se apliquen a la producción de nuevos instrumentos que incrementen la eficacia de la producción” (54), la autora omite análisis de obras canónicas como *Materia-lismo y empiriocriticismo* y vuelca rápidamente su mirada al marxismo contemporáneo. Tal vez, un análisis desde su postura de dicha obra resulte un trabajo interesante.

3) Tesis de trabajo sobre la técnica. Para la filósofa, la materialidad de la técnica es la máquina y, a su vez, como ya se aseguró, la técnica es la materialización de la teoría del valor en tanto explotación del trabajador, la profundización de las contradicciones del capitalismo y la valorización del valor. En suma, la técnica es el elemento que le permite establecerse al capitalismo como modo de producción. De ahí parte la importancia de su análisis.

La autora se posiciona claramente, desde el principio del libro, en el terreno del análisis del momento de producción capitalista. Por tal motivo, la técnica entra en el proceso de trabajo, que no es otro que el de producción, tanto en su momento proyectivo (actividad conforme a fines) como en el activo (el cumplimiento de dichos fines). No obstante lo anterior, otorga elementos importantes para pensar la técnica desde el momento del intercambio al decir que el dinero es por sí solo una tecnología. De esta manera se encuentra la técnica ya en el proceso de intercambio. Este es uno de los derro-

teros, en esta obra, que se sugieren seguir.

El análisis y seguimiento de *El capital* en este libro es admirable tanto por la claridad con la que lo hace como por la complejidad con la que maneja las categorías que operan en el capitalismo. Así, es muy claro cuando la filósofa relaciona el plusvalor relativo (aumento de la productividad, reducción del tiempo de trabajo necesario y aumento del plusvalor, que se traduce en la innovación técnica) con el estudio sobre la técnica y la tecnología en el capital.

Después de una interesante distinción entre instrumento y máquina, la autora sostiene que la maquinaria, en su diseño, está orientada a controlar la intensidad del trabajo, a monopolizar la virtuosidad y habilidad del trabajador, así como a simplificar su trabajo. Por tanto, la máquina no es neutral. Al considerar a la tecnología como una fuerza independiente del capital, se comete el error que llevó a los soviéticos a adoptar técnicas de producción capitalistas y a pensar que con la sola socialización de los medios de

producción bastaba para superar la enajenación del trabajo. Esto último, tan solo en el marxismo contemporáneo en México, debería de poner en entredicho a más de alguna postura al respecto.

Luis Guillermo Martínez
Gutiérrez
Universidad Nacional Autónoma
de México

Las huellas del cuervo
de Baltimore

Sergio Hernández Roura,
*Edgar Allan Poe y la literatura
fantástica mexicana
(1859-1922)*, México, Bonilla
Artigas Editores, 2020.

Hay autores que han impactado con su obra al mundo literario de tal manera que modifican significativamente la concepción misma de lo que se entiende por literatura. Nuevos géneros, corrientes o movimientos surgen de las propuestas estéticas de estos escritores; algunas veces su incidencia es efímera y otras, cala consciente o inconscientemente en las letras de las generaciones que les suceden. Su relevancia, incluso, se suele asumir de forma incuestionable, como el caso de Edgar Allan Poe; sin embargo, es tarea del investigador averiguar cómo es recibida una obra en un determinado lugar o tiempo.

La empresa que desarrolla Sergio Hernández Roura en este título que sostengo entre las manos, editado en 2020, es un rastreo de la obra del norteamericano en

México durante un periodo que resulta crucial para comprender el impacto y los alcances de una influencia que se palpa tanto en escritores como en corrientes literarias. Más específicamente, hay un interés por el desarrollo de la literatura fantástica en México, una literatura que en el siglo xx cuenta con grandes representantes como Francisco Tario, Carlos Fuentes o Amparo Dávila, pero que se encuentra presente desde mediados del siglo xix en diversas publicaciones periódicas mexicanas.

Hernández Roura acota su investigación a los años que van de 1859 a 1922, lo que de antemano advierte que el proyecto se presenta monumental pero, como apunta Vicente Quirarte en el prólogo de este volumen, necesario. El objetivo del libro queda claro: ayudar a “responder un conjunto de interrogantes que sin duda pueden brindar una mayor comprensión de la historia de la literatura fantástica”. Es decir, el acercamiento que se hace a Edgar Allan Poe sirve de pretexto para delinear el desarrollo de una literatura que está íntimamente ligada a su figura.

En ese sentido, coincido con Quirarte cuando califica la empresa de este investigador como un “libro ejemplar y estimulante”, sobre todo porque desde 2014, en una sobremesa, platicábamos con el que ahora preside El Colegio Nacional sobre la importancia de esta figura en las letras nacionales. En esa charla efímera pero estimulante nos comentaba sobre su interés en realizar un trabajo sobre su recepción en Hispanoamérica. Me pregunto si el fruto de esa curiosidad se concretó en el texto citado por Hernández Roura en la página 44, pero omitido por desliz en la bibliografía final, o bien es el trabajo en proceso que Quirarte mantiene con Lilia Vieyra (20). En realidad, el dato importa más porque enfatiza que los historiadores de la literatura han regresado la mirada a la figura y obra de Poe y han encontrado una omisión terrible que tenía que ser enmendada: no existían trabajos de gran calado sobre su recepción en nuestro catálogo de investigaciones.

Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana sirve para enmendar esta omisión a la vez que

da pauta para que tanto el curioso como el investigador consulten la cartografía minuciosa de un fenómeno que ni fue breve ni fue sencillo; fue un proceso lento pero constante, que significó un replanteamiento estético para las letras mexicanas y se consolidó por las lecturas hechas en francés, gracias a las traducciones de Charles Baudelaire, o por las traducciones al español que fueron apareciendo esporádicamente en los periódicos y revistas mexicanas.

El recorrido propuesto en este libro, además, permite reconstruir las distintas facetas de ese proceso enmarañado. En una primera instancia se hace una reflexión sobre la literatura fantástica en México de manera general, desde sus antecedentes en lo gótico, hasta su asimilación en lo cotidiano y su evolución hacia la lógica y la ciencia, más cercanas a la narrativa de Poe. Al sentar los precedentes que se remontan a la tradición oral, el acercamiento, aunque breve, arroja luz sobre una manera particular de ir construyendo una literatura que tiene su base en la imaginación y que encuentra un sustento, un

apoyo o una forma de propagarse con fluidez gracias al papel que jugó la imprenta en el siglo XIX, que recibió los primeros cuentos fantásticos impresos en un tiempo donde los escritores y políticos tenían como meta la construcción de una identidad nacional. Este primer apartado también sirve para contextualizar las aproximaciones posteriores; por eso, la parte histórica se desarrolla con precisión, enfatizando los eventos que mayor repercusión tuvieron para el desarrollo del género fantástico en México.

En un segundo momento, Hernández Roura comienza a presentarnos los hallazgos historiográficos que fueron producto de su investigación: las traducciones. El investigador afirma que estas se encuentran diseminadas entre las publicaciones periódicas, porque las traducciones de los libros del autor estadounidense se hicieron primero al francés y poco después estas se tradujeron a nuestra lengua por los españoles. Es decir, los lectores mexicanos inicialmente tuvieron un encuentro con una traducción europea que después se filtró o

trajo del francés para la prensa mexicana. De ahí sigue, de manera puntual, una “reconstrucción de la historia de las traducciones más relevantes a partir de artículos, notas, reseñas y anuncios que se refieren al autor o a sus obras” (43). Esta serie de datos permiten dilucidar que tanto Poe como su obra estaban presentes en los espacios más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX, pero también cómo, por medio de las traducciones, se pueden asegurar la procedencia de los textos que se usaran como referencia, lo que permite, de alguna manera, trazar un primer esbozo de la red que identifica las formas en que Poe se leyó en México.

Lo que nos deja claro este acercamiento es que si bien es cierto que la atención sobre el escritor de “El gato negro” se dio por la mirada que continuamente los escritores mexicanos posaban en Francia, la presencia del estadounidense fue relativamente temprana, por lo menos desde el año 1868, y su lectura podría ser en francés, traducciones españolas y muy rara vez en su lengua original. Además, resulta particularmente interesante cómo

el investigador aprovecha el tema rector del libro para reflexionar, aunque de manera breve, sobre la visión literaria de la época —tanto de los liberales como de los conservadores—, recurso que permite al lector contemplar y comprender de manera panorámica el fenómeno, al tiempo que explica cómo las diferentes posturas produjeron algunas alteraciones sobre los textos originales al momento de traducir, pues en el trasfondo la cuestión moral era primordial.

En un tercer momento, se afianza el respaldo histórico y nos ofrece de manera detallada elementos que condicionaban la literatura del siglo XIX de manera tajante en tanto la moral y la estética, así como una reflexión que estuvo en el aire sobre la necesidad de una literatura nacional, que después, con Gutiérrez Nájera, se reformuló como literatura propia. El sesgo radical que tuvieron estas posturas ocasionó que hubiera censura a diferentes propuestas literarias que se alejaban de la ideología positivista instituida con la República Restaurada. La lucha por estéticas que dejaban atrás la literatura realista o

que cuestionaban el orden establecido eran discutidas desde el punto de vista moral y tanto la obra como el artista que abanderaban estas corrientes o tendencias eran condenados por los paladines de la moral reinante (lo cual se puntualiza en los apartados “Alcoholismo y locura” y “Degeneración y decadencia”).

Hernández Roura, en este sentido, nos presenta un resumen que plasma la visión apasionada y compleja de la literatura mexicana de fin de siglo, donde confluyeron tendencias con afinidades cercanas o totalmente opuestas, lo que permitió que la literatura fantástica tuviera un terreno fértil y variado para pronunciarse. La obra de Poe, por lo tanto, fue recibida de distintas maneras, a veces de modo positivo y en otras muchas ocasiones de forma negativa, por parte de la crítica. Precisamente desde estas distintas posturas se puede ofrecer una constancia sobre la forma en que Poe se fue asimilando en los lectores mexicanos; pero también cómo fue “utilizado” en las polémicas que marcaron los derroteros de nuestra literatura, ya fuera por

los detractores que invalidaron la obra al equipararla a la vida personal del escritor de manera hiperbólica, o por sus seguidores más fervientes que incluso llegaron a expresarse con un fanatismo ciego, o bien por la crítica argumentada, que ponderaba los aportes estéticos de la obra, de figuras cardinales como Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo.

La obra de Edgar Allan Poe se prestaba para la discusión simplemente porque en los postulados de “El principio poético” dejaba claro que se debía privilegiar la belleza sobre la moral y, además, las tendencias fantásticas, un poco macabras, de sus cuentos se alejaban por completo de la ideología reinante en el régimen porfirista. Esto, aunado a las múltiples traducciones, notas y críticas, nos deja claro que no hubo una figura del norteamericano definida ni una obra que no fuera filtrada y modificada para el público mexicano. Pero de toda la amalgama que este título registra se pueden delinear tendencias y preferencias que algunos escritores asimilaron.

Así, Hernández Roura guía al lector por una breve historia de la literatura mexicana que enfatiza los momentos, las publicaciones y las polémicas que giran en torno a Poe, para finalizar con un último apartado donde todo desemboca: “La influencia de Poe en México”. Aquí las individualidades se resaltan por afinidades estéticas, por gustos programáticos, por sensibilidades parecidas; pero también por particularidades que sobresalen en producciones moderadas, cuentos que abarcan elementos que se permean y nos acercan, a veces de manera somera y otras de forma palpable, a las propuestas de Poe. Con ello, el investigador rastrea y separa los cuentos del periodo estudiado en cinco categorías: lo fantástico legendario, el cuento gótico, lo fantástico cotidiano, lo fantástico esotérico y la ficción científica fantástica.

Con todo, *Edgar Allan Poe y la literatura mexicana fantástica mexicana (1859-1922)* se presenta como una lectura erudita pero agradable, con un aparato crítico riguroso que da cuenta, en sí mismo, de la complejidad de la investigación

que Sergio Hernández nos ofrece. Es una lectura obligada para todos aquellos que se interesen en la figura de Edgar Allan Poe o en la literatura fantástica; pero, además, es una declaración necesaria para los estudios literarios: hay que saber el cómo y el cuándo y el por qué ocurren las cosas y no solo dar por sentadas algunas conjeturas que se han repetido con el tiempo.

Ernesto Sánchez Pineda
Universidad Nacional Autónoma
de México

Andreas Kurz y Eduardo Estala Rojas (coords.), *De Francia a México, de México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas*, México, Universidad de Guanajuato, 2018.

La historia cultural e intelectual de México y Francia está llena de cruces. Algunos se han vuelto parte del sentido común: la impronta de las ideas ilustradas en la independencia nacional, aunque ha sido matizada desde la academia, es una referencia constante en la conversación pública. Otros se han constituido en fructíferos campos de estudio, con la colaboración destacada de académicos franceses radicados en el país: pienso en las biografías de ilustres visitantes como André Breton, Benjamin Péret y Antonin Artaud publicadas por Fabienne Bradu en el Fondo de Cultura Económica, o bien en su compilación de textos sobre Octavio Paz y Francia hecha con Philippe Ollé-Laprune, otro referente en este tema.

En cualquier caso, como sugiere Andreas Kurz en la presentación del libro, el estudio de este vínculo

está lejos de agotarse, sobre todo si consideramos que hasta ahora ha fluido casi siempre en una sola dirección. Los siete artículos aquí reunidos, si bien con una sola excepción no invierten el esquema de la influencia de Francia en México, logran mostrar que en este proceso de intercambio intelectual los actores mexicanos no han sido entes pasivos, sino que han recibido la cultura francesa con curiosidad, la han interrogado y en algunos casos le han dado un giro creativo propio. El punto de vista de cada capítulo es diferente, por lo que las apropiaciones francesas en el contexto nacional se filtran también por diversas miradas disciplinarias, lo que nos permite observar cómo operan en niveles tan distintos como la obra de un artista o la esfera pública de una época.

El primer artículo parte de uno de los mitos más caros a la relación entre ambos países, que es el afrancesamiento cultural del México decimonónico. A partir de un notable conocimiento de trabajos históricos y del estrecho lazo entre cultura y política en este periodo, se muestra que las élites mexicanas recurrirían

a modelos alternativos para la independencia cultural de la nación, entre ellos el pasado propio. Mientras los liberales admiran la cultura y la ciencia de sus referentes franceses, desconfían de sus ambiciones expansionistas; por su parte, en los conservadores prima el miedo a las ideas revolucionarias y sus potenciales efectos nocivos en un pueblo que se supone inmaduro. La incipiente literatura nacional refleja el mismo ánimo: tras la guerra con Francia, los escritores idealizarán el pasado azteca y asociarán a los europeos con la corrupción moral y civil. Salvo la asimilación de tendencias simbolistas y decadentistas en el modernismo mexicano, el afrancesamiento porfirista se reduciría a la moda y a ciertos estilos de vida.

Posteriormente, nos encontramos con un estudio sobre el papel de los libreros franceses en el siglo XIX mexicano, cercano a la historia cultural de un Roger Chartier o de Robert Darnton. A pesar de que desde la primera década de independencia el establecimiento de bibliotecas, imprentas y otras empresas editoriales son una priori-

dad, la inestabilidad política impide proyectos de mayor calado como el impulso a la lectura. Es hasta el triunfo de 1967 cuando las circunstancias son más propicias, mientras las premisas del positivismo solo refuerzan la idea de la educación como elemento de orden y progreso. En este escenario, la librería Rosa y Bouret, resultado de la fusión de dos casas francesas, tiene un rol central en la edición de libros en español para exportar a América Latina. El repaso de sus fuentes de datos indica un interés claro en la difusión de conocimientos científicos y tecnológicos, pero también en áreas más sociales como la psicología y la filosofía.

El primer texto que se ocupa de un personaje en particular es el que analiza el pensamiento de Henri Bergson en la obra filosófica de José Vasconcelos, un punto de vista original en relación con sus lecturas más sociopolíticas. De entrada, el autor presenta al bergsonismo y su influencia en México no como una mera reacción al positivismo: más que negar los valores del pensamiento científico, este buscaba una metafísica que dialogara con

la ciencia, una tesis respaldada por las interpretaciones de Bergson que argumentan que no fue un enemigo de Kant o del idealismo alemán. Ahora bien, tras una detallada revisión de conceptos, la forma en la que estos pensadores plantean la relación entre arte y filosofía diverge en una cuestión fundamental, pues Vasconcelos estatiza el tiempo del acto estético, lo hace un instante eterno, idéntico a sí mismo: un enfoque monista opuesto al dualismo bergsoniano en el que espíritu y materia difieren en naturaleza, no en grado.

Decía que un capítulo revisa una de las vías por las que México influye en Francia: es aquel sobre las técnicas surrealistas, las cuales tienen paralelismos con la manera en la que sus artistas entendieron al país. El surrealismo es un puente como pocos entre ambas naciones: una fue su pilar y la otra parecía ser su misma expresión. Muchos de sus impulsores encontrarían en el territorio mexicano no solo una fuente para sus procesos creativos sino un imaginario que les ayudaría a darle solidez a su movimiento. La fascinación por lo pre-

colombino o el pasado legendario, la revolución, el quiebre de distinciones entre arte popular y de élite, la integración del artista a la sociedad: los elementos que admiraron los surrealistas podían tener un carácter ingenuo o artificial, pero sirvieron para la confirmación de sus premisas, para la captura del inconsciente sin intermediarios a través de técnicas libres o más premeditadas.

Regresamos a los estudios de casos individuales con el quinto artículo, centrado en la huella de Paul Valéry en Salvador Elizondo y su método. Si la presencia del francés en la formación y en la obra de Elizondo es conocida, desde sus traducciones hasta el célebre ensayo “El método de Paul Valéry”, eco del texto que este hiciera sobre Leonardo Da Vinci, la autora nos descubre un aspecto más profundo, que es la forma en la que su ideario subyace en el proyecto del autor de *Farabeuf*. La afinidad entre ambos, a grandes rasgos, se basa en una misma obsesión intelectual: la relación entre operaciones mentales y el acto de escribir. Elizondo no busca la representación de la in-

teligencia absoluta en un Edmond Teste, pero el camino que traza Valéry lo lleva a ver en la escritura un espacio de experimentación en el que se revela cómo opera el pensamiento o, dicho de otro modo, una posibilidad demostrativa de los esquemas del espíritu, indescriptibles según su maestro.

El penúltimo texto repasa los “Inventarios” de José Emilio Pacheco y los motivos franceses que se encuentran en estos desde la idea de la galería: aquellas estampas y retratos del mundo que integran esta faceta peculiar de la obra del poeta. Ya que el siglo XIX es uno de sus temas cardinales, es normal que Pacheco rinda homenajes a esos escritores viajeros como Rubén Darío en París. De esta fijación decimonónica vienen otros tópicos como el instante, el paso del tiempo y lo que las ruinas nos dicen sobre una época, interés que culminaría en su traducción de *París, capital del siglo XIX*, de Walter Benjamin.

Finalmente, la exposición *Los inmatrimoniales*, realizada en 1985 en París, sirve al último artículo como punto de partida para una reflexión sobre la modernidad y la posmo-

modernidad en espacios donde el paso de una a otra no se puede dar por descontado. En resumen, lo que se nos propone es un recorrido –la metáfora museística es clave– por las reacciones estéticas mexicanas que manifiestan e incluso anticipan las ideas de la posmodernidad occidental según los planteamientos de Jean-François Lyotard. El autor describe las diferentes fases de las concepciones históricas del arte hasta llegar a la historia figural lyotardiana, cuyos preceptos se ilustran con artistas como José Clemente Orozco, Carlos Fuentes, el pintor del siglo XVII José Juárez o el poeta decimonónico Antonio Plaza.

Como mencioné al inicio, el gran aporte del libro radica en exponer la complejidad de los procesos de recepción en la historia intelectual mexicana. Es decir, ilumina la forma en la que influjos del exterior como aquellos provenientes de Francia, aunque valiosos en sí mismos, se modifican al aparecer en un contexto tan distinto e interactuar con problemas políticos, la imaginación literaria o las características de la sociedad mexicana en sus diferentes etapas. Podríamos

tomar ejemplos específicos de cada intervención, pero quisiera mencionar solamente tres apuntes generales que nos ayudan a esclarecer esta cuestión.

El capítulo sobre el afrancesamiento en el siglo XIX mexicano es un buen ejemplo de cómo avanzar hacia una lectura más crítica de esta conexión cultural. Se sabe que, a diferencia de la tradicional historia de ideas, en la práctica la nueva historia intelectual ha dejado de hablar de influencias para enfocarse más en discursos o conceptos. No es el lugar para extenderme en este cambio, pero basta con subrayar un supuesto metodológico: se deja de asumir una relación directa entre ideas y eventos para concentrarse en el despliegue de ciertos lenguajes en circunstancias particulares. Me parece que, en este sentido, el texto de Andreas Kurz dialoga con los estudios que han cuestionado la supuesta tradición ilustrada que habría impulsado a los protagonistas de la Independencia.

Entre otras cosas, lo que se ha intentado ha sido contextualizar las fuentes con el fin de cap-

tar qué implicaba ser “ilustrado” en este escenario específico. Se ha demostrado que muchos actores de la Independencia a quienes les atribuimos esta filiación rechazaban ciertos rasgos asociados a los *philosophes*, e incluso se valían del tópico negativo de la injerencia externa para acusar a sus rivales de lazos con el imperio francés. La idea que tenemos de una genealogía ilustrada y revolucionaria sería el efecto de las acusaciones mutuas entre bandos rivales, como lo es en parte la noción del afrancesamiento en el México decimonónico. Un buen ejercicio complementario sería revisar discursos en el campo científico y literario: no solo para matizar la idea de una importación acrítica del positivismo, sino para entender la incorporación del simbolismo y del decadentismo francés en el marco amplio de la creciente especialización de los campos y la progresiva autonomía del arte.

Otro buen parámetro para revisar la traducción de discursos y tendencias intelectuales francesas es la forma en la que los captan figuras de la cultura mexicana. Además,

las diferencias en los análisis sobre Vasconcelos y Elizondo revelan un aspecto que me interesa resaltar. En el caso de la presencia de Bergson en la obra del mexicano, vista desde el ámbito filosófico, su apropiación parece tener un carácter más incidental en la medida en que el énfasis del autor está en las categorías bergsonianas, las cuales se contrastan solo de forma breve y al final con el monismo estético de Vasconcelos para mostrar que este llegó a conclusiones opuestas. Más allá del argumento general, que es convincente, la falta de una explicación sobre por qué Vasconcelos habría leído así a Bergson da la impresión de que el objetivo del estudio es probar un malentendido. Por supuesto, este es un camino válido, pero obstaculiza la problematización del proceso de recepción de ciertas ideas, ya que parte de un contraste entre un modelo “original” y sus “deformaciones” al ser importado, sin profundizar en las razones de estas diferencias.

El capítulo sobre Valéry y Elizondo, por el contrario, sortea estas tensiones de una manera sobresaliente: aunque se nos ofrece un

punto de referencia, el cual es una reconstrucción muy completa de las premisas del francés, el núcleo del análisis no deja de ser la forma en la que Elizondo las despliega en su proyecto literario personal. Incluso cuando se aleja de aquellos propósitos a los que podríamos llamar “originales”, esto no constituye un inconveniente, sino un punto de interés. No quiero dejar de mencionar otras reflexiones que suscitan este artículo: el paralelismo con Valéry invita a cuestionar el nexo de Elizondo con corrientes como el *nouveau roman* y nos ayuda a apreciar la cercanía que siempre manifestó, más bien, con autores como James Joyce.

Sin embargo, en el plano general de la relación entre México y Francia, me parece fundamental subrayar dos tipos de aproximaciones a esta historia intelectual: las que parten de la noción de un aparato conceptual primigenio y original del que se distanciarían sus seguidores en otros países, sin indagar mucho en las causas, y las que hacen de esas torsiones inevitables un marco en el que se llegan a desarrollar propuestas propias. Son estas últimas,

a final de cuentas, las que más se acercan a ese ideal de subvertir la unilateralidad con la que se tienden a leer estos intercambios.

De aquí paso al último punto, en el que simplemente quiero reafirmar la relevancia del artículo sobre el surrealismo, al exponer la influencia de México en Francia mediante el papel que el imaginario mexicano jugó en la consolidación del movimiento. Esta operación abre algunas líneas que podrían explorarse, como el contacto entre este repertorio y algunos estudiosos de lo sagrado y lo ritual, lectores de Émile Durkheim y Marcel Mauss, en círculos como el de Georges Bataille y la revista *Documents*. Asimismo, sería importante extender el análisis hacia lo que los artistas nacionales le aportaron no solo en esta fase temprana, sino una vez que los cambios en el campo cultural francés de la posguerra lo relegaron, pues tendría su segunda vida en América Latina en un momento en el que la región reemplazaba a una Europa destruida como el lugar de la utopía.

No cabe duda de que la relación entre México y Francia, cuya

cercanía suele hacernos creer que sabemos todo sobre ella, es un terreno con muchas parcelas por descubrir aún. La colaboración institucional que está en el origen del libro, entre la Universidad de Guanajuato, la Alianza Francesa y el Mexican Cultural Centre, indica que este interés es recíproco y debería ir creciendo. Quienes se interesan en el tema harían bien en seguir las directrices que marca este completo y sugerente estudio.

Yael David Vertty Velasco
El Colegio de México

La técnica del capital.
Tres comentarios

Andrea Torres Gaxiola, *La técnica del capital. Ensayos sobre Bolívar Echeverría y Karl Marx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

El tren es una ráfaga de hierro que azota el panorama y lo [conmueve todo.

MANUEL MAPLES ARCE

Después de la traducción *Transcrita, sobre Kant y Marx* (2020) de Kojin Karatani, que aporta un camino de largo alcance en la investigación de los estudios críticos en Latinoamérica, Andrea Torres Gaxiola presenta un estudio sobre la categoría de técnica dentro del capitalismo. Un estudio original que pone en tensión la conformación de las dinámicas sociales de las ciudades-estado a la vez que va desarrollando su crítica a la técnica y la tecnología. Un estudio que recuerda, por la presencia de la máquina, a la crítica estridentista de

Manuel Maples Arce en *Paroxismo* y, a pesar de no tener los elementos satíricos, al Orozco de *Katharsis*, pues por caminos diversos, llegan a similares conclusiones. El progreso y la tecnología como categorías que guían el curso dinámico de las sociedades se encuentran, pues, en conflicto. Por otro lado, algunas de las posturas recuerdan propuestas como la de la economía política del vampirismo de John Kraniauskas, ya que la autora, en un momento dado, habla del capital como si fuera un nuevo Prometeo, “para Marx el valor se autonomiza a través del capital, cobra vida. En su interior, se halla la pulsión de ser relanzado perpetuamente; así se transforma en un pseudo-sujeto cuando impone su voluntad, cuando impele al capitalista a lanzar nuevamente el dinero acumulado, una y otra vez, al proceso de producción/circulación” (178).

Me interesa dejar algunos puntos de lectura que considero imprescindibles sobre este libro.

1) Una original forma de pensar a Marx. La autora presenta a un Marx en tensión, entre el de la

alienación (*Manuscritos del 44*), el de la ley general de la acumulación capitalista (visión tanto anglosajona como soviética) y la visión de Marx como un científico, como el caso de Althusser. Entre esta tensión, la autora analiza la técnica que, a su decir, está naturalizada en la obra de Marx, pues “por momentos se presenta como una en la que la industrialización que surge del capital es un avance importante de la sociedad, y por momentos, al contrario, sobre todo en el Marx de los primeros años, parece añorar una forma de trabajo que recuerda al feudalismo” (12).

Aunque el objetivo es claro: “la tecnología del capital ha sido desarrollada con el fin de producir mayor plusvalor, y contribuir a profundizar el proceso de acumulación” (14), el desarrollo parece ser complicado, pues la misma tensión teórica en la que se posiciona la autora hace no estar siempre en un lugar fijo. La crítica se va desplazando, va volteando la mira constantemente; la fija solo por momentos breves y concisos. Un trabajo teórico complicado que utiliza la movilidad infinita y,

en apariencia, contradictoria. La traductora de *Transcrítica*, al ver a un Marx en tensión, se encuentra en un vaivén teórico importante que enriquece sus aportaciones. Va del pensamiento marxiano al marxismo soviético y del analítico anglosajón a la teoría crítica con conocimientos de causa de alto nivel. Este intersticio crítico en el cual se encuentra es, tal vez, uno de los elementos más potentes de su estudio.

Asimismo, la técnica también está pensada dentro de una tensión importante, entre la naturaleza y las sociedades humanas. Una tensión que ocurre entre el metabolismo, el trabajo y la reproducción social. “Es claro que una superación del capitalismo supone una revolución en las tecnologías y, más aún, en la concepción misma de la naturaleza” (120). La autora trabaja este dilema desde la categoría echeverriana/marxiana de forma natural, aunque la asocia con perspectivas feministas como la de Maria Mies que plantea la división sexual del trabajo en *Patriarcado y acumulación en escala mundial*.

Para esto recurre a una revisión del concepto de propiedad en Marx.

2) ¿Es posible una modernidad no capitalista y tecnológicamente desarrollada? Esta pregunta va dirigiendo intermitentemente los desarrollos teóricos a lo largo del libro. Así, se piensa la técnica desde tres frentes: como concepto crítico, en relación con la transformación de la naturaleza y en el proceso de producción capitalista. Estos tres frentes tienen la intención de atacar un interés aún más complicado: “intentaremos pensar en el conflicto que, en la actualidad, la técnica nos manifiesta: la imposibilidad de pensar una sociedad post-capitalista, a menos de concebirla como una sociedad post-dineraria” (16). Si bien el libro es una suerte de crítica de la tecnología del capital, no es la historia crítica de la tecnología que propone Marx en *El capital* como un recurso necesario de análisis de las relaciones sociales de vida de la humanidad. En este sentido el libro es un espacio crítico de dicha categoría que, en buena medida, barbecha el terreno para la com-

presión de dicho concepto en las sociedades modernas actuales.

Desde esta posición teórica, desde dicho intersticio crítico, las conclusiones son interesantes. Así, la técnica permite, según nuestra autora, la materialización de la ley del valor. Bajo esta tesis, trabaja constantemente para, después, enlazarla con la crítica de la fetichización. Esta es una de las grandes problemáticas a las que se enfrenta el texto, pues “¿Por qué, entonces, utilizar dicha técnica en un socialismo que pretende trascender el modo capitalista de reproducción?” (22).

Una cosa queda pendiente, a mi parecer, pues al asegurar que “la transformación de la técnica consiste en buscar nuevos instrumentos, nuevas teorías científicas que se apliquen a la producción de nuevos instrumentos que incrementen la eficacia de la producción” (54), la autora omite análisis de obras canónicas como *Materia-lismo y empiriocriticismo* y vuelca rápidamente su mirada al marxismo contemporáneo. Tal vez, un análisis desde su postura de dicha obra resulte un trabajo interesante.

3) Tesis de trabajo sobre la técnica. Para la filósofa, la materialidad de la técnica es la máquina y, a su vez, como ya se aseguró, la técnica es la materialización de la teoría del valor en tanto explotación del trabajador, la profundización de las contradicciones del capitalismo y la valorización del valor. En suma, la técnica es el elemento que le permite establecerse al capitalismo como modo de producción. De ahí parte la importancia de su análisis.

La autora se posiciona claramente, desde el principio del libro, en el terreno del análisis del momento de producción capitalista. Por tal motivo, la técnica entra en el proceso de trabajo, que no es otro que el de producción, tanto en su momento proyectivo (actividad conforme a fines) como en el activo (el cumplimiento de dichos fines). No obstante lo anterior, otorga elementos importantes para pensar la técnica desde el momento del intercambio al decir que el dinero es por sí solo una tecnología. De esta manera se encuentra la técnica ya en el proceso de intercambio. Este es uno de los derro-

teros, en esta obra, que se sugieren seguir.

El análisis y seguimiento de *El capital* en este libro es admirable tanto por la claridad con la que lo hace como por la complejidad con la que maneja las categorías que operan en el capitalismo. Así, es muy claro cuando la filósofa relaciona el plusvalor relativo (aumento de la productividad, reducción del tiempo de trabajo necesario y aumento del plusvalor, que se traduce en la innovación técnica) con el estudio sobre la técnica y la tecnología en el capital.

Después de una interesante distinción entre instrumento y máquina, la autora sostiene que la maquinaria, en su diseño, está orientada a controlar la intensidad del trabajo, a monopolizar la virtuosidad y habilidad del trabajador, así como a simplificar su trabajo. Por tanto, la máquina no es neutral. Al considerar a la tecnología como una fuerza independiente del capital, se comete el error que llevó a los soviéticos a adoptar técnicas de producción capitalistas y a pensar que con la sola socialización de los medios de

producción bastaba para superar la enajenación del trabajo. Esto último, tan solo en el marxismo contemporáneo en México, debería de poner en entredicho a más de alguna postura al respecto.

Luis Guillermo Martínez
Gutiérrez
Universidad Nacional Autónoma
de México

Las huellas del cuervo
de Baltimore

Sergio Hernández Roura,
*Edgar Allan Poe y la literatura
fantástica mexicana
(1859-1922)*, México, Bonilla
Artigas Editores, 2020.

Hay autores que han impactado con su obra al mundo literario de tal manera que modifican significativamente la concepción misma de lo que se entiende por literatura. Nuevos géneros, corrientes o movimientos surgen de las propuestas estéticas de estos escritores; algunas veces su incidencia es efímera y otras, cala consciente o inconscientemente en las letras de las generaciones que les suceden. Su relevancia, incluso, se suele asumir de forma incuestionable, como el caso de Edgar Allan Poe; sin embargo, es tarea del investigador averiguar cómo es recibida una obra en un determinado lugar o tiempo.

La empresa que desarrolla Sergio Hernández Roura en este título que sostengo entre las manos, editado en 2020, es un rastreo de la obra del norteamericano en

México durante un periodo que resulta crucial para comprender el impacto y los alcances de una influencia que se palpa tanto en escritores como en corrientes literarias. Más específicamente, hay un interés por el desarrollo de la literatura fantástica en México, una literatura que en el siglo xx cuenta con grandes representantes como Francisco Tario, Carlos Fuentes o Amparo Dávila, pero que se encuentra presente desde mediados del siglo xix en diversas publicaciones periódicas mexicanas.

Hernández Roura acota su investigación a los años que van de 1859 a 1922, lo que de antemano advierte que el proyecto se presenta monumental pero, como apunta Vicente Quirarte en el prólogo de este volumen, necesario. El objetivo del libro queda claro: ayudar a “responder un conjunto de interrogantes que sin duda pueden brindar una mayor comprensión de la historia de la literatura fantástica”. Es decir, el acercamiento que se hace a Edgar Allan Poe sirve de pretexto para delinear el desarrollo de una literatura que está íntimamente ligada a su figura.

En ese sentido, coincido con Quirarte cuando califica la empresa de este investigador como un “libro ejemplar y estimulante”, sobre todo porque desde 2014, en una sobremesa, platicábamos con el que ahora preside El Colegio Nacional sobre la importancia de esta figura en las letras nacionales. En esa charla efímera pero estimulante nos comentaba sobre su interés en realizar un trabajo sobre su recepción en Hispanoamérica. Me pregunto si el fruto de esa curiosidad se concretó en el texto citado por Hernández Roura en la página 44, pero omitido por desliz en la bibliografía final, o bien es el trabajo en proceso que Quirarte mantiene con Lilia Vieyra (20). En realidad, el dato importa más porque enfatiza que los historiadores de la literatura han regresado la mirada a la figura y obra de Poe y han encontrado una omisión terrible que tenía que ser enmendada: no existían trabajos de gran calado sobre su recepción en nuestro catálogo de investigaciones.

Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana sirve para enmendar esta omisión a la vez que

da pauta para que tanto el curioso como el investigador consulten la cartografía minuciosa de un fenómeno que ni fue breve ni fue sencillo; fue un proceso lento pero constante, que significó un replanteamiento estético para las letras mexicanas y se consolidó por las lecturas hechas en francés, gracias a las traducciones de Charles Baudelaire, o por las traducciones al español que fueron apareciendo esporádicamente en los periódicos y revistas mexicanas.

El recorrido propuesto en este libro, además, permite reconstruir las distintas facetas de ese proceso enmarañado. En una primera instancia se hace una reflexión sobre la literatura fantástica en México de manera general, desde sus antecedentes en lo gótico, hasta su asimilación en lo cotidiano y su evolución hacia la lógica y la ciencia, más cercanas a la narrativa de Poe. Al sentar los precedentes que se remontan a la tradición oral, el acercamiento, aunque breve, arroja luz sobre una manera particular de ir construyendo una literatura que tiene su base en la imaginación y que encuentra un sustento, un

apoyo o una forma de propagarse con fluidez gracias al papel que jugó la imprenta en el siglo XIX, que recibió los primeros cuentos fantásticos impresos en un tiempo donde los escritores y políticos tenían como meta la construcción de una identidad nacional. Este primer apartado también sirve para contextualizar las aproximaciones posteriores; por eso, la parte histórica se desarrolla con precisión, enfatizando los eventos que mayor repercusión tuvieron para el desarrollo del género fantástico en México.

En un segundo momento, Hernández Roura comienza a presentarnos los hallazgos historiográficos que fueron producto de su investigación: las traducciones. El investigador afirma que estas se encuentran diseminadas entre las publicaciones periódicas, porque las traducciones de los libros del autor estadounidense se hicieron primero al francés y poco después estas se tradujeron a nuestra lengua por los españoles. Es decir, los lectores mexicanos inicialmente tuvieron un encuentro con una traducción europea que después se filtró o

trajo del francés para la prensa mexicana. De ahí sigue, de manera puntual, una “reconstrucción de la historia de las traducciones más relevantes a partir de artículos, notas, reseñas y anuncios que se refieren al autor o a sus obras” (43). Esta serie de datos permiten dilucidar que tanto Poe como su obra estaban presentes en los espacios más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX, pero también cómo, por medio de las traducciones, se pueden asegurar la procedencia de los textos que se usaran como referencia, lo que permite, de alguna manera, trazar un primer esbozo de la red que identifica las formas en que Poe se leyó en México.

Lo que nos deja claro este acercamiento es que si bien es cierto que la atención sobre el escritor de “El gato negro” se dio por la mirada que continuamente los escritores mexicanos posaban en Francia, la presencia del estadounidense fue relativamente temprana, por lo menos desde el año 1868, y su lectura podría ser en francés, traducciones españolas y muy rara vez en su lengua original. Además, resulta particularmente interesante cómo

el investigador aprovecha el tema rector del libro para reflexionar, aunque de manera breve, sobre la visión literaria de la época —tanto de los liberales como de los conservadores—, recurso que permite al lector contemplar y comprender de manera panorámica el fenómeno, al tiempo que explica cómo las diferentes posturas produjeron algunas alteraciones sobre los textos originales al momento de traducir, pues en el trasfondo la cuestión moral era primordial.

En un tercer momento, se afianza el respaldo histórico y nos ofrece de manera detallada elementos que condicionaban la literatura del siglo XIX de manera tajante en tanto la moral y la estética, así como una reflexión que estuvo en el aire sobre la necesidad de una literatura nacional, que después, con Gutiérrez Nájera, se reformuló como literatura propia. El sesgo radical que tuvieron estas posturas ocasionó que hubiera censura a diferentes propuestas literarias que se alejaban de la ideología positivista instituida con la República Restaurada. La lucha por estéticas que dejaban atrás la literatura realista o

que cuestionaban el orden establecido eran discutidas desde el punto de vista moral y tanto la obra como el artista que abanderaban estas corrientes o tendencias eran condenados por los paladines de la moral reinante (lo cual se puntualiza en los apartados “Alcoholismo y locura” y “Degeneración y decadencia”).

Hernández Roura, en este sentido, nos presenta un resumen que plasma la visión apasionada y compleja de la literatura mexicana de fin de siglo, donde confluyeron tendencias con afinidades cercanas o totalmente opuestas, lo que permitió que la literatura fantástica tuviera un terreno fértil y variado para pronunciarse. La obra de Poe, por lo tanto, fue recibida de distintas maneras, a veces de modo positivo y en otras muchas ocasiones de forma negativa, por parte de la crítica. Precisamente desde estas distintas posturas se puede ofrecer una constancia sobre la forma en que Poe se fue asimilando en los lectores mexicanos; pero también cómo fue “utilizado” en las polémicas que marcaron los derroteros de nuestra literatura, ya fuera por

los detractores que invalidaron la obra al equipararla a la vida personal del escritor de manera hiperbólica, o por sus seguidores más fervientes que incluso llegaron a expresarse con un fanatismo ciego, o bien por la crítica argumentada, que ponderaba los aportes estéticos de la obra, de figuras cardinales como Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo.

La obra de Edgar Allan Poe se prestaba para la discusión simplemente porque en los postulados de “El principio poético” dejaba claro que se debía privilegiar la belleza sobre la moral y, además, las tendencias fantásticas, un poco macabras, de sus cuentos se alejaban por completo de la ideología reinante en el régimen porfirista. Esto, aunado a las múltiples traducciones, notas y críticas, nos deja claro que no hubo una figura del norteamericano definida ni una obra que no fuera filtrada y modificada para el público mexicano. Pero de toda la amalgama que este título registra se pueden delinear tendencias y preferencias que algunos escritores asimilaron.

Así, Hernández Roura guía al lector por una breve historia de la literatura mexicana que enfatiza los momentos, las publicaciones y las polémicas que giran en torno a Poe, para finalizar con un último apartado donde todo desemboca: “La influencia de Poe en México”. Aquí las individualidades se resaltan por afinidades estéticas, por gustos programáticos, por sensibilidades parecidas; pero también por particularidades que sobresalen en producciones moderadas, cuentos que abarcan elementos que se permean y nos acercan, a veces de manera somera y otras de forma palpable, a las propuestas de Poe. Con ello, el investigador rastrea y separa los cuentos del periodo estudiado en cinco categorías: lo fantástico legendario, el cuento gótico, lo fantástico cotidiano, lo fantástico esotérico y la ficción científica fantástica.

Con todo, *Edgar Allan Poe y la literatura mexicana fantástica mexicana (1859-1922)* se presenta como una lectura erudita pero agradable, con un aparato crítico riguroso que da cuenta, en sí mismo, de la complejidad de la investigación

que Sergio Hernández nos ofrece. Es una lectura obligada para todos aquellos que se interesen en la figura de Edgar Allan Poe o en la literatura fantástica; pero, además, es una declaración necesaria para los estudios literarios: hay que saber el cómo y el cuándo y el por qué ocurren las cosas y no solo dar por sentadas algunas conjeturas que se han repetido con el tiempo.

Ernesto Sánchez Pineda
Universidad Nacional Autónoma
de México

Sobre los autores

Margarita Gueorguieva

Licenciada en Filología rusa y literatura, estudios en Rusia y Bulgaria; maestra en Filosofía de la Cultura por la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; doctora en Filosofía por el ИФ, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente se desempeña como profesora de tiempo completo en la UPN-Uruapan, Michoacán. Sus líneas de investigación son: poética y política, ética y educación, equidad de género. Sus últimas publicaciones se encuentran en la revista *Devenires*, de la UMSNH.

Karla Gabriela Nájera Ramírez

Doctora en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis, maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis y licenciada en Lengua y Literatura Hispanoamericanas por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Adscrita a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Líneas de investigación: literatura fantástica en el Río de la Plata y en México, literatura del norte de México, literatura potosina.

Publicaciones: “‘Psique’: un relato recuperado de Rubén Darío”, (*Anecdótica* (2021, v.5, núm. 1, pp. 131-146); “‘El cadáver viviente’: relato fantástico de Emma Felce”, *Cuadernos de Literaturas de Irrealidad* (2020, núm. 2, pp. 61-93); “El recurso fantástico en ‘Un cúmulo de preocupaciones que se transforma’ de Daniel Sada”, en Nora Danira López Torres, Marlon Martínez Vela y Josué Sánchez Hernández (coords.), *Literatura mexicana del Norte* (El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019, pp. 257-279).

Héctor Francisco González Fernández

Profesor de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la misma institución. Ha realizado una estancia de investigación en la Universidad de León, España. Además, ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación se enfocan en el humor posmoderno, movimientos sociales y teorías de la posmodernidad y la ciencia ficción. Entre sus publicaciones más recientes destaca: “Violencia objetiva y subjetiva en dos cuentos de Emiliano Pérez Cruz”, *Tla-Melaua. Revista de Ciencias Sociales*, (2020, núm. 48).

Nancy Granados Reyes

Profesora investigadora de tiempo completo y coordinadora de la Especialidad en Estudios de Género, Masculinidades y Diversidad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la misma institución. Ha realizado estancias de investigación en Palermo, Italia, y en Buenos Aires, Argentina. Ha participado en diversos congresos y ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras. Sus líneas de investigación se enfocan en estudios de género, literatura femenina y teorías como poscolonialismo, geopolítica y espacio. Entre sus publicaciones más recientes destaca: “La identidad femenina y las emociones en los cuentos ‘Matilde Espejo’ y ‘Tina Reyes’ de Amparo Dávila”, *Diseminaciones. Revista de investigación y crítica en humanidades y ciencias sociales* (vol. 4, núm. 8, pp. 37-53).

Andrea Puchmüller

Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa y doctora en Letras (ambos por la Universidad Nacional de Cuyo). Profesora adjunta exclusiva efectiva de Literatura Inglesa y Estadounidense, y de Didáctica de la Lengua y la Literatura, del Profesorado en Letras, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis. Investigadora posdoctoral del

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora del proyecto de investigación “Literatura e identidades: intersecciones, construcciones y representaciones”. Investigadora principal del proyecto de investigación “Desarrollo léxico-pragmático del lenguaje y el Otro en las prácticas discursivas” (Ciencia y Técnica, UNSL). Docente y miembro del Comité Académico de la Maestría en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Representante por el Departamento de Artes de la Comisión Asesora de Posgrado y de la Comisión Asesora de Becas (FCH, UNSL). Integrante del Comité Evaluador de *Kimün*. Revista Interdisciplinar de Formación Docente y *Miranda*. Revista del Instituto de Investigación de Literaturas en Lengua Inglesa. Autora de libros, capítulos de libros y artículos sobre temas de las literaturas anglófonas, la literatura infantil, y la didáctica de la literatura. Sus últimas tres publicaciones: “Identidad inglesa pre-moderna y Otredad romana en Cimbelineo de Shakespeare: consideraciones desde el género”, *Ikala, Revista de Lengua y Cultura*, Universidad de Antioquia, Colombia (vol. 1, núm. 25, 2020); “Investigar la noción de otredad a partir de la literatura. Aportes desde la sociocrítica y la sociosemiótica”, *REVID, Revista de Investigación y Disciplinas* (núm. 2, 2020, pp. 106-124); *Narrativas de la Otredad. Literatura y Estética* (Nueva Editorial Universitaria, 2019).

José Luis Evangelista Ávila

Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Chihuahua. Sus líneas de investigación son: Kierkegaard, metodología, mal. Sus últimas publicaciones son: “Los *Dos discursos edificantes* de 1843. Posicionamientos kierkegaardianos”, *Open Insight* (vol. XI, núm. 22, 2020); “Philosophy and research in Latin America: Notes from the Mexican case”, en coautoría con Juan D. Machin-Mastromatteo, *Information Development* (vol. 36, núm. 1, 2021); “Hermann Co-

hen: Hacia una (ética) política desde el profetismo”, en *Las relaciones entre filosofía y política* (Aldus / UACH. En proceso de edición).

Juan José Mora Galeote

Doctor en el Programa Oficial de Doctorado en Arte (D01.56.1) proyecto de tesis, línea de investigación Cultura Artística y Neuroestética (2017). Máster Oficial de Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas, Escuela de Posgrado, Universidad de Granada (2013). Máster Oficial en Arte: Producción e Investigación, Programa oficial en Artes y Humanidades, Escuela de Posgrado, Universidad de Granada (2012). Obtención Suficiencia Investigadora / Diploma de Estudios Avanzados (2011). Programa Oficial de Doctorado (Máster) en Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo. P60 ECTS (2011). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de “Alonso Cano”, Universidad de Granada (2005-2010). Tercer año de carrera (2007/2008) cursado a través de la Beca del programa del intercambio LLP Erasmus en la “Accademia di Belle Arti di Brera” en Milán, Italia. Líneas de investigación: Arte, Cultura Estética, Neuroestética, Neurociencia cognitiva. Publicaciones: “Neuroestética aplicada o cómo actúa la Teoría de la mente ligada a la presencia de una posible prosodia artística: belkitsch”, *Revista Communiars*. (núm. 2, 2019, pp. 57-72); *Belkitsch: El éxito del kitsch desde el punto de vista de patrones de neuroestética en el arte. Un nuevo contexto, una nueva visión* (2017); “La tolerancia de la estética de la recepción o el resultado de una exaptación estética: belkitsch”, *Boletín de Arte* (núm. 36, pp. 115-123).

Gonzalo Santaya

Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Su investigación gira en torno a la ontología y la herencia poskantiana de Gilles Deleuze y, particularmente, de sus usos de fuentes matemáticas para la creación de conceptos filosóficos.

Es autor de *El cálculo trascendental. Gilles Deleuze y el cálculo diferencial: ontología e historia* (RAGIF ediciones, 2017) y co-editor de *Deleuze y las fuentes de su filosofía V* (RAGIF ediciones, 2017) y *Las potencias del continuo. Deleuze: ontología práctica 3* (RAGIF ediciones, 2021). Ha publicado artículos especializados sobre su investigación en distintas revistas académicas, como *Kriterion* (vol. 62, núm. 150), *Ágora* (vol. 40 núm. 2) *Areté* (vol. 33, núm. 1) y *Revue de métaphysique et de morale* (vol. 109, núm. 1), entre otras. Es miembro del equipo colaborador de *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*. En paralelo a su trabajo de investigación, enseña filosofía en el nivel secundario.

Livio Mattarollo

Licenciado, profesor y doctor en Filosofía (FAHCE, UNLP, Argentina). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Miembro del Centro de Investigaciones en Filosofía (IdIHCS, UNLP/CONICET). Docente en la cátedra de Lógica (FPSI, UNLP) y en el Colegio Nacional (UNLP). Líneas de investigación: pragmatismo clásico, filosofía del conocimiento, filosofía práctica. Últimas publicaciones: “Basic Human Needs as Values: Exploring John Dewey’s Social Philosophy”, *Cognitio: Revista de Filosofía* (vol. 19, núm. 2, 2019, pp. 282-295); “Democracia y educación en clave deweyana: dos aspectos de un mismo proceso”, *Revista Diálogos Pedagógicos* (vol. xvii, núm. 34, 2019, pp. 107-127); “Normatividad y deliberación práctica en John Dewey: elementos para una lectura contemporánea”, en co-autoría con Federico López, *Revista Artefactos, Universidad de Salamanca* (vol. 8, núm. 2, 2019, pp. 103-124); “¿Tomando seriamente a Dewey? Una revisión crítica del ideal de ciencia bien ordenada de Philip Kitcher”, aceptado en agosto de 2020 para su publicación en *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* (núm. 181, 2023); “La reconstrucción de las continuidades. Aportes de John Dewey al debate sobre el ideal de ciencia libre de valores”, *Páginas de Filosofía, Universidad Nacional de Comahue* (vol. xxi, núm. 24, 2020).

Luis Alberto López Soto

Licenciado Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora. Actualmente es profesor-investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Sus líneas de investigación son la filosofía moderna y posmoderna, la semiótica y la poesía mexicana del siglo xx. Entre sus últimas publicaciones tiene: “La improbable poesía pura y un sarampión marxista: Gilberto Owen y la Revolución”, *Perifrasis* (2022, pp. 46-66) y “Filosofía y ciencia: una definición, debates y preguntas” *La Colmena* (2021, pp. 45-50).

Nidia Vincent

Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana; escuela de la que fue directora de 2001 a 2006. Coordinadora de talleres de fomento a la lectura desde 1993. Coordinadora de Publicaciones del Instituto Veracruzano de la Cultura. Profesora invitada en la Universidad de Victoria (Canadá), la Universidad de Poznan (Polonia) y la Universidad de Nantes (Francia). Ha publicado ensayos, prólogos y reseñas relacionadas con sus líneas de investigación: el teatro mexicano contemporáneo, la estética de la risa y la farsa. Candidata al SNI (2019-2021).

Claudia Gidi

Investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y miembro del SNI. Sus principales líneas de investigación son la literatura dramática hispanoamericana y las manifestaciones estéticas de la risa. Es autora de los libros *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma* (2019); *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (2016), y *Juegos de absurdo y risa en el drama* (2012). Ha coordinado tres libros en colaboración: *Risa y géneros*

menores (2017); *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios* (2012), y *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX. Aproximaciones críticas* (2011). Ha publicado diversos capítulos de libros y artículos en revistas especializadas.

Carlos Gutiérrez Bracho

Es doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente trabaja en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, de la Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación son: Historia y filosofía del clown; Teatro y desaparecidos. Sus más recientes publicaciones son: “María Zambrano. El exiliado, el sacrificado y el tonto”, en Miguel Fernández Membrive (ed.), *Ética, hermenéutica y política. Filosofía en el fondo* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2021); “Los 43. Dramaturgias de la barbarie, la indignación y la memoria”, Issac Juncos Cianca (ed.), *Teatro actual en español. Homenaje a José Luis García Barrientos* (Ediciones Antígona, 2021); “Los clowns de María Zambrano y la generación del 27”, *Bajo Palabra* (núm. 25, 2021, pp. 221-238).

Alejandro Ortiz Bulle Goyri

Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan (Francia). Ha impartido cursos sobre historia del teatro, literatura hispanoamericana e historia del arte. Ha participado en diversos espectáculos de teatro profesional y universitario. También ha publicado textos de creación (dramaturgia, cuento y poesía). Socio de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), de la que ha sido presidente (2009-2012). Fungió como coordinador de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo xx de la UAM-Azcapotzalco (2012-2017). Sus publicaciones más recientes son: *Cuatro obras de revista para el Teatro de Ahora (1932)* (Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2008), *Teatro y vida novohispana* (2011) y *Un torbellino de miradas a la glándula tiroidea* en coautoría con Carlos Valverde Rodríguez, publicado

por la (UNAM, 2015). Fue editor del número 48 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* (Literatura y Diversidad) y coordinador editorial del dossier “Paisajes, paseos y el acto de pasear”, *Fuentes Humanísticas* (núm. 58, 2019). Sus más recientes publicaciones son “Grandeza y presencia de Emilio Carballido: el narrador y el dramaturgo”, *Tema y Variaciones de Literatura* (núm. 55, 2020) y el libro *José F. Elizondo y el teatro de revista* (UAM-A, 2021). Actualmente es profesor de asignatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, y profesor investigador de Tiempo Completo en la UAM-Azcapotzalco.

Daniel Vázquez Touriño

Es doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente trabaja en la Universidad Masaryk (República Checa). Sus líneas de investigación se concentran en el Teatro hispanoamericano contemporáneo. Entre sus últimas publicaciones tiene: “Escritura rapsódica y voces escénicas en la dramaturgia de Édgar Chías”, en Germán Brignone y Abel González Melo, *Teatro actual en español. Homenaje a José-Luis García Barrientos. I. Estudios* (Ediciones Antígona, 2021, pp. 461-484); “La reconfiguración de la noción de personaje en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio”, en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Luis Yangali Vargas, *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana* (Universidad Iberoamericana / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2020, pp. 45-61); “Nomadismo e inmovilidad en el teatro mexicano contemporáneo” *Colindancias* (vol. 11, núm. 1, 2020, pp. 113-122); *Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca* (Editorial Verbum, 2020).

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

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Fuentes Hernández

Valenciana núm. 30 se imprimió en el mes de junio de 2022 en los talleres de Gesta Gráfica, ubicados en Blvd. Nicaragua 506, Col. Arbide, León, Guanajuato, México. El tiraje fue de 50 ejemplares para cumplimiento de las obligaciones legales editoriales.