

34

Julio-diciembre 2024

ISSN 2007-2538 | ISSN-E 2448-7295



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA Y FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

34

Julio-diciembre 2024

ISSN 2007-2538 | ISSN-E 2448-7295



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA Y FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DIRECTORA

Dra. Lilia Solórzano Esqueda

EDITOR CIENTÍFICO

Dr. Anuar Jalife Jacobo

EDITORA TÉCNICA

Mtra. Karen González Cabrera

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 Aurenque Stephan* (Universidad de Santiago de Chile, Ch.), *Dra. María L. Christiansen Renaud* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Carlos Oliva Mendoza* (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.), *Dr. José Luis Mora García* (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.), *Dr. Adolfo Vásquez Rocca* (Universidad Complutense de Madrid, Esp.), *Dr. Raül 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 Kozlerek* (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 17, núm. 34, julio-diciembre de 2024, 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: Yanna Hadatty Mora. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SCIELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

La experiencia en la lógica de la investigación arqueológica JUAN CARLO DEL RAZO CANUTO	7
Biopolítica. Un acercamiento al pensamiento de Michel Foucault RAYMUNDO VÁZQUEZ ARREDONDO	35
Humanismo Crítico como investigación social crítica. A propósito del centenario del Instituto de Investigaciones Sociales en Frankfurt OLIVER KOZLAREK	59
José Lezama Lima: Expedición a las fronteras del mundo conocido YANDREY LAY FABREGAT	89
La homodiégesis como recurso para nombrar lo íntimo en “La llovizna”, de Juan de la Cabada NOÉ BLANCAS BLANCAS	113
Coordenadas de una cartografía epistolar: cartas a María Luisa Mendoza LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ Y ELBA MARGARITA SÁNCHEZ ROLÓN	137
Series bíblica, literaria y de redes sociales: la minificción en Museo de nimiedades de José Juan Aboytia MARLON MARTÍNEZ VELA	175
¿Un giro audiovisual? Notas sobre videoensayismo y filosofía TATIANA STAROSELSKY	201
DOSSIER: ABRIR LOS SENTIDOS, AUTORAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS	229
Texto, silencio y performance sonoro. La poética en tránsito de Verónica Gerber Bicecci SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES	233

<p>Texto, contexto y sociabilidad en el análisis de la crónica: a propósito de Magali Tercero, Marcela Turati y Lydiette Carrión</p> <p>MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ACOSTA</p>	273
<p>Paisajes desplazados, relatos múltiples y el mito como posibilidad. Dos propuestas de Naomi Rincón Gallardo</p> <p>NATALIA DE LA ROSA</p>	303
<p>RESEÑAS</p>	
<p>Entre palabras y realidades: diálogos entre el compromiso social y la literatura en México y Chile</p> <p>GUADALUPE DEL ROCÍO VILLALOBOS MACÍAS</p>	329
<p><i>José Vasconcelos. Ideario de acción: Discursos, artículos, cartas, documentos 1920-1924</i></p> <p>ALBERTO LUIS-LÓPEZ</p>	334
<p>Redefinir el trauma. <i>Das verletzbare Selbst. Trauma und Ethik</i> [<i>El yo vulnerable. Trauma y ética</i>]</p> <p>OSMAN CHOQUE ALIAGA</p>	339
<p>Sobre las y los autores</p>	345

La experiencia en la lógica de la investigación arqueológica

The Experience in the Logic of Archaeological Inquiry

JUAN CARLO DEL RAZO CANUTO

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL NORTE DE MÉXICO, MÉXICO

carlozman@hotmail.com

Resumen: Este ensayo explora el papel crucial de la experiencia en la interpretación arqueológica y su relevancia en la investigación científica del pasado. Destaco el análisis detallado de esta noción, a menudo pasada por alto en las discusiones filosóficas sobre el conocimiento arqueológico. La tesis principal sostiene que la experiencia, concebida como una acción que progresa a través de etapas de actos constitutivos controlados, desempeña un papel fundamental. El argumento central distingue la experiencia según la lógica de la investigación empírica de Dewey de las perspectivas pragmáticas en arqueología. Subrayo la necesidad de considerar la investigación arqueológica como una actividad dinámica y controlada en constante crecimiento. Expongo argumentos basados en el pensamiento de Dewey, destacando la importancia de regresar al pragmatismo clásico para obtener una comprensión más profunda del papel de la experiencia en la investigación arqueológica y su contribución al entendimiento del pasado.

Palabras clave: experiencia, interpretación arqueológica, Dewey, lógica de la investigación arqueológica.

Abstract: This essay explores the crucial role of experience in archaeological interpretation and its relevance in the scientific inquiry of the past. I emphasize the detailed analysis of this notion, often overlooked in philosophical discussions about archaeological knowledge. The main thesis contends that experience, conceived as an action progressing through stages of controlled constitutive acts, plays a fundamental role. The central argument distinguishes experience according to Dewey's logic of empirical inquiry from pragmatic perspectives in archaeology. I underscore the need to consider archaeological inquiry as a dynamic and controlled activity in constant growth. I present arguments based on Dewey's thought, highlighting the importance of returning to classical pragmatism to gain a deeper understanding of the role of experience in archaeological inquiry and its contribution to the understanding of the past.

Keywords: Experience, Archaeological interpretation, Dewey, Logic of archaeological inquiry.

Recibido: 26 de enero 2024

Aceptado: 15 de febrero 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.771

Introducción

La aplicación y desarrollo de una lógica en la investigación arqueológica ofrecen la oportunidad de profundizar en la comprensión de cómo los arqueólogos incorporan a sus interpretaciones diversas creencias respaldadas por distintos niveles de justificación epistémica. Estas creencias se basan en reglas metodológicas reconocidas y conocimientos de diversas disciplinas científicas. La integración de estos elementos, inherentemente complejos, es crucial para elaborar juicios sobre

el pasado y así enriquecer nuestra comprensión. La pregunta central es: ¿Cuál es la naturaleza cognitiva, lógica, metodológica y epistémica que impulsa la investigación como una actividad en constante desarrollo? Al adoptar esta pregunta, no sólo examinamos los resultados de la investigación arqueológica para saber qué sucedió, sino que también analizamos los elementos y recursos utilizados en el desarrollo de cualquier instancia del conocimiento histórico humano.

En este trabajo realizo un análisis comparativo entre la filosofía de John Dewey y algunas perspectivas pragmatistas desarrolladas en la arqueología desde la década de los años 80. La estrategia se enfoca en examinar el concepto de experiencia para comprender su papel en la interpretación arqueológica. Aunque los autores analizados no abordan explícitamente el papel de la investigación como una práctica orientada a la resolución de objetivos de manera dinámica y controlada, sus textos ofrecen ideas que permiten identificar principios, estrategias y procedimientos relacionados con la investigación desde distintas perspectivas, y en relación con la noción de interpretación arqueológica.

Las alternativas pragmatistas en arqueología analizadas aquí surgieron como respuesta a las frecuentes “guerras teóricas” entre arqueólogos procesuales y practicantes de enfoques posprocesuales. Desde mi perspectiva, este debate parece ser una consecuencia de discusiones que han colocado a la teoría arqueológica como la categoría principal del análisis filosófico en una tradición metateórica, generando diversos debates, a menudo sin evaluar otras actividades prácticas relacionadas con la generación de conocimiento del pasado. Estos debates comparten un rasgo común que involucra la confrontación entre teorías que adoptan el positivismo y aquellas que adoptan posturas posmodernas para destacar el papel cognoscitivo del sujeto en

las interpretaciones del pasado. La perspectiva pragmatista en la arqueología ha buscado actuar como intermediaria entre estos extremos filosóficos, mediante la confrontación de la noción de experiencia. Sin embargo, aquí muestro que algunas de estas alternativas, a diferencia del pragmatismo clásico de Dewey, abogan por abandonar los proyectos empiristas sin proporcionar un fundamento sólido ni buscar establecer otra alternativa que represente los procesos de investigación tal como suceden en tiempo real. En este planteamiento, sugiero que una comprensión más profunda de la experiencia, basada en la apreciación de los recursos cognitivos, metodológicos y epistémicos inherentes a la investigación del pasado como un proceso dinámico y controlado, podría ofrecer una solución al problema. Esto implica lo que afirma Guillaumin (2022), que la experiencia controlada cumple simultáneamente las tareas de delimitar, dirigir y regular en el tiempo y el espacio una acción determinada.

La experiencia en la interpretación arqueológica

La mayoría de los autores considerados en este trabajo concuerdan en que, esencialmente, la introducción del pragmatismo buscaba desenredar las discusiones que, desde la década de 1980, habían dividido la arqueología aplicada en dos facciones: una enfocada en lo teórico y otra que subrayaba el papel de las prácticas arqueológicas durante las actividades desarrolladas en las investigaciones de campo y los análisis de materiales arqueológicos. La inquietud central residía en la fragmentación del campo disciplinario en diversos “ismos” alimentados por las disputas ontológicas entre procesualistas y posprocesualistas. En diversos foros, se esforzaron por superar estas divisiones al reunir a especialistas comprometidos con la teoría para abordar problemas prácticos y discernir los dominios en los que el en-

foque pragmático demostraba eficacia. Estas iniciativas se manifestaron en distintos encuentros académicos, publicaciones, conferencias, entre otros (Yorston *et al.* 107). En el marco de esta discusión, la literatura pragmatista se presenta como un escenario propicio para la introducción de nociones como “experiencia” con el objetivo de matizar la conceptualización de la interpretación arqueológica, considerada una tarea necesaria.

En la noción de experiencia en el pragmatismo se ha entendido generalmente como una interacción dinámica entre el empleo de la teoría y la práctica, mediada por la experiencia personal del arqueólogo. Para que esta interacción funcione de manera efectiva, los conceptos utilizados en la interpretación arqueológica no deben concebirse como entidades estáticas o abstractas, sino más bien como herramientas funcionales con un propósito definido. En otras palabras, se sugiere que la comprensión que se tiene de un concepto se configura según su aplicación y utilidad en situaciones de investigación reales, por lo que el pragmatismo en arqueología aboga por su adaptabilidad. Por ello se destaca que el enfoque debe promover los mecanismos para la flexibilidad y la capacidad de ajuste de los conceptos en respuesta a las circunstancias cambiantes en las que a menudo se lleva a cabo la interpretación de los materiales de interés arqueológico (Yorston *et al.* 108). Esto quiere decir que, durante los procedimientos de observación y análisis, hay una constante interacción entre conceptos teóricos y su aplicación en la práctica (Gaffney 12).

Richard Hingley contribuyó a la discusión al dirigir la atención de la interrelación a la valoración personal de los analistas dentro de la arqueología. Sostuvo que la valoración personal del analista influía significativamente en su manera de observar, recopilar y registrar la información arqueológica. Su predisposición, los conocimientos previos y el marco conceptual pueden

moldear la interpretación de los datos, subrayando así el peso de la objetividad, el papel de la subjetividad y la conciencia crítica en la labor arqueológica (Hingley 89). Sin embargo, a pesar de la influencia condicionante de las ideas sobre los datos, estos últimos ostentan una independencia con respecto a la psique del investigador, al existir tangible y objetivamente en el ámbito concreto del mundo real. Por ello, en el caso de que el investigador adopte un enfoque autocrítico, se posibilita que los datos ejerzan una restricción sobre sus propias concepciones subjetivas. Contrariamente, en ausencia de esta autocrítica, individuos pueden interpretar los mismos datos dentro de un marco valorativo distinto, desafiando, de este modo, la teoría inicial. Esta idea se apoya sobre la premisa de que la evidencia subsiste de manera aislada de las ideas y, por ende, aunque sujeta a la interpretación, también detenta la capacidad de impugnar el resultado (Hingley 89,102).

En uno de los textos más influyentes de la década de los 90 del siglo pasado, “Semiotic Trends in Archaeology” (1992), Jean-Claude Gardin exploró algunas ideas cuyas implicaciones podrían conectarse con la noción de experiencia desde una perspectiva pragmática. Quiero aclarar que, aunque el concepto de experiencia no fue abordado de manera explícita por el autor, su desarrollo emergió en el contexto de un debate sobre la pertinencia de la teoría semiótica para entender el rol de la interpretación arqueológica. Este trabajo contribuyó significativamente a la comprensión de cómo las categorías pragmáticas y semióticas podrían moldear la conceptualización de la interpretación arqueológica.

Gardin criticó tres enfoques semióticos dominantes en la arqueología anglosajona, intentando unificarlos bajo el término “mentalidades”. Observó una característica común en la mayoría de las obras consideradas dentro de la semiótica de su época

ca: la preocupación por los problemas de la interpretación en arqueología, específicamente en lo que respecta a los procesos de razonamiento utilizados en la reconstrucción de sociedades a partir de restos materiales. Su estudio exploró tres perspectivas vinculadas con diversas corrientes hasta los años noventa: trabajos inspirados en la lingüística estructural, especialmente asociados con la semiología de Ferdinand de Saussure; trabajos logicistas estrechamente vinculados a la lógica de Peirce y de Morris, y trabajos caracterizados por posiciones hermenéuticas similares a las de Ian Hodder (1988).

La noción de “mentalidades” se relaciona con la experiencia e implica el estudio de las formas de pensar, interpretar y concebir el mundo que definen a los grupos humanos en contextos específicos. Estos son marcos de referencia cognitivos y socioculturales que influyen en la percepción, comprensión y atribución de significado al entorno físico y acciones por parte de individuos y sociedades. Gardin exploró cómo las interpretaciones reflejan “cosmovisiones” arraigadas en la comprensión de las culturas pasadas. Desde la perspectiva estructuralista, las mentalidades se refieren a las estructuras mentales subyacentes en los comportamientos y productos culturales. En el enfoque hermenéutico, el énfasis recae en la comprensión de las mentalidades de los actores históricos estudiados, reconociendo la relevancia de la subjetividad y los sistemas de valores en la interpretación arqueológica. Desde la perspectiva logicista, Gardin adopta una posición singular al abordar la comprensión de las mentalidades desde el punto de vista del observador en lugar de lo observado. En este contexto, explora cómo los arqueólogos conceptualizan e interpretan los datos arqueológicos, analizando los procesos de razonamiento que influyen en la construcción de significado, la toma de decisiones y las perspectivas sobre el mundo. Estos procesos están intrínsecamente vinculados

a la experiencia, ya que es la experiencia la que moldea la forma en que los arqueólogos desarrollan sus perspectivas del mundo a través de la información arqueológica.

Gardin sugiere que los proyectos estructuralistas pueden clasificarse en dos grupos: aquellos que utilizan sistemas de signos para mejorar la eficiencia de la recuperación de información y aquellos que utilizan sistemas de signos para generar interpretaciones sobre el significado de los restos arqueológicos. Los del primer grupo pueden evaluarse utilizando pruebas desarrolladas por científicos de la información, mientras que los del segundo grupo deben evaluarse en función de su capacidad para generar interpretaciones significativas corroboradas por evidencia empírica (Gardin 88). En estos dos tipos de proyectos, la experiencia puede manifestarse en la adopción de sistemas de signos específicos y en la creación de jerarquías taxonómicas para mejorar la eficacia en la recuperación de información del registro arqueológico. Esta experiencia busca superar las limitaciones del lenguaje natural y mejorar la accesibilidad a la información durante su procesamiento. En lugar de ver el lenguaje como una entidad autónoma, se analizan las dinámicas interactivas y relaciones entre los signos. La experiencia previa del arqueólogo puede afectar cómo comprende y aplica estas operaciones, centrándose en la interconexión y el significado de los signos en contextos de comunicación y representación de la realidad (Gardin 89).

La noción de experiencia también se vincula con las cuatro tesis fundamentales de la perspectiva hermenéutica. Gardin destaca la importancia de reconocer la dualidad entre Naturaleza y Cultura, donde la experiencia debería ser enfocada en la especificidad que tienen los objetos de estudio y ajustando nuestro razonamiento en las ciencias específicas que abordan el estudio de esos objetos. La experiencia también se refleja ante

la necesidad de considerar al sujeto como agente y observador en el ámbito humano, reconociendo la importancia en la historia con sus propias representaciones y sistemas de valores. Es por eso que, en términos de la validación de la interpretación, la experiencia influye en la aceptación de criterios subjetivos propuestos por la hermenéutica, como la satisfacción o empatía del arqueólogo al interpretar un poema o el arbitraje de grupos interpretativos (Gardin 93).

La experiencia previa del arqueólogo se relaciona directamente con la necesidad de identificar correlatos subjetivos durante la evaluación de métodos de validación. Se destaca la importancia de reconocer la influencia de las interpretaciones personales en el proceso de validar explicaciones históricas o antropológicas. Además, al aceptar esta realidad, la experiencia del arqueólogo se refleja en la comprensión de que diferentes individuos y grupos pueden generar interpretaciones diversas sobre los mismos objetos de estudio en arqueología. Esto resalta la naturaleza subjetiva e inevitablemente conflictiva de la interpretación en las ciencias humanas (Gardin, 94).

En la relación de la experiencia con el Logicismo, Gardin identifica una idea central como resultado de su análisis. Según su perspectiva, la arqueología, al igual que cualquier otra ciencia, emplea lenguajes específicos o sistemas semiológicos para conceptualizar y comprender sus objetos de estudio. Estos sistemas lingüísticos, inicialmente, se asemejan o están estrechamente vinculados al lenguaje natural, pero con el tiempo evolucionan hacia sistemas autónomos, en particular a medida que las herramientas descriptivas e interpretativas de la disciplina se tornan más complejas. Gardin subraya que cada afirmación arqueológica puede relacionarse con un sistema lógico de representación del conocimiento, que abarca tanto datos descriptivos como conceptos interpretativos. Estos sistemas se clasifican

esencialmente como “sistemas de signos” dentro del campo de la semiología (Gardin 89-90). Lo anterior lleva a Gardin a exponer dos aspectos del enfoque logicista que están vinculados con la noción de experiencia: el primero se centra en las esquematizaciones que buscan desentrañar los mecanismos y procedimientos subyacentes en las interpretaciones arqueológicas. Este objetivo enriquece el entendimiento de las “mentalidades” desde la perspectiva del observador y no de lo observado. El segundo aspecto se presenta como una parte estándar de la ciencia, enfocado en comprender los mecanismos y fundamentos de la interpretación desde una perspectiva metateórica.

Robert Preucel y Alexander Bauer (2001), por su parte, comenzaron a desarrollar algunos compromisos filosóficos con el pensamiento de Peirce y argumentaron que la interpretación arqueológica es inherentemente un proceso semiótico, donde cada etapa de la interpretación cultural implica la producción de nuevos signos que representan el pasado (Preucel y Bauer 85). Enfocándose en la idea de que la interpretación arqueológica es un proceso semiótico, a lo largo de los años, Preucel, individualmente o en colaboración con otros investigadores, ha desarrollado una semiótica que aborda los procesos semióticos vinculados a la asignación de significados, señalando la existencia de entidades antropológicas correlacionadas socialmente con la cultura material con la que los arqueólogos trabajan.¹ Estas entidades culturales, que engloban fenómenos, prácticas, conceptos o materiales arqueológicos, son abordadas desde diversos ángulos –simbólicos, funcionales, adaptativos, etc.– con el propósito de obtener una comprensión profunda del pasado y sus múltiples expresiones socioculturales, pero su importan-

¹ Véase su desarrollo en Preucel y Bauer (2001); Preucel (2006, 2010, 2016), Tamm y Preucel (2022).

cia es como, desde la experiencia, la conceptualización de estas entidades sgnicas sirve como principio que guía las interpretaciones en diferentes niveles.

Hay una razón de peso por la cual Preucel ha insistido en que la interpretación es una empresa semiótica, la cual creo pertinente para articularla con la noción de experiencia. En la interpretación arqueológica, es crucial prestar atención a las conexiones entre las teorías, la construcción de datos y las prácticas sociales que están siendo investigadas (Preucel 2-3). En el caso de la experiencia, es relevante destacar que la identificación de los diversos tipos de signos que los humanos empleamos para la representación está sujeta a la mediación semiótica de la cultura. Para entender esto, en los actos de semiosis, la mediación semiótica es un proceso complejo que involucra la interacción de tres elementos: un signo, un objeto y un interpretante, tal y como lo planteó originalmente Peirce. Técnicamente, los signos son entidades que representan o se refieren a otra entidad; los objetos son las entidades a las que se refieren los signos, y el interpretante es la idea, principio o sentido que surge de la relación con el objeto y que subyace a las interpretaciones que los individuos hacen de los signos. La mediación semiótica ocurre cuando un signo se utiliza para comunicar información sobre un objeto a un interpretante. En este proceso, el signo actúa como un mediador entre el objeto y el interpretante, permitiendo que los sujetos comprendan el objeto.

Preucel destaca la relevancia de la semiótica en arqueología al centrarse en la construcción de significado por parte de los actores originales y los arqueólogos. Esto subraya que la construcción de significado está presente en todas las actividades arqueológicas, desde la interpretación del contexto hasta la comparación de prácticas sociales entre culturas. La semiótica se vuelve esencial para la experiencia al mostrar conceptualmente

cómo las acciones pasadas se basan en sistemas de significado, replicándose en la investigación arqueológica actual al descifrar estos sistemas (Preucel 4). La agencia social de objetos y personas es crucial, ya que los objetos arqueológicos no son significativamente pasivos; influyen y son influenciados en ensamblajes dinámicos en ambas direcciones.

Otro autor, Dean Saitta (2003, 2007), influenciado por Dewey y Rorty, destacó la fecundidad de la perspectiva pragmática en la reinterpretación de conceptos filosóficos tradicionales y propuso redefinir la noción de verdad científica, la experiencia y las pruebas empíricas en el contexto arqueológico. La fortaleza de su enfoque radica en su capacidad para integrar estos conceptos en la investigación, conectándolos con las preocupaciones sociales y necesidades humanas, como la comprensión de la historia y la cultura. La fertilidad de esta perspectiva reside en su capacidad para reorientar estos conceptos en la investigación, vinculándolos de manera significativa con las preocupaciones sociales, valores y necesidades de la sociedad en la que se desarrolla la investigación (*Archaeology* 12).

En el primer aspecto, Saitta nos dice que el pragmatismo permite evaluar la verdad como lo que en la experiencia es “bueno creer” y útil para la vida cotidiana. Esta afirmación conduce a pensar que la verdad es una creencia que está justificada por algún tipo de necesidad social, idea que es radicalmente diferente a la sostenida por diferentes versiones del realismo filosófico en la que la verdad forma parte de cómo son las cosas en la naturaleza, y eso debería influir en la forma como percibimos el pasado: sostiene que la verdad no es una representación exacta de la realidad o de cómo son las cosas en la naturaleza. El realismo objetivo que critica postula la existencia de una realidad independiente y que diversas perspectivas la representan de maneras distintas (*Collective Action* 12). En cambio, la verdad

la concibe como algo que está arraigado en la sociedad y en las necesidades humanas, algo es verdadero si es útil o beneficioso para una comunidad o sociedad en particular en un momento dado. Es por ello que, para Saitta, debe haber un énfasis al considerar el contexto cultural y social en la construcción del conocimiento arqueológico. De esta manera, Saitta argumenta que la arqueología, al adoptar esta perspectiva, debe ser sensible a las necesidades humanas y a las preocupaciones sociales en sus interpretaciones, en lugar de simplemente buscar una representación objetiva y sin contexto de la realidad.

El segundo aspecto se refiere propiamente a la experiencia. En lugar de restringir la experiencia a una mera observación pasiva, el pragmatismo de Saitta destaca la experiencia como un proceso relacional, interactivo y creativo que involucra comunidades y grupos de personas. La noción de que las verdades experimentales deben ser evaluadas a la luz de la experiencia implica que las afirmaciones o creencias derivadas de la investigación, especialmente aquellas relacionadas con la interpretación de hallazgos arqueológicos, deben someterse a una evaluación basada en su relevancia y utilidad práctica en la vida humana y en la sociedad en general. Dentro del marco del pragmatismo, Saitta aboga por que las “verdades experimentales” no se evalúen únicamente en términos de su precisión o exactitud en la representación de la realidad objetiva, destaca la importancia de analizar cómo estas afirmaciones influyen en la vida y las necesidades humanas. Esto implica que las afirmaciones arqueológicas no deben ser juzgadas exclusivamente por su coherencia lógica o su correspondencia con datos empíricos, sino también por su impacto en la forma en que vivimos y nos relacionamos con nuestro pasado. En este sentido, Saitta aboga por una evaluación más amplia y reflexiva de las verdades experimentales que tome en cuenta aspectos como la relevancia cultural, la sensibilidad

hacia las comunidades afectadas y la contribución al enriquecimiento de la sociedad (*Archaeology* 12; *Collective Action* 10).

Como tercer punto, Saitta se opone a las posturas realistas que defienden la racionalidad basada en criterios, es decir, aquellas perspectivas que sostienen que las creencias o afirmaciones deben evaluarse y justificarse según un conjunto de criterios o estándares racionales. Esto implica que existen estándares o criterios racionales que determinan si una creencia o afirmación es aceptable o justificable, como la lógica, la coherencia interna, la evidencia empírica y otros principios racionales bien establecidos en la filosofía de la ciencia tradicional. En cambio, la “racionalidad difusa” que propone se refiere a un enfoque de la toma de decisiones y el razonamiento que no se basa únicamente en criterios lógicos o empíricos rígidos, sino que permite un grado de ambigüedad y flexibilidad en la evaluación de situaciones y problemas. Implica un reconocimiento de la complejidad y la subjetividad en la toma de decisiones, admitiendo que no todas las situaciones pueden abordarse con reglas o criterios precisos. La racionalidad difusa es especialmente relevante en situaciones en las que las decisiones interpretativas tienen implicaciones sociales significativas y no pueden reducirse a reglas o criterios simples. Permite entender aspectos más cualitativos y humanistas en la toma de decisiones, en lugar de limitarse a enfoques puramente lógicos o empíricos.

Pensar la experiencia desde la lógica de la investigación empírica

Es crucial exponer en este momento la concepción de la investigación científica según el pragmatismo clásico, fundamento de mi propuesta. Dewey definió a la investigación como la transformación controlada o dirigida de una situación indetermina-

da en otra en la que las distinciones y relaciones que la integran estén de tal modo determinadas que conviertan los elementos de la situación original en un todo unificado (*Lógica* 177). Esto quiere decir que la investigación busca cambiar una situación en la que los elementos y relaciones no son claros o armoniosos a una situación más definida y unificada. Dewey concibió la lógica como una teoría de la investigación, centrándose en la naturaleza lógica de los hechos y de las ideas en el contexto de investigaciones empíricas concretas, donde la experiencia consiste en aprender a interpretar juicios, así como en darse cuenta de qué actos representan las ideas derivadas de ellos.

Relación organismo/entorno

Una premisa inicial de Dewey es su arraigo a una epistemología evolucionista, asignando a la experiencia un papel central. En un primer plano, la concibe dentro de una interrelación entre organismo y entorno, para luego conceptualizarla con la investigación como una relación situacional.

En la filosofía de Dewey, la experiencia surge de la interacción entre el organismo y su entorno, destacando que esta relación es activa, y enfatiza que, para preservar la vida, un organismo no sólo se adapta dinámicamente a su entorno, sino que ejerce control activo sobre aspectos específicos de dicho entorno. Este control implica que el ser vivo no sólo reacciona a las condiciones externas, sino que también emplea activamente herramientas cognitivas para su propio beneficio. En el contexto biológico, la palabra 'control' se interpreta como la capacidad del organismo para dirigir y gestionar las energías del entorno, como la luz, el aire, la humedad y el material del suelo, con el objetivo de garantizar su supervivencia y continuar su desarrollo. Desde la perspectiva de Dewey, la vida se caracteriza como

un proceso de auto-renovación logrado mediante la acción activa y reflexiva sobre el entorno circundante (*Democracy* 4).

En cuanto a la relación situacional, significa que la experiencia se desenvuelve y se moldea dentro de las circunstancias y contextos específicos de la vida. Para Dewey, la experiencia humana no se restringe a lo puramente cognitivo; más bien, abarca dimensiones vivenciales, existenciales y dinámicas que surgen en la interacción entre el organismo y su entorno. Dewey subraya que esta interacción tiende a ser funcional, fluida y coordinada en situaciones de uso y disfrute.² No obstante, cuando la coordinación se ve comprometida, la experiencia puede transformarse hacia lo cognitivo. En esos momentos de descoordinación e incertidumbre, el organismo recurre a la investigación, una actividad inherente a la naturaleza humana, para restablecer la coordinación. La investigación es un comportamiento específico que los seres humanos implementan en diversos entornos a lo largo de sus vidas. Esta idea subraya la naturaleza activa y adaptativa de la experiencia, destacando la función crucial de la investigación cuando la coordinación en la interacción organismo/entorno se ve comprometida (*Del arte* 21).

Desde esta óptica, la experiencia no adopta un carácter cognitivo a menos que en la interacción organismo/entorno surja un fenómeno que desarticule una situación previamente establecida en el contexto de estar en modo de uso y disfrute. En este escenario, se postula que la investigación surge en momentos específicos cuando el sentido común se ve desafiado, y es ne-

² Estar en modo de uso y disfrute implica cómo las personas emplean y experimentan pensamientos, objetos, artefactos o prácticas culturales en su vida diaria. No se limita únicamente a la utilización práctica de estos elementos, sino que también implica la búsqueda de satisfacción, significado y beneficio cultural a través de estas interacciones.

cesario abordar la incertidumbre mediante el comportamiento que el pragmatismo clásico denomina “investigación”.

Experiencia reflexiva

Una de sus facetas distintivas del pensamiento reflexivo radica en que no se trata meramente de una sucesión fortuita de pensamientos, sino más bien de una secuencia estructurada y consecuente de ellos. En este tipo de pensamiento, cada idea configura la siguiente como su resultado, y a su vez, cada resultado señala y está conectado con las ideas precedentes (Dewey, *¿Cómo pensamos?* 19-20).

El pensamiento, como experiencia reflexiva, se despliega cuando una situación se convierte en un terreno indeterminado, teñido de dudas e incertidumbres. Resulta imperativo subrayar que toda investigación está intrínsecamente ligada a situaciones indeterminadas, y que la ciencia se arraiga en situaciones más allá de las circunstancias de uso y disfrute inmediato. Esta distinción es crucial para nosotros, pues al no reconocer debidamente la naturaleza eminentemente situacional de la experiencia y su desarrollo gradual conforme se resuelven dudas o situaciones indeterminadas, obviamos dos aspectos cruciales en la reflexión: primero, la experiencia reflexiva carece de vitalidad al estancarse en situaciones prácticas ordinarias y bien coordinadas; segundo, cobra dinamismo en la medida en que, en entornos de incertidumbre, la acción se torna desarticulada, descoordinada, caótica, torpe o, en muchos casos, inexistente, y es sólo cuestión de tiempo para que, a través de errores y fallos, se logre un control más profundo y efectivo de la acción que constituye la experiencia.

Esta distinción nos conduce a examinar la noción de interpretación arqueológica en dos contextos diferentes. En el en-

foque conceptualizado como un proceso investigativo, no sólo desentrañamos el significado de un juicio o pensamiento, sino también la conexión entre varios de ellos y la secuencia en la que deben organizarse para desencadenar otros juicios. Hay momentos en los cuales los juicios operan de manera deliberada como indicadores que representan acciones específicas. Se destaca la complejidad de las interacciones en el proceso de aprendizaje al comprender cómo ciertas combinaciones de juicios dan lugar a la formación de nuevos juicios y, a su vez, cómo estos nuevos juicios conducen a acciones o movimientos adicionales en el proceso de pensamiento o toma de decisiones. Bajo el pragmatismo de Dewey, se enfatiza la dinámica y la conexión intrínseca entre los juicios y sus consecuencias en el proceso de aprendizaje.

El aprendizaje a través de la experiencia va más allá de simplemente entender el significado de una interpretación individual; implica aprender cómo integrar esa interpretación con otras para lograr un resultado específico. El desarrollo de la experiencia no ocurre en un vacío, sino en contextos específicos que dan sentido a los movimientos deseados. Algunos de estos movimientos se proyectan hacia el futuro, ya que hay un resultado deseado tanto en el ámbito de la investigación como en el uso y disfrute en el presente.

Situación y contexto

El rol de la experiencia es fundamental en el abordaje de situaciones indeterminadas en el ámbito de la arqueología. En el contexto de la interpretación, la experiencia no se limita a una mera observación pasiva de objetos o eventos; más bien, implica una interacción activa con el entorno, siempre contextualizada. La noción de “situación” denota un “todo contextual”

donde los elementos individuales obtienen significado y relevancia a través de sus relaciones dentro de ese conjunto. Cuando nos encontramos ante una situación indeterminada al llevar a cabo una investigación arqueológica, donde los componentes no se integran armoniosamente, la experiencia se convierte en una herramienta para controlar y dirigir la investigación. Es la experiencia la que guía el proceso de transformación de una situación indeterminada hacia una donde las distinciones y relaciones entre los elementos se vuelven claras y definidas nuevamente. Dewey subrayó acertadamente que la experiencia juega un papel esencial en el camino hacia el pensamiento reflexivo, que implica actividades dirigidas y controladas para unificar y comprender los elementos constitutivos de la situación original. En este proceso, la experiencia desempeña un papel crucial al contribuir al conocimiento y a la resolución de la incertidumbre inherente a situaciones indeterminadas (*Lógica* 136).

En consonancia con Dewey, al evaluar generalizaciones sobre el pasado, debemos valorar que la función del pensamiento reflexivo en modo de investigación consiste en alcanzar la unidad mediante la unificación de datos, conceptos y otras consideraciones pertinentes en un todo coherente e individual. No obstante, se destaca que esta unidad implica la consolidación de elementos que, en determinadas circunstancias, pueden resultar confusos e incoherentes en la experiencia. Desde una perspectiva pragmatista, la idea de unidad adquiere valor y significado únicamente bajo condiciones específicas, y su aplicación indiscriminada puede conducir a una pérdida de su auténtico significado, enfatizando así la importancia de un enfoque contextual y situacional en la reflexión filosófica (*Context and Thought* 21). Es la consideración del contexto lo que le da sentido, relevancia y significatividad a las decisiones, hipótesis y

juicios que mediante la reflexión se realizan en situaciones dudosas particulares.

Concebir la experiencia como parte integral de la actividad interpretativa en arqueología implica que, durante la investigación, las acciones son progresivamente controladas. La idea de crecimiento indica que inicialmente la acción es desarticulada y que, a través de errores y fallos, se logra un mayor y mejor control en el acto de interpretar. En el pensamiento de Dewey, esta preocupación por entender la naturaleza de este proceso de transformación, en el cual una acción inicialmente desarticulada evoluciona gradual, creciente y corregidamente hacia algo más preciso, adecuado y pertinente, es un tema recurrente en sus obras principales.

Subjetivo y objetivo

La afirmación de Hingley, que destaca que el valor de la experiencia reside en cómo la visión subjetiva de un analista condiciona la observación y registro de datos, aunque puede parecer obvia, demanda una explicación más detallada en el contexto de una lógica de la investigación en arqueología. En primera instancia, considero prudente establecer una distinción analítica entre la interpretación arqueológica y la valoración subjetiva. Parto de la idea de Guillaumin (253) que, al hablar de la naturaleza de la lógica de los procedimientos científicos, debemos concebir que “científico” se predica de un cierto tipo de actividad. Esta actividad no sólo puede desarrollarse en grados diferentes, sino que también requiere de ciertas habilidades, actitudes y hábitos intelectuales y morales. Estimo que la interpretación arqueológica constituye un tipo específico de actividad que se considera científica y que debe concebirse como la elaboración controlada de juicios basados en la experiencia,

y no únicamente en la valoración subjetiva de los analistas. Por esta razón, una tarea fundamental para el pragmatismo clásico ha sido esclarecer cómo se relacionan de manera fluida los aspectos subjetivos y objetivo.

Dewey sostuvo que la subjetividad debería entenderse en relación con el entorno social, cultural e histórico en el que se desarrolla la experiencia. Para él, la subjetividad no es estática ni está aislada del contexto; más bien, está en constante interacción con el entorno y se desarrolla a lo largo del tiempo. En este contexto, Dewey enfatiza la continuidad y el flujo de la experiencia como elementos esenciales. Su perspectiva resalta la importancia de las consecuencias prácticas y la utilidad de las ideas y experiencias subjetivas, subrayando que la subjetividad dentro de la investigación está intrínsecamente orientada hacia la acción y la resolución de problemas, tal y cómo sostiene Saitta. Sin embargo, Dewey conecta la subjetividad con el proceso de aprendizaje y adaptación, considerando que las experiencias subjetivas son oportunidades para aprender y ajustar controladamente respuestas en función de situaciones cambiantes, situando la subjetividad en un contexto más amplio de acción, interacción y consecuencias prácticas, y destacando su funcionalidad y capacidad para contribuir al crecimiento y la adaptación en la vida cotidiana.

Dewey, además, aborda la noción de subjetividad con el objetivo de destacar su papel intrínseco en el proceso de pensamiento. Enfatiza que la subjetividad está inextricablemente entrelazada con toda actividad cognitiva y que no puede ser completamente excluida al examinar ideas, creencias y juicios. Dewey reconoce que la subjetividad, encarnada en el organismo, el yo, el ego o el sujeto, constituye una parte fundamental del tejido mismo del pensamiento. Sin embargo, advierte contra la simplificación que iguala la subjetividad con el solipsismo,

subrayando que ésta no se reduce simplemente a ser un contenido mental aislado en la mente individual. Más bien, Dewey destaca que la subjetividad posee un contexto específico y ejerce una influencia particular en el pensamiento, especialmente en el marco de la investigación científica, y argumenta que cualquier análisis filosófico riguroso debe tener en cuenta esta dimensión contextual de la subjetividad. Desde esta perspectiva, se puede sostener que la subjetividad no es un obstáculo para el pensamiento reflexivo, sino más bien una parte inherente del proceso cognitivo. Al reconocer la presencia de la subjetividad, ésta se convierte en un componente esencial para comprender el significado en situaciones concretas y en contextos de investigación específicos, contribuyendo así a la elaboración de juicios objetivos (*Logical Conditions* 27)

Para cerrar este apartado, creo que es importante entender que la interpretación arqueológica, vista como una actividad que requiere habilidades, actitudes y hábitos intelectuales y morales específicos por parte de los arqueólogos, debe considerar que los juicios subyacentes a las interpretaciones son, en sí mismos, un acto. Sostengo que, a diferencia de la concepción convencional del papel de la interpretación en arqueología, que concibe los juicios como entidades completamente estáticas y se enfoca más en analizar el contenido y la estructura de las interpretaciones como entidades acabadas, no debería limitar la comprensión de que la naturaleza de los juicios es dinámica y participativa en el pensamiento y la toma de decisiones de los individuos dentro de un contexto de investigación. Por lo tanto, es crucial resaltar la importancia del proceso de pensar y juzgar en situaciones concretas dentro de la investigación arqueológica.

Conclusiones

Este análisis presentó la noción de experiencia en diversas perspectivas pragmáticas en arqueología y exploró cómo fueron incorporadas a la discusión sobre la interpretación arqueológica. Estas posturas, con diferentes niveles de aceptación, abordan la pregunta de si la interpretación arqueológica debe fundamentarse en elementos empíricos. Algunos defensores sostienen que la observación está sesgada por la subjetividad de los investigadores, abogando así por el abandono de cualquier enfoque empirista. La propuesta que presento aquí es una solución que considera que el pragmatismo de Dewey permite redefinir la experiencia en términos de interpretación como una actividad controlada. Por ello, se enfatiza constantemente que la investigación arqueológica es una actividad en constante desarrollo y crecimiento, desencadenada o sólo posible en situaciones de duda e indeterminación. Esto implica una reevaluación cognitiva diferente en el proceso de interpretación arqueológica, basada en cuatro consideraciones pertinentes.

Debemos concluir que la noción de control en la interpretación arqueológica abarca diversas dimensiones cruciales. Si tomamos estas dimensiones en serio, podríamos ejercer un impacto significativo en la comprensión del pasado.

En la relación organismo/entorno, la noción de control adquiere relevancia, ya que considera que la experiencia no se limita a una observación pasiva de los objetos o sucesos. Más bien, implica una interacción activa entre el intérprete arqueológico y el entorno que alberga los datos arqueológicos. En lugar de recolectar datos de manera pasiva, el intérprete se involucra activamente con el entorno, teniendo en cuenta el contexto en el que se encuentran los elementos arqueológicos. Esta interacción activa con el entorno es esencial para comprender no sólo

los objetos individuales, sino también las relaciones y significados que surgen de su disposición en el contexto más amplio.

En cuanto a la experiencia reflexiva, cuando la situación no es clara o definida, el control activo implica tomar medidas deliberadas para entender y transformar esa situación en algo comprensible. Este proceso dinámico implica que el arqueólogo(a) utilice su experiencia y conocimientos para abordar la incertidumbre, ajustando su enfoque y perspectiva con el fin de lograr una comprensión más clara de los datos o de los contextos arqueológicos en cuestión. En esencia, la experiencia reflexiva y el control activo están interconectados para guiar el proceso de interpretación y contribuir a la construcción de interpretaciones arqueológicas más sólidas y fundamentadas.

Una tercera consideración recae en la idea de situación y contexto, reforzando la necesidad de considerar la totalidad contextual donde los elementos individuales obtienen significado a través de sus relaciones. En el ámbito de la interpretación arqueológica, es crucial entender y analizar los datos arqueológicos en el contexto más amplio en el que se encuentran. Este enfoque sugiere que el arqueólogo tiene la responsabilidad de controlar activamente la interpretación de los datos, tomando en cuenta el contexto en el que se encuentran. El control en este caso implica la capacidad de gestionar y dirigir la interpretación de manera consciente, considerando las interconexiones y significados que surgen de las relaciones entre diferentes elementos arqueológicos. Al comprender la situación y el contexto más amplios, el arqueólogo ejerce un control reflexivo sobre la interpretación, asegurándose de que la comprensión de los datos sea más completa y contextualmente informada.

Finalmente, la cuarta consideración recae en la dicotomía entre lo subjetivo y objetivo en el contexto de la experiencia controlada. Aunque la experiencia controlada implica la gestión

activa de acciones, la interpretación de eventos y la regulación de procesos, existe la influencia inherente de la subjetividad. La valoración individual del arqueólogo(a), sus interpretaciones y juicios, introduce elementos subjetivos en el proceso de investigación, a pesar de la intención de objetividad. Esto podría ser problemático en un contexto donde la investigación no está concebida por fases. Así, incluso en la experiencia controlada, la subjetividad puede afectar la percepción y comprensión de los eventos del pasado. En lugar de eso, al considerar la investigación en fases crecientemente controladas, estamos diciendo que gradualmente ganamos control sobre nuestra propia interpretación. En el ámbito de la arqueología, la idea cobra relevancia ya que los arqueólogos deben reconocer y gestionar la interacción entre sus perspectivas subjetivas y la objetividad necesaria para obtener interpretaciones equitativas y fundamentadas en la realidad arqueológica.

Referencias

- Dewey, John. *How We Think*. D. C. Heath & Co., 1910.
- _____. *¿Cómo pensamos? La relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Paidós, 2010.
- _____. *Democracy and Education*. Macmillan, 1916.
- _____. "Context and Thought". *Later Works*, Southern Illinois University Press, vol. 6, 1931, pp. 3-21.
- _____. *Lógica. La teoría de la investigación*. Universidad de Zaragoza, 1938.
- Gardin, J. C. "Semiotic trends in archaeology". *Representations in archaeology*. Indiana University Press, 1992.

- Gaffney, Christopher. “Pragmatism: A Working Philosophy”. *Pragmatic Archaeology: Theory in Crisis?* Christopher F. Gaffney y Vincent L. Gaffney, BAR British Series, no. 167, 1987.
- Guillaumin, Godfrey. *Del arte de la aceptación al arte del control. Dewey y la primera lógica de la investigación empírica.* UAM-I / GEDISA, 2022.
- Hingley, Richard. “Can We Achieve a Pragmatic Integrated Archaeology?”. *Pragmatic Archaeology: Theory in Crisis?* Christopher F. Gaffney y Vincent L. Gaffney, BAR British Series, no. 167, 1987.
- Hodder, Ian. *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales.* Crítica, 1988.
- Preucel, Robert. *Archaeological Semiotics.* Blackwell, 2006.
- _____. “Pragmatic archaeology and semiotic mediation”. *Semiotic Review*, no. 4, 2016.
- Preucel, Robert y Alexander Bauer. “Archaeological Pragmatics”. *Norwegian Archaeological Review*, no. 34. Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.
- Preucel, Robert y Mrozowski S. A. *Contemporary archaeology in theory: the new pragmatism.* Wiley-Blackwell, 2010.
- Saitta, Dean J. “Archaeology and the Problems of Men”. *Essential Tensions in Archaeological Method and Theory*, Todd L. VanPool y Christine, The University Utah Press, 2003.
- Saitta, Dean J. *The Archaeology of Collective Action.* University Press of Florida, 2007.
- Tamm, Marek y Preucel, Robert. “Semiotics in History and Archaeology”. *Bloomsbury Semiotics: Semiotics in the Arts and Social Sciences*, vol. 3, Jamin Pelkey, Sophia Melanson, Susan Petrilli, London Bloomsbury Publishing, 2022.
- Wylie, Alison. *Thinking From Things. Essays in the Philosophy of Archaeology.* University of California Press, 2002.

_____, “Philosophy of Archaeology; Philosophy in Archaeology”. *Philosophy of Anthropology and Sociology*, Stephen Turner y Mark Risjord, Handbook of the Philosophy of Science Series, Elsevier, 2007.

Yorston, Ron *et al.* “A Manifesto for Pragmatic Archaeology”. *Pragmatic Archaeology: Theory in Crisis?* Christopher F. Gaffney y Vincent L. Gaffney, BAR British Series, no. 167, 1987.

Biopolítica. Un acercamiento al pensamiento de Michel Foucault¹

Biopolitics. An Approach to the Thought of Michel Foucault

RAYMUNDO VÁZQUEZ ARREDONDO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO

raymundovazquez@hotmail.com

Resumen: Este artículo es una breve exposición de la formación discursiva de la biopolítica propuesta por Michel Foucault en la década de los setenta. El propósito es presentar el estatuto teórico original del concepto como una tecnología de doble faz, establecida en los siglos XVII, XVIII y XIX que interviene y establece controles reguladores sobre la vida biológica en dos formas que no son antitéticas. La primera se centra en el cuerpo como máquina: anatomopolítica del cuerpo humano. La segunda se enfoca en el cuerpo-especie: es la biopolítica de la población. La metodología utilizada es un análisis de tipo documental que agrupó los cursos: Defender la sociedad; Seguridad, territorio y población y Nacimiento de la biopolítica, así como el libro *Historia de la sexualidad I*, para conocer de manera sintética y reflexionar la idea y el sentido primigenio del término como un mecanismo de conducción de conductas individuales y colectivas.

¹ Este artículo es un apartado de una investigación más amplia sobre “biopolítica” y se ha adaptado para su publicación en forma de artículo. No pretende agotar el tema sino exponerlo y abrir su discusión.

Palabras claves: poder, biopoder, biopolítica, anatomopolítica, gubernamentalidad.

Abstract: This article is a brief exposition of the discursive formation of biopolitics proposed by Michel Foucault in the seventies. The purpose is to present the original theoretical statute of the concept as a double-sided technology, established in the 17th, 18th and 19th centuries, which intervenes and establishes regulatory controls over biological life in two ways that are not antithetical. The first focuses on the body as a machine: anatomopolitics of the human body. The second focuses on the body-species: it is the biopolitics of the population. The methodology used is a documentary-type analysis that grouped the courses: Defend society; Security, territory and population and Birth of biopolitics, as well as the book *History of sexuality I*, to learn in a synthetic way and reflect on the idea and primal meaning of the term as a mechanism for conducting individual and collective conduct.

Keywords: Power, Biopower, Biopolitics, Anatomopolitics, Governmentality.

Recibido: 14 septiembre 2023

Aprobado: 13 de marzo de 2024

DOI: 10.15174/iv.vi7i34.750

Introducción

La reflexión filosófica, social y política, así como el uso que hace Foucault del concepto biopolítica representa un cambio de pensamiento para interpretar la relación que existe entre la vida biológica del ser humano y las diversas formas del poder (Bazzicalupo 65). Es una propuesta conceptual que no se ago-

ta históricamente y se encuentra en plena vigencia en nuestros días, pues es usado en muchos campos de la ciencia y de muchas maneras.

La formación discursiva que supone la aportación más original y fecunda de Foucault sobre la biopolítica, la encontramos en los cursos en el Collège de France de mediados de los años setenta, así como en su libro: *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* y surgió del análisis genealógico de prácticas gubernamentales de los siglos XVII, XVIII y XIX que descubren a la vida biológica humana como objeto de las estrategias políticas, las regulaciones y las acciones gubernamentales sobre el cuerpo, el individuo y la población (Lemke 48-49).

Gilles Deleuze formuló esta importante pregunta para la exposición de la formación discursiva de la biopolítica propuesta por Foucault: “¿Qué quiere decir Foucault, en las páginas más bellas de *La voluntad de saber*?” (122). Interrogante que aún es actual, pues intenta examinar desde el pensamiento de Foucault la relación que existe entre la vida y la política. Para este filósofo francés, la vida biológica humana emergió de su basamento como un nuevo objeto del poder, cuando Foucault abandonó el modelo de soberanía para proporcionar otro disciplinario, de donde deviene el “biopoder” y la “biopolítica”. En palabras de Foucault:

Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir ya no es un basamento inaccesible que sólo emerge de tiempo en tiempo, en el azar de la muerte y su fatalidad; pasa en parte al control del saber y de intervención del poder (133).

Sin embargo, desde que Foucault planteó ese vínculo tan complejo entre lo biológico y lo político, su reflexión se ha con-

vertido en una actividad abierta, ya que el concepto de biopolítica no es absoluto ni cerrado (Cayuela). Ignacio Mendiola agudamente apunta:

Concepto esquivo, escurridizo que, careciendo de límites prefijados, parece proyectarse sobre un ámbito ilimitado de problemáticas, pero, quizás, tampoco podría esperarse menos de un concepto que pone en relación dos cuestiones tan complejas en sí mismas como son las que aluden a la vida y a la política (7).

En efecto, la biopolítica, a pesar de ser un concepto que puede carecer de límites, ha permitido una serie de interpretaciones alejadas, unas más que otras, del sentido original del discurso foucaultiano. Así, este término ha sido reformulado y problematizado por varios filósofos connotados como Agamben, Exposito, Negri, Hardt, entre otros, abriendo un nuevo horizonte teórico de comprensión para el estudio filosófico, social y político de la relación entre vida biológica humana y el poder, aún más amplio que la idea propuesta por Foucault (Hernández, *Capital...* 65).

Este artículo no pretende hacer un análisis exhaustivo sobre el concepto biopolítica de Foucault, mucho menos teorizar sobre cada elemento que lo conforma, nos conformaremos con indicar y describir brevemente las etapas más importantes en las que se ha desarrollado el concepto de biopolítica para hacer una serie de consideraciones de carácter expositivo y adquirir conocimientos sobre el sentido y estatuto teórico-conceptual originario de la biopolítica desde el pensamiento de Foucault.

El cuerpo una realidad biopolítica

La obra de Foucault puede ser entendida como un trabajo reflexivo y crítico que se desenvuelve en el tiempo en una unidad problemática cuya coherencia no es lineal sino compleja (Revel). Sin embargo, a pesar de su aparente discontinuidad, la obra foucaultiana tradicionalmente se secciona en tres etapas:² arqueológica, genealógica y ética (Morey 311).³ Entonces, como punto de partida, ¿en dónde podemos situar el proceso de gestación del concepto de biopolítica en la obra de Foucault? Estudiosos de la lectura filosófica-política de Foucault sugieren que la biopolítica la podemos ubicar en la etapa genealógica y sobre el nodo “verdad-poder”.

El término biopolítica experimentó una gradual transformación dentro del discurso foucaultiano, el cual posee un antes y un después. Agamben y Salinas señalan que es posible entrever una noción primigenia de la biopolítica en una serie de conferencias que Foucault impartió en la Universidad de Rio de Janeiro entre 1973 y 1974⁴ que se vinculan con algunas formulaciones ya vertidas en *Vigilar y castigar*.⁵ Por su parte, Roberto Esposito cuando reconstruyó la genealogía de la categoría de biopolítica, prestó atención a una realidad que Foucault expre-

² Gilles Deleuze (1987) sintetizó la obra filosófica de Foucault en tres preguntas fundamentales: ¿qué puedo saber?, ¿qué puedo hacer? y ¿quién soy yo?

³ Miguel Morey (2014) dice que, en esta tercera etapa, Foucault ya anuncia cuestiones como la de “governabilidad” que se articula en el eje de la subjetividad o, de otra manera, de las técnicas y tecnologías de la subjetividad.

⁴ Véase: “La política de la salud en el siglo XVIII” (1973); “El nacimiento de la medicina social” (1974) y “¿Crisis de un modelo de medicina?” (1974), en Foucault (1999).

⁵ Edgardo Castro incluso sugiere la existencia de algunos vestigios de este concepto en *La Arqueología del saber* (2012).

só en la conferencia titulada: “El nacimiento de la medicina social”. Al caso vienen bien las palabras de Foucault:

El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante era lo biopolítico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica (366).

Esto nos lleva a concluir algo sencillo, pero importante: por primera vez Foucault usa el concepto de biopolítica otorgándole un carácter dual. Por una parte, es un mecanismo de control que la sociedad capitalista ejerció en el y con el cuerpo de los individuos y, por otra, una estrategia de poder que se desarrolla en el ámbito de la medicina. Es un concepto poco robusto, pues, Foucault no lo desarrolla o lo explica (Salinas). Sin embargo, existen elementos que se destacan.

En primer lugar, este concepto emprendió la reinención de un campo de análisis de un objeto que no es claro, pero que se intenta nombrar. Foucault ensayó varios términos como: *somatocracia*, *medicina social*, *policía médica* y *nosopolítica* y se quedó con *biopolítica*.⁶ Estas nociones serán descartadas en el desarrollo de trabajos posteriores. No obstante, a pesar de la importancia que le otorgan algunos autores como Agamben y Esposito, esta innovación léxica con sus diversas connotaciones parece carecer de relevancia en sí y es de carácter provisional.

⁶ En el ámbito de la medicina social Foucault reinventa y problematizó un concepto que gira en torno de dos ideas complejas que forman parte de una palabra: *bíos*, la vida y la política (Bazzicalupo 41).

En segundo lugar, otro elemento que vale la pena resaltar, es la importancia que posee el cuerpo. La biopolítica es principalmente una *somatocracia*, una forma de gobierno que se ejerce en los cuerpos y con los cuerpos como eje para desarrollo del capitalismo (Hernández, Lemke y Salinas). Esto es importante porque algunas formulaciones discursivas posteriores a Foucault enfatizan más el concepto de vida biológica de los seres humanos que de los cuerpos, colocándola en el centro de los diversos sistemas de control y regulación.⁷ En efecto, tradicionalmente los estudios filosóficos-políticos sobre la biopolítica siempre tiene como correlato la vida fisiológica y la población (Hernández, *Capital...* 20) o *la nuda vida* (Agamben), al punto que Roberto Esposito señala que no puede pensarse la vida biológica al margen de la política y, por el contrario, no existe poder externo a la vida, así como vida fuera las relaciones de poder.

Estatización de los procesos biológicos

Como comúnmente se acepta que la formación discursiva del concepto biopolítica se ubica en dos textos capitales: *Defender la sociedad*⁸ y en *La voluntad de saber*. En realidad, son pocas páginas, pero, con ideas muy puntuales e importantes para reconstruir el estatuto teórico originario del término y, sin lugar a duda, es lo más conocido y divulgado sobre el tema (Salinas), al punto que, la expresión: “hacer vivir y dejar morir”, se ha convertido en un parámetro fundamental para construir definiciones posteriores.

⁷ En el ámbito de los estudios filosóficos sobre la biopolítica es común que la vida sea colocada en el centro de los diversos sistemas de control y regulación, los cuales, están fundamentados en sofisticadas operaciones estadísticas y sobre un saber específico.

⁸ Curso en el Collège de France 1975-1976.

En esta fase, la idea de biopolítica se forjó y se desarrolló al concebir a la población como nuevo objeto del ejercicio del poder; de diferenciar entre el biopoder y el poder soberano y de estatalizar lo biológico (Hernández, *Foucault* 179). Es evidente que Foucault abandonó el modelo jurídico de soberanía,⁹ según el cual presupone al individuo como sujeto de derechos, para dar cuenta de la génesis ideal del Estado y hacer de la ley una manifestación del poder.

Foucault se detuvo en el análisis del poder que se ejercía en el siglo XVIII, apuntando a un nuevo sentido de cómo se gobierna, es decir, al arte de gobernar (Castro-Gómez).¹⁰ Para el filósofo francés, la frase: “hacer vivir y dejar morir” tiene mayor sentido teórico-conceptual que: “hacer morir y dejar vivir” (Castro). Se trata de la biopolítica entendida como una “tecnología de poder”, propia del gobierno que está circunscrita en la demanda de perpetuar la vida de los hombres en el límite del hombre-especie.

El establecimiento de esta tecnología no disciplinaria,¹¹ individualizante y concentrada en los procesos de vida, caracteriza un poder cuya función ya no es matar, sino inscribirse en la

⁹ Para Massimiliano Guareschi, las figuras claves de la filosofía política moderna provienen de una lógica que identifica en un lugar central, la soberanía, a partir de la cual, el poder desciende, hasta las articulaciones más elementales de la sociedad.

¹⁰ Clase de 17 de marzo de 1976 (Foucault, *Defender la sociedad* 217-237).

¹¹ Foucault observó el surgimiento, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, del llamado *dispositivo disciplinario*, expuesto en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, de 1975 y en los cursos del *Collège de France* anteriores a 1976. Estos dispositivos, estaban orientado hacia el control y la disciplina-rización del cuerpo individual entendido como objeto de poder (Cayuela).

vida biológica del ser humano (Hernández, *Capital...*; Foucault 195)¹². En palabras del filósofo francés:

A diferencia de la disciplina, que se dirige al cuerpo, esta nueva técnica de poder no disciplinario se aplica a la vida de los hombres e, incluso, se destina, por así decirlo, no al hombre/cuerpo sino al hombre vivo, al hombre ser viviente; en el límite, si lo prefieren, al hombre/especie. Más precisamente, diría lo siguiente: la disciplina trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar. Además, la nueva tecnología introducida está destinada a la multiplicidad de los hombres, pero no en cuanto se resumen en cuerpos sino en la medida en que forma, al contrario, una masa global, afectada por procesos de conjunto que son propios de la vida, como el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad, etcétera (*Defender la sociedad* 220).

El resultado es claro. La biopolítica es referida como una serie de mecanismos de regulación de un conjunto de procesos vitales, no de los cuerpos, sino de la población, como los nacimientos, las muertes, la longevidad, la higiene, el nivel de salud, etc., para controlar la vida de las personas en un esfuerzo por ajustar esos fenómenos a las técnicas de producción y a la acumulación de capital (Hernández, *Foucault* 179), asegurando el conglomerado de individuos como una “masa viviente” (Cayuela). De esta manera, los mencionados procesos vitales

¹²Según Foucault, una de las prerrogativas del poder soberano es el derecho de vida y de muerte que tiene su génesis en la antigua institución romana de la *patria potestas* que era, en sentido amplio, un derecho de disponer sobre los hijos y los súbditos.

son los primeros objetos de saber y de control de la biopolítica (Agamben, Hernández y Lemke) que se constituye como una “racionalidad política de gestión” que tiene por objeto administrar la vida, estatalizando los procesos vitales (Hernández, *Foucault* 179).

En este sentido, si el poder que se ejerce sobre el cuerpo produce la individualización, lo que se sigue es la masificación. Foucault apuntó la existencia de una acción que es masificadora del hombre: “Por lo tanto, tras un primer ejercicio del poder sobre el cuerpo que se produce en el modo de la individualización, tenemos un segundo ejercicio que no es individualizador sino masificador, por decirlo así, que no se dirige al hombre/cuerpo sino al hombre-especie” (220).

Como consecuencia de este ejercicio masificador, Foucault sugirió que la población es el objeto de la biopolítica¹³. Es un cuerpo nuevo y múltiple que la racionalidad ocupa como un problema económico y político (Foucault, *Defender la sociedad* 220). También, es un tercer cuerpo que se contrasta, tanto del cuerpo social como del cuerpo individual. Lo que implica que la biopolítica designa un modo en el que el poder se hace cargo de los aspectos biológicos de la especie humana con el objeto de constituir un sistema de regulaciones de la vida para optimizarla (Hernández, *Defender la sociedad* 180).¹⁴

¹³ Por población Foucault entiende una entidad biológica independiente: un cuerpo social que se define por sus propios procesos y fenómenos, como la tasa de natalidad y de mortalidad, el nivel de salud, la duración y la vida de los individuos, la producción de la riqueza y su circulación, etc. (Foucault, *Defender la sociedad* 225.)

¹⁴ Laura Bazzicalupo dice que es como si la política se hubiese hecho cargo de la gestión de la vida biológica, adhiriéndola a un programa de protección y de incremento que tiene por meta la producción de lo humano y la domesticación del ser (49).

Si la población es objeto de la biopolítica, entonces, Foucault concluye: “Luego de la anatomopolítica del cuerpo humano, introducida durante el siglo XVIII, vemos aparecer, a finales de éste, algo que ya no es esa anatomopolítica sino lo que yo llamaría una biopolítica de la especie humana” (*Defender la sociedad* 220). En consecuencia, la anatomopolítica es la intervención de la política sobre el cuerpo individual en forma de disciplinas y la biopolítica es el modo en que la política se ocupa de la vida biológica del hombre en su conjunto en forma de regulaciones (Hernández, *Foucault* 180).

Esas tecnologías son las dos formas principales a través de las cuales se desarrolló el biopoder. Son dos tecnologías políticas que concurren y se retroalimentan mutuamente y que debemos distinguir (Lemke). Una dirigida al “cuerpo-máquina” y, la otra, al “cuerpo-especie”, las cuales, son esenciales en la consolidación del sistema capitalista, pues, incorporan y disciplinan a los cuerpos en los circuitos de la producción, ajustando los fenómenos poblacionales a estos (Hernández, *Foucault* 181).

Un aspecto que es importante poner de relieve es que Foucault utilizó el concepto “biopoder”, unas veces como sinónimo de biopolítica, otras con un uso restringido a “tecnologías del biopoder”. En palabras un tanto desconcertantes de Foucault: “¿Cuál es el interés central en esa nueva tecnología del poder, esa biopolítica, ese biopoder que está estableciéndose?” (220). Foucault explicó el biopoder en contraste con el poder soberano, exponiendo algunas diferencias fundamentales: en primer lugar, el poder soberano se ejerce sobre un territorio, por medio de la ley y como poder de dar muerte; en segundo lugar, el biopoder se ejerce sobre la población, a través de reglamentos y regulaciones y como poder de gestionar la vida (Salinas, “Biopolítica” 108).

No todo queda ahí. Foucault sostuvo que en el siglo XIX tuvo lugar uno de los fenómenos fundamentales de la modernidad política: *la estatalización de los procesos biológicos*, es decir, la incorporación de los procesos vitales a los cálculos del Estado (Hernández y Salinas). Esto implica una transformación del Estado y tiene lugar en los procesos de control de la mortalidad y los nacimientos, en el tratamiento de las endemias, la realización de la seguridad social, a través de los seguros y de los sistemas de pensiones, etc. (Hernández, *Foucault* 183).

Por su parte, en *La voluntad de saber*, Foucault abordó sistemáticamente, por única y primera vez en sus libros publicados en vida, los términos de “biopoder” y “biopolítica” (215), de los que había hablado en sus conferencias en la Universidad de Rio de Janeiro 1973-1974 y en *Defender la sociedad*,¹⁵ para describir una forma de poder moderna que controla, administra la vida y el conjunto de procesos vitales de la especie humana (Hernández, *Foucault* 177).

Foucault (*Historia de la sexualidad* 9) realizó un análisis de los discursos sobre la sexualidad de la sociedad burguesa, los cuales, internan prácticas represivas influenciadas por la moral y desarrolló una crítica a estos, en cuanto se posesionan como verdad. En este sentido, la biopolítica es un dispositivo sobre el individuo (Choque) que, a partir del ejercicio del poder y su discurso, terminará ejerciendo una represión para controlar la

¹⁵ Usualmente, el análisis del concepto de biopoder y su asimilación como marco teórico o interpretativo, tanto desde el punto de vista de la discusión conceptual, como también en diversos estudios aplicados en las ciencias sociales, se han elaborado a partir de la propuesta de Agamben en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Sin embargo, Agamben no conoció a profundidad las conferencias en la Universidad de Rio de Janeiro (Salinas) y *Defender la sociedad* que fueron publicados después de *La voluntad de saber*, incluso, después de la muerte de Foucault.

vida. Esto, por muy abstracto que parezca, sirve para introducir el análisis del poder como soberanía.

En efecto, Foucault propuso una delimitación analítica e histórica de los diversos mecanismos de poder (Lemke 50) y los abordó ya no como una categoría de represión, sino de soberanía (Castro, *Introducción...* 99). Según Foucault, el poder soberano posee la nota de organizar relaciones de poder en forma de “deducciones”¹⁶ y tiene la singularidad de que puede disponer de la vida (Lemke 50-51). Así, tomó forma un poder que opera de manera inversa, el poder de hacer vivir o dejar morir, “el biopoder”, que se ejerce de manera positiva sobre la vida, busca administrar y aumentar sus fuerzas, para distribuirlas en un campo de valor y utilidad (Castro, *Introducción...* 100).¹⁷

El poder sobre la vida ha tenido su evolución en los siglos XVII, XVIII y XIX. De esta manera, el poder represivo sobre la muerte se subordina a un poder sobre la vida que tiene que ver menos con sujetos de derecho que con seres vivos (Lemke 51) y se desarrolla en dos ejes o direcciones diferentes y complementarias, a lo largo de las cuales se desplegó toda tecnología política de la vida (Castro, *Introducción...* 100).

Foucault estableció una polarización entre dos tecnologías de ese poder moderno (Hernández, *Foucault* 178). Esa polarización se desplaza en dos vías. Por un lado, una individualizante anatomopolítica del cuerpo humano. Son las disciplinas

¹⁶ Para Foucault las deducciones poseen una función de incitación, de reforzamiento, de control, de vigilancia, de aumento y organización de las fuerzas que somete: un poder destinado a producir fuerzas, hacerlas crecer, doblarlas o destruirlas (Foucault, *Historia de la sexualidad I* 126).

¹⁷ Foucault dirá que, si el hombre durante milenios fue lo que era para Aristóteles, un animal viviente y, además, capaz de una existencia política, el hombre moderno es un animal en cuya política está en juego la propia vida de ser viviente.

y la normalización del cuerpo de los individuos (observa al ser humano como máquina compleja y se formó a partir del siglo xvii). Es la primera articulación de la economía moderna, del poder centrado en el cuerpo como máquina para adiestrarlo, aumentar sus aptitudes, su utilidad y docilidad e integrarlo a sistemas de control eficaces y económicos (Foucault, *Historia de la sexualidad 1* 129). Por otro lado, “una biopolítica de las poblaciones” que es la normalización de la vida biológica (orientada a la especie y se formó a mediados del siglo xviii) y se ha centrado en el cuerpo-especie, en la mecánica de lo viviente, desplegándose sobre la vida para gestionarla, administrarla y controlarla (Hernández, *Foucault* 178).

La anatomopolítica se vincula con determinados imperativos económicos y políticos que son el fundamento de su particularidad y su estatus como tecnología de poder (Lemke 51). Esto es, desde la perspectiva de Foucault, lo que caracteriza la política moderna que desarrolló todo un sistema de regulación de la vida para optimizar su rendimiento económico, en un contexto de racionalidad política, que busca aumentar las capacidades productivas de la población (Foucault, *Vigilar y castigar* 83).¹⁸

Pero, esto no es todo, la biopolítica sólo es una de las dos articulaciones del “biopoder”. Estas no son antitéticas, sino que constituyen dos polos de desarrollo enlazados por un haz intermedio de relaciones (Foucault, *Historia de la sexualidad 1* 129). En este sentido, Lemke sostiene que “individuo y masas, por ende, no son contradictorios, sino más bien dos lados de una tecnología amplia y política que apunta al mismo tiempo

¹⁸ En la modernidad devienen funciones de incitación, de reforzamiento, de control, de vigilancia, de aumento y de organización de las fuerzas para hacerlas crecer, no obstaculizarlas (Bazzicalupo 73).

sobre el control del cuerpo-ser humano como la de especie-ser humano” (53).

Además, la biopolítica se esboza como esa técnica de poder sobre la gestión política de la vida biológica del ser humano puesta al servicio de los procesos productivos y del desarrollo de las instituciones (Castro, *Introducción...*; Hernández, *Capital...* y *Foucault*; Lemke). En palabras de Foucault:

Si el desarrollo de los grandes aparatos de Estado, como instituciones de poder, aseguraron el mantenimiento de las relaciones de producción, los rudimentos de anatomo y biopolítica, inventados en el siglo XVIII como técnicas de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de colectividades), actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen (*Historia de la sexualidad 1* 131).

La estatalización de los procesos biológicos (Hernández, *Foucault* 177) da lugar a que la totalidad de las manifestaciones concretas de vida de una población sean objeto de una “tecnología de seguridad”. Ésta se dirige a los fenómenos de masa de una población y a sus variaciones para imposibilitar o nivelar los riesgos que se pueden causar como producto de la convivencia de una población como conjunto biológico (Lemke 52).

Gubernamentalización de la vida¹⁹

En *Seguridad, territorio y población*, Foucault introduce la noción de “dispositivo de seguridad” en relación con la biopolítica y a partir de las problemáticas de la población y la gestión del espacio en el siglo XVIII (Hernández, *Foucault* 185). En la lección inaugural, Foucault comentó que quería estudiar algo que llamó “biopoder” que “es el conjunto de mecanismos, según los cuales, aquello que, en el ser humano forma parte de sus rasgos biológicos fundamentales podrían ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder” (15). Sin embargo, conforme a la dinámica propia del curso, Foucault abordó los dispositivos de seguridad para pasar luego a delinear lo que denominó una historia de la gubernamentalidad, posponiendo el tema de la biopolítica hasta el curso de 1979 que se denominó *Nacimiento de la biopolítica* (Castro-Gómez 53).

Hasta *Seguridad, territorio y población*, Foucault consideró a la biopolítica como algo preciso y delimitado: el cuerpo individual, la vida fisiológica y el cuerpo de la población (Hernández, *Capital...* 72). No obstante, este curso nos permite comprender cómo con el despliegue de los dispositivos de seguridad surge un conjunto supra individual que sólo existe a través del tratamiento estadístico y demográfico (Castro, *Introducción...* 107) que permiten aprender conceptualmente los fenómenos propios de la población y transformarlos en objetos de intervención (Hernández, *Foucault* 192).²⁰

¹⁹ Según Miguel Morey, para Foucault un rasgo característico del poder moderno es el desarrollo de unas técnicas de poder orientadas a los individuos e interesadas en dirigirlos en una dirección continua y permanente (332).

²⁰ Como se ha señalado, el poder ubica a la vida en los centros de control y regulación que son soportados por operaciones estadísticas, cada vez más sofisticadas, desplegándose por la acción de un saber. Ese poder-saber, preten-

Para caracterizar a los dispositivos de seguridad, Foucault (*Seguridad...*) analizó la biopolítica en términos de gestión del espacio, refiriendo la lepra en la Edad Media; la peste en los siglos XVI y XVII y la viruela a partir del siglo XVIII que reflejan modos diferentes de gestionar el espacio.

De esta manera, en la Edad Media, el espacio se gestionaba con la exclusión de los leprosos, mediante normas jurídicas y religiosas (soberanía). Por su parte, durante los siglos XVI y XVII la gestión del espacio tenía que ver con la puesta en cuarentena, que implicaba una cuadrícula de regiones y lugares a través de disposiciones que indicaban cuándo salir, qué comer, qué contacto tener, cuándo presentarse ante el inspector, etc. (modelo disciplinario). Finalmente, es a partir del siglo XVIII cuando surge un nuevo modo de gestión del espacio,²¹ a través de las campañas medicas orientadas a erradicar los fenómenos tanto epidémicos como endémicos (dispositivos de seguridad) (Hernández, *Foucault* 186). En palabras de Foucault: “la soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y la seguridad, para terminar, se ejerce sobre el conjunto de una población” (*Seguridad...* 27).

Foucault advirtió que el espacio propio de seguridad lo constituye el medio,²² convirtiendo a este en un campo de intervención que les permite afectar a la multiplicidad de individuos que habitan en él (Castro, *Introducción...*; Echavarren;

de tener conocimiento y dominar a la vida, aunque sea esquivo a su control (Fernández Agis 197).

²¹ El objeto era saber cuántas personas estaban infectadas y con qué efectos, así como sus edades, a fin de calcular y estimar, en términos estadísticos, las probabilidades de contagio y mortandad que esta enfermedad provocaría sobre la población (Foucault, *Seguridad* 38-44).

²² Es un conjunto de datos y acontecimientos, tanto naturales como artificiales, que afectan a quienes residen en él cuando es objeto de gestión.

Hernández, *Foucault*). Lo que significa que tenemos una biopolítica de la población desde el momento en que los mecanismos de seguridad se ocupan de la salud, la higiene, la alimentación, la sexualidad, la natalidad o la mortalidad como series abiertas que hay que gestionar o regularizar (Hernández, *Capital...* 72).

A partir del curso *Nacimiento de la biopolítica*, se rebasa claramente la problemática originaria que acompañó al biopoder en su gestación en el discurso foucaultiano, se cambia (Castro-Gómez) no sólo la orientación y el análisis: de la guerra a la gubernamentalidad, sino incluso el objeto de análisis (Hernández, *Capital...* 72). Foucault colocó el tema de la biopolítica en un marco teórico más complejo. El punto central lo constituye la “formación de la gubernamentalidad” política en la conducción de los seres humanos (Lemke 61).

Foucault se proponía estudiar la problemática que presenta la práctica gubernamental por un conjunto de seres vivos: problemas de salud, higiene, longevidad, razas, etc. Sin embargo, se concentró en el marco institucional en el que se presentan estos problemas, el liberalismo y neoliberalismo (Echavarren 49). Foucault quiso desarrollar la transición de la pastoral a la biopolítica como un artificio político social, un dispositivo que al intercalar *saber-poder-verdad* se revela a manera de discursos jurídicos, médicos, religiosos y políticos que recaen sobre la población (Cano, 141). En este análisis, la biopolítica se acerca a un significado decisivo, puesto que se encuentra estrechamente unido con la aparición de formas liberales de gobierno (Castro-Gómez).²³

²³ Para Laura Bazzicalupo el concepto de biopolítica se desarrolla y se vincula con el antiguo gobierno que, bien puede entenderse, como *modus* de gestión del poder, en la tradición histórico-político-premoderna, contra del *imperium* y de la moderna soberanía (Bazzicalupo, 2010:83).

Esto significa entonces que Foucault entiende el liberalismo no como una teoría económica o una ideología política (Echavarren 49), sino como un arte específico de conducción de conductas de los seres humanos que se orienta a la población y que coloca a la economía política como una técnica de intervención²⁴. En el centro de la reflexión liberal se encuentra la racionalización de las prácticas de gobierno (Lemke 62).

El nuevo arte de gobierno que comienza a perfilarse a mediados del siglo XVIII examina si las prácticas de gubernamentales son necesarias o útiles o si, por el contrario, son superfluas o incluso perjudiciales (Castro, *Introducción...*; Castro-Gómez). En este contexto, Foucault le otorgó al concepto de tecnología de seguridad un nuevo significado en el cual comprende los dispositivos de seguridad como complementos y condiciones de posibilidad del liberalismo.

Pero esto, en realidad, no es problema. La tecnología de seguridad es lo contrario al sistema de disciplina que se origina desde una norma (prescriptiva). El punto de partida del sistema de seguridad es lo normal (empírico) que sirve como norma y permite más diferenciaciones. En lugar de que la realidad sea una adaptación de cifras y normas previamente definidas, la tecnología de seguridad toma la realidad como norma: como reparto estadístico de frecuencias, como tasa promedio de nacimientos, enfermedad, mortalidad, de infectados, etc. (Lemke 65).²⁵

Es consenso ya hoy para los filósofos, sociólogos y politólogos que Foucault comprendió el liberalismo como régimen general de la biopolítica, lo que implicó un desplazamiento

²⁴ La economía será entendida acentuadamente como una “*estrategia de gestión*” que tiene por objeto el crecimiento de la acción gubernamental.

²⁵ Esta transición permite comprender cómo las tecnologías de seguridad son asimiladas en el ejercicio del poder, tanto en lo económico, como en lo social, jurídico y político.

teórico-conceptual frente a sus trabajos pasados de las formas de poder biopolíticas, que eran unilaterales y acotados, pues, se concentraban particularmente a la política en el cuerpo/hombre y la vida biológica, así como la gestión de una población/especie (Castro-Gómez; Cayuela; Salinas, “Biopolítica”). Sin embargo, la presentación del concepto de gobierno amplía el cuestionamiento y el horizonte teórico, puesto que éste vincula la atención en las formas de ser físico-biológicas con el análisis de los procesos de subjetivación y los modos de existencia moral-políticos (Lemke 66)²⁶.

La reformulación del concepto de biopolítica dentro de un análisis de gobierno representa una discontinuidad, pues, Foucault anuncia el giro investigativo que tomarían sus últimas obras sobre la ética o subjetividad (Castro-Gómez 11; Morey 311) y tiene cuestiones muy particulares que es importante resaltar. En primer lugar, Foucault realizó una reflexión sostenida del Estado. Esa perspectiva de análisis permite investigar las conexiones entre el ser físico y la existencia moral-política, es decir, cómo se convierten determinados objetos de conocimientos y experiencias del cuerpo en un problema moral, político o jurídico (Lemke 67).²⁷ En segundo lugar, *Nacimiento de la biopolítica* es el único lugar en la obra foucaultina en el que se aborda la racionalidad política contemporánea y se pone atención a la relación entre las “tecnologías de seguridad” y las “prácticas de gobierno”.

Conclusiones

²⁶ Con el liberalismo surgirá la pregunta: ¿cómo se gobernarán los sujetos de derecho y seres vivos biológicos?

²⁷ Ejemplos actuales son la figura del ser humano o la construcción jurídica de la dignidad humana que están cada vez más fuertemente presionadas ante las innovaciones biotecnológicas.

En el ámbito de la medicina social Foucault no creó ni definió con precisión el término biopolítica, sino que lo reinventa y lo problematiza (Bazzicalupo). Es posible entenderlo si recurrimos a su proceso de transformación discursiva. Este concepto está conformado fundamentalmente por “el dispositivo disciplinario” (orientado hacia el cuerpo individual), “los mecanismos reguladores” o “dispositivos de seguridad” (encargados de regular los procesos biológicos de conjunto de la población) y por “la soberanía” (centrado en las gestiones que se presentan en un territorio para administrar la vida). Estos elementos han constituido, desde su gestación, diversas formas de biopolítica asociadas a otras tantas gubernamentalidades o formas de gobierno, ya sean liberales o autoritarias, consideradas como mecanismos de conducción de conductas dentro de unas coordenadas históricas concretas (siglos XVII, XVIII y XIX).

La biopolítica, desde el estatuto teórico originario planteado por Foucault, ha permitido analizar, desde una perspectiva filosófica, social y política, aquellas relaciones de poder originadas y reproducidas en el *corpus* social que están vinculadas con el cuerpo, con la vida biológica del ser humano y la intervención y gestión gubernamental y que, para otros enfoques, pasan desapercibidas, otorgándoles una posición discursiva, según la cual, se pueden comprender y dar sentido a fenómenos actuales.

Hasta aquí ha de quedar claro lo siguiente: la biopolítica por su naturaleza es un término que históricamente no se agota, está vigente, se transforma y se adapta no sólo en la variación de su forma, sino también en las funciones, pues, el hombre moderno es una creación de su saber que ha vinculado su vida a la política para transformarla y ésta a su vez se transforma para alcanzarla. Como lo dice Foucault: “habría que hablar de biopolítica para designar lo que hace entrar a la vida y sus me-

canismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente sometida a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar” (*Historia de la sexualidad 1* 133). El asunto es, pues, la provocación de una reflexión filosófica, social, económica, jurídica y política de nuestra realidad desde la biopolítica, que se desplaza, muta y evoluciona en el entramado de las relaciones de poder hacia un nuevo campo de estudio que seguro dará origen a nuevas discusiones como la neurobiopolítica.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.
- Bazzicalupo, Laura. *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Melusina, S.L., 2016.
- Castro, Edgardo. *El poder, una bestia magnífica*. Siglo XXI, 2012.
- _____. *Introducción a Foucault*. Siglo XXI, 2015.
- Castro-Gómez, Santiago. *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Siglo del Hombre Editores / Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar / Universidad Santo Tomás de Aquino, 2010.
- Cayuela Sánchez, Salvador. “Cómo aplicar el concepto de biopolítica en ciencias sociales: apuntes para una propuesta metodológica”. *Sociología Histórica*, no. 5, diciembre 2015, pp. 363-387. <https://revistas.um.es/sh/article/view/246731>
- Choque Aliaga, Osman Daniel. “Foucault: biopolítica y discontinuidad”. *Praxis Filosófica*, no. 49, 2019, pp. 191-217.

<https://www.redalyc.org/journal/2090/209061135010/html/>

- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paidós, 1987.
- Echavarren, Roberto. *Foucault. Una introducción*. Ed. Quadra-
ta, 2014.
- Esposito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires.
Ammorortu, 2006.
- _____. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder, 2009.
- Foucault, Michel. *Estrategias de Poder. Obras esenciales*, vol. II.
Paidós, 1999.
- _____. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-
1976)*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France
(1981-1982)*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de
France: 1977-1978*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de Fran-
ce: 1978-1979*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, 2008.
- _____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias
humanas*. Siglo XXI, 2010.
- _____. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo
XXI, 2019.
- _____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI,
2020.
- Guareschi, Massimiliano. “Del modelo institucional-jurídico a
la analítica del poder: Michel Foucault”. *El poder. Para una
historia de la filosofía política*. Duso Giuseppe, Siglo XXI,
2005.

- Hernández Martínez, Cuauhtémoc Nattahí. *Capital, poder y vida. Una crítica materialista de la biopolítica contemporánea*. Universidad de Guanajuato, tesis de doctorado, 2012.
- _____. “Foucault. Las relaciones entre el poder y la vida”. *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*, Domingo Fernández Agis y Ángela Sierra González, Laertes, 2012, pp. 65-88.
- _____. *El dispositivo sexo-género*. Universidad de Guanajuato, 2017.
- _____. *Foucault*. Universidad de Guanajuato, 2019.
- Lemke, Thomas. *Introducción a la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Mendiola Gonzalo, Ignacio. “La biopolítica como un pensar fronterizo”. *Rastros y rostros de la biopolítica*, Ignacio Mendiola Gonzalo, Anthropos, 2009.
- Morey, Miguel. *Escritos sobre Foucault*. Sexto piso, 2014.
- Revel, Judith. *Foucault. Un pensamiento de lo discontinuo*. Amorrortu, 2004.
- Salinas Araya, Adán. “Economía política y biopoder. Foucault en Rio de Janeiro 1973-1974”. *Fragmentos de Filosofía*, no. 11, 2013, pp. 77-98. https://institucional.us.es/revistas/fragmentos/11/art_4.pdf
- _____. “Biopolítica. Sinopsis de un concepto”. *HYBRIS*, vol. 6, no. 2, noviembre 2015, pp. 101-137. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270963>

Humanismo Crítico como investigación social crítica. A propósito del centenario del Instituto de Investigaciones Sociales en Frankfurt

Critical Humanism as critical social research. About the centenary of the Institute for Social Research in Frankfurt

OLIVER KOZLAREK

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO, MÉXICO

oliver.kozlarek@umich.mx

Resumen: El artículo pretende actualizar el Humanismo Crítico que su autor encuentra en el legado de la Escuela de Frankfurt. En una primera parte argumenta que la “abolición del ser humano” es una tendencia que acompaña a nuestras sociedades desde hace tiempo (1) y que esta tendencia se hace más visible a través de una crítica comprometida de la “modernidad neoliberal” (2). En la segunda parte el ensayo explica lo que se entiende aquí por “Humanismo Crítico”, tratando primero de distanciarse de una de las propuestas más actuales por definir este concepto (3), para después indicar que el concepto, tal como es usado aquí, se orienta en las obras de la Escuela de Frankfurt, de las cuales se discuten por razones de espacio solamente las de Max Horkheimer (4) y de Theodor W. Adorno (5). El argumento central del artículo es que desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt el compromiso con el Humanismo Crítico obliga a la práctica de la investigación social crítica.

Palabras clave: Humanismo Crítico, Escuela de Frankfurt, neoliberalismo, investigación social crítica, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno.

Abstract: The article aims to update the Critical Humanism that its author finds in the legacy of the Frankfurt School. In the first part, it argues that the “abolition of the human being” is a tendency that has been accompanying our societies for some time (1) and that this tendency becomes more visible through a committed critique of “neoliberal modernity” (2). In the second part the essay explains what is understood here by “Critical Humanism”, trying first to distance itself from one of the most current proposals for defining this concept (3), and then indicating that the concept as used here is oriented in the works of the Frankfurt School, of which only those of Max Horkheimer (4) and Theodor W. Adorno (5) are discussed for reasons of space. The central argument of the article is that from the perspective of the Frankfurt School, the commitment to Critical Humanism follows the practice of critical social research.

Keywords: Critical Humanism, Frankfurt School, Neoliberalism, Critical Social Research, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno.

Recibido: 19 octubre 2023

Aceptado: 27 de noviembre 2023

DOI: 10.15174/rv.vi7i34.749

Introducción

La Escuela de Frankfurt es probablemente más conocida hoy en día por haber producido libros muy difíciles por los que generaciones de estudiantes de ciencias sociales y humanidades se siguen quebrando la cabeza. En este artículo, sin embargo,

nos centraremos en un aspecto de la Escuela de Frankfurt que puede entenderse como la columna vertebral de todo el proyecto, que también se conoce bajo el término de crítica: la investigación social y cultural crítica. Max Horkheimer, quien era un talentoso “manager” científico, diseñó el programa de acuerdo con el cual el Instituto de Investigación Social (*I/S*) –que fue fundado en 1923 y del que Horkheimer asumió la dirección en 1931– operaba.

En este artículo se pretende conmemorar el centenario del Instituto, cuyo programa representa un vínculo productivo entre la teoría y la práctica de las ciencias sociales. Sin embargo, no se trata de reconstruir aquí todos los elementos originales de esta orientación programática, sobre lo que ya existen muchos trabajos muy buenos.¹ Quisiera, más bien, reparar en la actualización del humanismo de la Teoría Crítica² que está íntimamente vinculado con la reivindicación de una práctica rigurosa de investigación social y cultural crítica.³

En una primera parte de este trabajo quisiera explicar por qué una actualización del humanismo puede ser importante hoy día. La tesis de la que partimos es que estamos viviendo en un tiempo que se define antes de cualquier otra cosa por un proceso de “abolición del ser humano” (1). Esta tendencia se hace visible a través de una crítica comprometida de lo que podemos entender como “modernidad neoliberal” (2). En la segunda parte de este ensayo quiero explicar lo que entiendo

¹ El trabajo de Helmut Dubiel sigue siendo ejemplar (Dubiel 1978).

² “Teoría Crítica” con mayúsculas se refiere aquí al proyecto de la Escuela de Frankfurt.

³ Metodológicamente el artículo no se orienta en intereses filológicos. Se entiende más bien como una contribución a una crítica actual de la “modernidad neoliberal”.

por “Humanismo Crítico” (3), tratando primero de distanciarme de la propuesta de Ken Plummer, quien ha adelantado en años recientes un programa ambicioso bajo este nombre. Finalmente, quisiera indicar que, el concepto tal como lo uso aquí se orienta en las obras de la Escuela de Frankfurt de las cuales me interesan por razones de espacio sobre todo las de Max Horkheimer (4) y Theodor W. Adorno (5).

1. “La abolición del hombre”

En 1984, el sociólogo Friedrich H. Tenbruck publicó un libro notable, cuya importancia quizá sólo pueda apreciarse adecuadamente hoy en día. El libro contiene una crítica a su propia disciplina, la sociología. De qué la acusa Tenbruck queda claro en el subtítulo del libro, que afirma lacónicamente la “abolición del hombre” (*Die Abschaffung des Menschen*) (Tenbruck 1984). Podría argumentarse que incluso una mirada superficial a lo que se publica en sociología revela la extirpación voluntaria del ser humano de su lenguaje. No el ser humano, sino “sistemas”, “instituciones”, “roles” y cada vez más “cultura” caracterizan la semántica de esta ciencia. Pero la crítica de Tenbruck va más allá: es precisamente a la sociología a la que Tenbruck acusa de haberse convertido en una disciplina científica alejada de la tradición humanística. Quería ser una “ciencia empírica”, pero al hacerlo se había “convertido sobre todo en portadora de una visión del mundo” que empezó a regir con enorme “poder” sobre “el pensar y el actuar de todos” (Tenbruck 6).

Hay una clara reminiscencia del humanismo ilustrado en el libro de Tenbruck. La idea básica –los seres humanos sólo se entienden como “seres sociales”– ya atestigua el hecho de que se supone que se trata de un concepto del “ser humano”, que en el sentido clásico se discutía y consolidaba sobre todo en las

“humanidades” (7). Según Tenbruck, sin embargo, la sociología parece haberse distanciado cada vez más precipitadamente de esta tradición. En ella, el ser humano aparece cada vez menos como “sujeto” capaz y con derecho a tomar sus propias decisiones y es entendido cada vez más como una “tarea técnica” que tendría que ser resuelta y administrada precisamente por la “institución de la sociedad” (230). Así, la sociología ya no se ocupa del ser humano, sino sobre todo de la sociedad para la que el ser humano, a su vez, se ha convertido en un problema, ya que se reduce únicamente al “consumo de sus condiciones de existencia” y ya no se preocupa por la sociedad (231).

Cuanto más grande e importante se hace la sociedad, más roto aparece el “hombre”, o lo que queda de él en la visión del mundo de la sociología. Según las teorías sociológicas de los roles, los seres humanos se convierten en “portadores de roles” (Tenbruck 235). “Los portadores de roles sin rostro, sin embargo, son personas sin características individuales” que aún podrían decir de sí mismos “yo soy” en un sentido enfático (Tenbruck 235). En consecuencia, el ser humano roto se degrada a un “representante de características” (*Merkmalsvertreter*). Ante el borrado de su autonomía, se apropia de “identidades” (cfr. Tenbruck 241) que, si bien obedecen al deseo de salir del ser mecánico y puramente instrumental y de recuperar su humanidad, en última instancia se condensan en “imagen[es] directriz[es] de la política” (Tenbruck 240) esquemáticas que son comunicadas por los medios de comunicación y distribuidas estratégicamente entre distintas posiciones en función de los temas y problemas coyunturales.

Según Tenbruck, una acción verdaderamente auténtica orientada a la “voluntad” no sólo no es deseable, sino que se ha vuelto prácticamente imposible. La primacía de la sociedad sobre el ser humano sólo permite nuevas formas de acción si van

precedidas de cambios en la estructura social. En consecuencia, el funcionalismo no sería una falsa visión de la acción social, sino la teoría que describe sintomáticamente y sin ambages la atrofia de la acción humana creativa en la práctica social real. En palabras de Tenbruck, “el hombre, degradado a la condición de ser social, debe confiar ahora en el cambio de la sociedad que se supone le hará posible la ‘autorrealización’” (240-241).

Además, la creciente reducción y eventual eliminación de la persona humana, la subordinación de los seres humanos reales aún existentes a las normas sociales conduce a fortalecer estructuras autoritarias cada vez menos disfrazadas. En este contexto, Tenbruck menciona una “fe en la ciencia” casi religiosa que conduce a la expectativa de una “civilización cientifizada” (247).

En este proceso, las ciencias sociales y la sociología desempeñan papeles decisivos. A ellas les correspondía no sólo diseñar esa imagen del mundo y del ser humano a partir de la cual los procesos sociales pudieran discurrir de la forma más fluida y libre de problemas posibles, sino también, mediante la formación de expertos y asesores (243) –por ejemplo: trabajadores sociales, periodistas, profesores–, incidir profundamente en la vida de las personas y trasladar así los imperativos de la “sociedad” al comportamiento de la gente. “Abolición del hombre” significa, pues, ante todo, impedir que las personas existan “en la libertad de su propia forma de vida y de su propia conciencia” (255).

Es posible retomar aquí el hilo trazado por Tenbruck, pues al situar la cuestión del ser humano y de la humanidad en el centro de la búsqueda de la sociología, ha proporcionado ideas claves para un debate que quizá sea hoy aún más urgente que hace 40 años. En aquel momento, fue gracias a la perspicacia y el valor de un pensador aún arraigado en la tradición humanista que supo leer en su propia disciplina los signos de un mundo en

el que la condición humana no estaba nada bien. En las últimas décadas, los discursos postestructuralistas y postmodernistas, transhumanistas y posthumanistas, pero también las teorías de sistemas y las culturalistas, no sólo han reforzado esta tendencia, sino que han impulsado de forma cada vez más agresiva un imaginario social que opera cada vez más evidentemente en la sombra de las ideas sobre la dignidad y libertad de los seres humanos con las que la Ilustración soñó alguna vez.

En lo que sigue quisiera mostrar que precisamente el capitalismo neoliberal coincide con estas tendencias.

2. La necesaria crítica de la modernidad neoliberal

La teoría sociológica actual carece de una *crítica* exhaustiva de la modernidad. Bajo el rótulo de “teorías de la modernidad” la teoría social ha desarrollado en las últimas décadas básicamente dos líneas de argumentación. Por un lado, bajo el signo de “modernidades múltiples” se ha promovido la idea de que hoy en día existen diferentes modernidades y que las diferencias se remontan a diferencias culturales que se arraigan en las respectivas “civilizaciones axiales”. El promotor más importante de esta idea ha sido el sociólogo israelí Shmuel N. Eisenstadt (2000).

La otra vertiente de teorización de la modernidad que ha prevalecido en la teoría sociológica es la que se ha visto influenciada por la crítica poscolonial según la cual modernidad equivale a “colonialidad” –por citar aquí una frase célebre (Mignolo 2011)–. Mientras que el enfoque de las modernidades múltiples justifica las respectivas modernidades “realmente existentes” señalando su condicionamiento premoderno, el enfoque poscolonial simplemente desacredita la modernidad por com-

pleto, optando por una suerte de “deconstrucción” radical de la modernidad, vaciándola de todo contenido normativo.⁴

Sin embargo, sostengo que la crítica actual del neoliberalismo puede verse como un tipo de discurso crítico que podría compensar esta carencia de teorías *críticas* de la modernidad. Dicho de otra manera: es posible ver el conjunto de las críticas más recientes a la crítica del neoliberalismo (qué se articularon después a partir de la “crisis financiera” de 2008/2009) como crítica de la *modernidad* actual que se distingue por su carácter neoliberal de otros momentos de la modernidad.

Vincular de esta manera la crítica actual del neoliberalismo con la teoría de la modernidad y, más concretamente, con una *teoría crítica* de la modernidad, es posible porque la crítica reciente del neoliberalismo no se limita a una crítica exclusiva de aspectos de economía política. Más bien entiende, como lo ha constatado Fernando Escalante, al neoliberalismo como “una tradición intelectual de varias, complicadas ramificaciones”, como “un programa político, y [...] sobre todo un movimiento cultural – y uno de muy largo alcance” (Escalante 141). Ahora bien, para nuestro contexto es interesante lo que dice Escalante a continuación: “De hecho, las victorias políticas del ideario neoliberal obedecen en buena medida a una transformación en la manera de ver el mundo, y en la manera de entender la Naturaleza Humana” (141).

En el centro de la crítica de la modernidad neoliberal se encuentra, pues, la crítica de su concepto del ser humano que culmina en el imaginario de “individuos racionales, egoístas, perfectamente informados que de manera consistente tratan de maximizar su utilidad –comoquiera que la definan” (Escalante

⁴ El sociólogo italiano Gennero Ascione lo expresa de manera muy clara al exigir: “unthinking modernity” (Ascione 2016).

143). Y aún llama la atención otra observación de Escalante: el tipo ideal de ser humano en la sociedad neoliberal sería en realidad el de una máquina (144). Por lo tanto, no sería exagerado decir que la intuición de Tenbruck de la “abolición del Hombre” podría verse literalmente como meta de la modernidad neoliberal que culminaría en la superación de la naturaleza biológica u orgánica del ser humano (véase Sibilia 1999). Como veremos más adelante: esta meta no se aplica a todos los seres humanos. Mientras algunos pocos se asignan los privilegios de una vida verdaderamente humana, la mayor parte de los seres humanos, las “masas”, son condenadas a renunciar.

Evidencias de esta “deshumanización” serían, no en última instancia, las fantasías y aspiraciones “post” y “transhumanistas” (véase Diéguez 2019). Mientras unos cultivan y promueven la expectativa de que pronto podríamos entrar en una época en la que nuestra existencia biológica se vea superada (Kurzweil 2006), otros se refieren a este proceso como si se tratara del curso natural de la historia humana (véase Harari 2016).

Regresando al tema de la crítica de la modernidad neoliberal, puede decirse que esta *normalización* de la “abolición del hombre” y su embate frontal no solamente en contra del humanismo ilustrado sino en última instancia en contra de la existencia “orgánica” del ser humano (Sibilia 1999) debería estar en su centro.

Ahora bien, hay quienes evalúan nuestra situación de manera más optimista, encontrando, por ejemplo, una especie de consuelo en la idea de que la vida no se deja vencer fácilmente. Así escribió Paula Sibilia:

la vida opone resistencia a los dispositivos desvitalizantes y siempre capaz de crear nuevas fuerzas. En esta compleja sociedad contemporánea, en la cual el prefijo post parece suficiente

para adjetivar y explicar prácticamente todo, esos dispositivos continúan operando. Constantemente resuenan en nuevos arpegios de saberes, placeres y poderes, y crean nuevas configuraciones de cuerpos y subjetividades, en una clara vocación biopolítica que no carece de resistencias, fisuras y puntos de fuga (132).

En su crítica del neoliberalismo, el sociólogo británico Colin Crouch expresa un tipo de esperanza parecido: “Comparado con el totalitarismo”, escribe, “el neoliberalismo [...] es mucho menos capaz de obligarnos a aceptar su imagen del hombre. Siempre podemos rechazar su oferta de despojar nuestra autoimagen de toda emoción y orientación de valores” (Crouch 51).

Sin embargo, una pregunta que Sibilia y Crouch no contestan es ¿de dónde ha de venir este imaginario humano refortalecido? En lo que sigue no solamente quisiera proponer que una suerte de Humanismo Crítico pudiera ser una posible fuente, sino enfatizar también en que éste se debe entender sobre todo en términos de un programa de investigación social crítica.

3. ¿Por qué “Humanismo Crítico”?

“Humanismo Crítico” es una terminología que se utiliza a menudo cuando a la intuición de que el humanismo es realmente algo bueno le sigue la constatación de que hoy en día esto ya no parece evidente, de que el compromiso con el humanismo debe ir seguido de algún tipo de justificación. Me refiero al sociólogo británico Ken Plummer –quien ha tratado de centrar sus reflexiones en este concepto en años recientes– que lo resume con las siguientes palabras:

Hoy en día [...] el ‘ser humano’ y el ‘humanismo’ son términos totalmente controvertidos. Una versión muy específica, estrecha y ‘occidentalizada’ se ha hecho dominante al mismo tiempo que ha sido fuertemente desacreditada. En definitiva, el humanismo y todo lo que representa se ha convertido en una mala palabra (Plummer, *Documents of Life 2* 256).

En este contexto, Plummer opta por una restitución justamente bajo la firma de “Humanismo Crítico”. Aunque enfatiza que busca distanciarse de la crítica antihumanista que cree discernible principalmente en las teorías y discursos posthumanistas, posmodernos, poscoloniales y en algunas teorías y discursos feministas (*Documents of Life 2* 262), parece comprometido a incorporar algunos de los puntos de estas críticas en su versión de un Humanismo Crítico. El resultado es un conjunto de ideas en el que emergen los siguientes puntos.

En primer lugar, Plummer procura subrayar que su Humanismo Crítico debe estar “arraigado” (*embedded*). Ésta es su respuesta al reproche de que la concepción humanista del ser humano es a menudo demasiado abstracta: “Los seres humanos no pueden ser comprendidos si se les saca de los contextos de tiempo y espacio de los que siempre forman parte” (262).

Otro correctivo que Plummer quiere imponer al humanismo es aceptar que el desarrollo humano no se dirige hacia un *telos* claramente definible. Por lo tanto, no existe un fin último fijo del desarrollo humano o civilizatorio. Subyace a esta consideración que la acción humana y, en un sentido más amplio, el despliegue de la vida humana en nuestro planeta no sigue un plan maestro escrito que sólo tiene que ser comprendido, aceptado y ejecutado, sino que el desarrollo humano se orienta hacia tareas concretas a realizar que cambian de acuerdo con las situaciones concretas.

Esto también va acompañado de la siguiente idea: “No hay un significado fijo de humanismo y humanidad: ambos [conceptos] funcionan más bien como una narrativa que se basa en una visión pragmática ampliamente extendida de la viabilidad, aunque falible, del mundo cotidiano” (Plummer, *Critical Humanism* 14).

En tercer lugar, el Humanismo Crítico de Plummer insiste en que los seres humanos individuales no existen independientemente de otros seres humanos y que ellos deben entenderse más bien como seres “simbólicos, dialógicos e intersubjetivos”. En este contexto, no sólo recuerda a George Herbert Mead, sino también se refiere a teorías narrativas que desempeñan un papel especialmente importante para él y a las que ha dedicado uno de sus libros recientes (Plummer, *Narrative Power*). Frente al declarado posmoderno del fin de las metanarrativas, Plummer plantea la cuestión de las formas actuales de narrativas humanísticas (*Critical Humanism* 105 y ss.).

Por último, Plummer señala la cuestión de la relación entre diversidad cultural (particularismo) y unidad (universalismo). Insiste en que la existencia simbólico-cultural de los seres humanos no sólo produce diversidad y diferencia, sino que también contiene “potenciales” universalistas que en última instancia se manifiestan en nuestras orientaciones “morales y éticas” (Plummer, *Documents of Life* 2 263). Este aspecto es especialmente relevante en un mundo como el nuestro, en el que las “políticas de identidad” se han radicalizado, de modo que lo universal y lo general se encuentran con formas igualmente radicalizadas de rechazo categórico.

El Humanismo Crítico de Plummer genera así, sin duda, importantes impulsos para una actualización de las orientaciones humanistas sobre todo desde una perspectiva sociológica. Sin embargo, también manifiesta problemas que podrían debilitar precisamente la pretensión crítica. Sus argumentos a

favor de un Humanismo Crítico parecen demasiado defensivos en el sentido de que responden demasiado a las críticas posmodernas o incluso posthumanistas. “Tengo mucha simpatía de tales críticas”, admite Plummer en un nuevo libro sobre el tema (*Critical Humanism* 4). Aparte del hecho de que en cualquier situación argumentativa lo defensivo siempre conlleva ya una desventaja estratégica, en este caso concreto podría perderse el impulso argumentativo real de un Humanismo Crítico.

La crítica actual del humanismo ignora u oculta en su mayor parte el hecho de que el propio humanismo ya es un discurso crítico y no es una celebración ingenua de la humanidad alcanzada en las sociedades occidentales. Se trata más bien de un recordatorio de que estos logros están permanentemente socavados por las condiciones sociales, políticas y económicas de estas sociedades. La tradición del humanismo que puede extraerse de la Teoría Crítica hace precisamente hincapié en esta situación “dialéctica”, que refleja una sociedad dividida en la que pequeñas élites concentran no sólo el poder político y económico, sino también los privilegios para reclamar los beneficios de la “humanidad real” sólo para sí mismas, mientras se espera que las “masas” renuncien a dichos beneficios.

Esto trae a colación una segunda dificultad que perjudica el Humanismo Crítico de Plummer: su propuesta presta poca atención a las condiciones sociales actuales. Plummer discute extensamente qué conceptos de humanidad deberían guiar el humanismo, cómo pueden concebirse las posibilidades de coexistencia humana desde una perspectiva teórica, qué papel podría desempeñar la práctica narrativa en todo esto, pero no qué males concretos de nuestras sociedades conducen a la disminución de las posibilidades de formas humanas de vida, y por qué persisten.

En este artículo seguiré, por tanto, la pregunta de qué tipo de tradición intelectual y académica podría proporcionar una crítica del humanismo sin poner en peligro su compromiso social-crítico. La respuesta que se desarrollará aquí se centrará en la Teoría Crítica. La Teoría Crítica se entenderá en términos de la temprana Escuela de Frankfurt.

Mi argumento es que la crítica de la temprana Escuela de Frankfurt puede ser vista, sobre todo, como crítica orientada por el Humanismo Crítico. Eso significa también que el humanismo de la Teoría Crítica se somete a una suerte de “crítica immanente”: una crítica humanista del humanismo. Esta auto-crítica que vuelve al humanismo contra sí mismo sin destruir su carácter crítico social me parece en nuestro mundo contemporáneo no sólo una forma importante de enfrentar las tendencias de alienación y deshumanización, sino también de oponerse a la ilusión de que un mundo post o transhumano pudiera ser preferible.

En lo que sigue quisiera discutir esto apoyándome en las obras de Max Horkheimer y de Theodor W. Adorno.

4. Max Horkheimer: Antropología y humanismo como programa de investigación social crítico

El programa de investigación social crítica que Max Horkheimer diseñó para el Instituto de Investigación Social (*IfS* por su abreviación en alemán) como director a partir de 1931 descansa sobre dos pilares. El primero es un programa de investigación antropológico que pretende dar cuenta sobre todo del “tipo del ser humano” que se genera en la “sociedad burguesa” (véase Johannßen, *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory*). Considerando que en los años 1920 en Alemania emergió una corriente de pensamiento importante que se dedicó a pre-

guntar por el ser humano y que se conoce con el nombre de la “Antropología Filosófica”, cabe mencionar que la propuesta de Horkheimer va en contra de esta corriente.

Ya en los años 1930 Horkheimer expresó su sospecha de que la cuestión antropológica no se debe centrar en la búsqueda de “la esencia” o “la naturaleza” del ser humano, presuponiendo que se tratara de una condición universal. Más bien propone estudiar los respectivos “conceptos del hombre” (*Begriffe vom Menschen*) que surgen a partir de las relaciones entre “individuo”, “sociedad” y “naturaleza”. La idea que orienta esta indagación antropológica sigue claramente a una lógica marxista según la cual la realización del ser humano depende de sus relaciones con la naturaleza y con los demás seres humanos.

Pero, lo que a Horkheimer le sirve como criterio normativo no es algún concepto de razón o de racionalidad, sino el grado de “humanidad” (*Menschlichkeit*). Éste es también el criterio en el cual se orienta la investigación crítica que promueve el Instituto de Investigación Social (véase Horkheimer, *Gesammelte Schriften, Band 3: Schriften 1931-1936* 215). “Humanidad” no se define de manera abstracta –como por ejemplo en un concepto ideal del ser humano– sino de manera negativa a través de prácticas de investigación social crítica que demuestran más bien su ausencia en las sociedades actuales. De esta manera, la investigación social crítica permite captar la contradicción entre las pretensiones normativas inscritas en las estructuras y en la cultura de la sociedad burguesa y su realidad.

El programa de investigación que Horkheimer pone bajo el nombre de la Teoría Crítica se dedica en primer lugar a llamar la atención sobre esta contradicción de la sociedad burguesa. En su ensayo programático “Teoría tradicional y teoría crítica” de 1937 Horkheimer enfatiza que esta contradicción radica en última instancia en la discrepancia entre “el sentido de finali-

dad, espontaneidad, razonabilidad inherentes al individuo y las relaciones del proceso laboral que son fundamentales para la sociedad” (183).

La tarea de la “filosofía” –o de la teoría en términos más amplios– no consistiría en diseñar un modelo para alcanzar un mundo mejor, pero tampoco se quiere limitar, tal como lo hace la “teoría tradicional”, a fungir como “hipótesis de investigación que demuestra su utilidad en la empresa imperante”. Más bien consiste en recordar la aspiración hacia una vida humanamente digna a través de reconocer el carácter contradictorio de nuestras sociedades. Dicho de otra manera: “La teoría crítica muestra a un tipo de ser humano que se contradice a sí mismo” (183).

Ahora bien, el trabajo de la Teoría Crítica que conlleva en su centro un programa de investigación social crítica está destinado sobre todo a esta antropología crítica que se puede entender también como una suerte de humanismo práctico o, como el mismo Horkheimer prefería: “humanismo activo”.

Dicho de otra manera: el humanismo que la Teoría Crítica que Horkheimer promueve –y que aquí llamamos “Humanismo Crítico”– se entiende como una práctica de investigación social crítica e inmanente que revisa los ideales del ser humano que en las sociedades contemporáneas se plasman contrastándolos con las realidades sociales que niegan estos ideales.

En este sentido Horkheimer desarrolla ya en los años 1930 algunos trabajos que se adelantan en esta dirección. Uno de estos trabajos es el ensayo “Egoísmo y movimiento por la libertad – Sobre la antropología de la era burguesa” de 1936, el otro es “Montaigne y la función del escepticismo” de 1938.

En su libro sobre Max Horkheimer, John Abromeit ha desarrollado una importante contribución a la comprensión de su obra. Al hacerlo, contradice el prejuicio general de que el logro de la Teoría Crítica de Horkheimer se limitó principalmente a

“reflexiones metodológicas” (Abromeit 248). Según Abromeit, los fundamentos teóricos y filosóficos en el pensamiento de Horkheimer no pueden separarse en absoluto de las ideas metodológicas.

Quisiera mostrar que ambas dimensiones se mantienen unidas por los paréntesis de un humanismo que, bajo el título de “humanismo activo”, intenta redimir la reivindicación de la investigación social crítica de orientación antropológica, que no sólo se ocupa de poner un espejo ante el humanismo “abstracto” de la cultura burguesa, sino también de concienciar para un nuevo humanismo:

El humanismo del pasado consistía en la crítica del orden mundial feudalista con su jerarquía, que se había convertido en un freno para el desarrollo del Hombre. El humanismo del presente consiste en la crítica de las formas de vida bajo las cuales parece ahora la humanidad y, en el esfuerzo, por cambiarlas en un sentido razonable (Horkheimer, *Gesammelte Schriften, Band 4: Schriften 1936-1941* 290).

Es precisamente esta pretensión pragmático-investigadora la que justifica que se hable de un “humanismo activo”, el cual quiere diferenciarse del “humanismo abstracto” al que Horkheimer supone una finalidad ideológica, ya que propaga una imagen del ser humano que sólo unos pocos alcanzan, aunque presente una reivindicación general.

Ahora bien, el ensayo “Egoísmo y movimiento por la libertad – Sobre la antropología de la era burguesa” de 1936 juega un papel muy importante en el desarrollo de estas ideas. Como resume John Abromeit, “El ensayo trata en realidad de los orígenes, la proliferación, la reproducción y la persistencia en el presente del tipo de Hombre que se hizo dominante en

el período moderno, es decir, el Hombre burgués” (“Egoismus und Freiheitsbewegung” 262). También aquí una preocupación antropológica está en primer plano. Sin embargo, está directamente relacionada con la reivindicación humanística, porque el esbozo que hace Horkheimer del ideal burgués de lo humano se entiende principalmente como una crítica normativamente guiada. Horkheimer satisface la exigencia de la investigación científico-social con la decisión de no limitarse al trabajo conceptual filosófico, sino de comprometerse con “personas históricas en las que la teoría y la práctica histórica se convirtieron en una sola cosa” (88).

Así pues, la atención no se centra en la vida de personalidades individuales aisladas del contexto social. Más bien, a través de las vidas de estas personalidades, en las que podría desarrollarse un “tipo de hombre burgués” especial, se pretende obtener una visión de la “época burguesa”. Esto significa también que el ser humano burgués no es atemporal y universal, sino que está lleno de “peculiaridades” que resultan “de su función histórica en el mundo burgués” (Horkheimer “Egoismus und Freiheitsbewegung” 26; cfr. Abromeit 268).

Pero, ¿qué puede decirse específicamente de este tipo de persona? Sobre todo, ¿cómo puede explicarse su carácter ambivalente y contradictorio? Para Horkheimer estaba claro que este tipo de persona reflejaba principalmente la discordia de la sociedad de clases. En otras palabras, una imagen armoniosamente cerrada de lo humano no puede existir en una sociedad de clases. Y si se reivindica, hay que suponer que se trata de un concepto muy abstracto o de una ideología que quiere ocultar la división social.

Ahora bien, Horkheimer busca en el período moderno temprano de la Italia de los siglos XIV y XV las primeras manifestaciones prototípicas de este nuevo tipo de ser humano. Hay

largos pasajes en su texto que dedica a dos figuras en particular: Cola di Rienzo (1313-1354) y Girolamo Savonarola (1452-1498). Ambos corresponden al tipo del “líder burgués”, en quien se manifiesta paradigmáticamente el tipo burgués del ser humano, en general: “El líder es sólo el tipo potenciado”, escribe Horkheimer (67). Hacia el final de su consideración de estas dos figuras, Horkheimer dedica algunas páginas más al jacobino Robespierre (1758-1794). Aunque aquí la pretensión de retratar a un “líder burgués” parece más plausible, Horkheimer insiste explícitamente en que, a pesar de todas las diferencias entre las tres figuras, existen similitudes que se explican por el hecho de que, a pesar de “las diferentes situaciones históricas” en las que se encontraron, los tres vivieron en la misma “forma de sociedad”, que, y ahí reside para Horkheimer el núcleo de sus argumentos, persiste en la actual sociedad burguesa (66).

¿En qué consiste la ambivalencia o “dialéctica” del ser humano de tipo burgués? Horkheimer sostiene que, en lo social, lo político y la religión se manifiestan tanto las pretensiones de nuevas libertades como las de sumisión, obediencia y renuncia. Esto no significa, sin embargo, que todas las personas de la sociedad burguesa encarnen estas orientaciones contradictorias, que las hayan preprogramado, por así decirlo, en sus disposiciones mentales, sino que se distribuyen en la sociedad según la división social: mientras que las élites reclaman para sí el derecho a la libertad, se lo niegan a las “masas” y las obligan a la obediencia y a la renuncia.

El estudio de los “dirigentes burgueses” también permite a Horkheimer revelar el carácter ideológico de sus acciones y su pensamiento. La exigencia de libertad para uno mismo va acompañada inequívocamente de la exigencia de obediencia y renuncia por parte de quienes no pertenecen a la clase dirigente, a la élite. En este sentido, la afirmación del egoísmo propio

va ininterrumpidamente acompañada de la condena moral del egoísmo ajeno.

La mayor parte de la humanidad debería más bien acostumbrarse a dominar su propia pretensión de felicidad, a reprimir el deseo de vivir tan bien como esa pequeña parte que, por esa misma razón, soporta de buen grado que su existencia, en sentido estricto, sea condenada por [el] veredicto moral útil (17).

Esta desproporción, que continúa en el ámbito de la cultura, caracteriza también el humanismo de la sociedad burguesa:

El humanismo que impregna la historia del espíritu moderno muestra una doble cara. Significa directamente la glorificación del Hombre como creador de su propio destino. La dignidad del Hombre reside en su poder de actuar independientemente de los poderes de la naturaleza ciega dentro y fuera de él. Sin embargo, en la sociedad en la que se extiende este humanismo, el poder de autodeterminación está desigualmente distribuido (73).

Para Horkheimer la desigual distribución de la dignidad del poder de autodeterminación no es una razón para renunciar al humanismo. El problema es más bien social, o más concretamente: un problema de la sociedad burguesa. Así, Horkheimer deja claro en este ensayo que la visión crítico-cultural de la imagen predominante de lo humano proporciona una visión profunda de las condiciones sociales:

Cuanto más se alejaba de su situación real el concepto abstracto del Hombre transfigurado por el humanismo, tanto más la deificación idealista del Hombre, manifestada en los concep-

tos de grandeza, genio, personalidad superdotada, líder, etc., condicionaba el autodesprecio del individuo concreto (73).

Estas palabras dejan claro que a Horkheimer no le interesaba –como a los discursos posmodernistas, poscolonialistas o posthumanistas– culpar al humanismo de las atrocidades cometidas en la modernidad, sino mostrar que el humanismo bajo el dominio de la modernidad capitalista sigue siendo siempre sólo un privilegio de las élites. Esto, sin embargo, no hace que el humanismo sea erróneo, sino que la sociedad capitalista lo es. No menos, sino *más* humanismo e igualdad de acceso a sus promesas sería la reacción consecuente tras esta percepción.⁵

Esto significa también que no puede tratarse de condenar categóricamente a todos los seres humanos y esperar un futuro posthumano, sino, por el contrario, de trabajar en una concepción de la sociedad en la que todos los seres humanos puedan brillar bajo el sol de las promesas humanistas. Horkheimer, sin embargo, se concentró en un paso anterior a éste: a saber, el que quería dar con su obra, que debía dedicarse al análisis de los agravios, a la crítica, que se centra esencialmente en comprender por qué tanta gente bajo las condiciones impuestas por la sociedad burguesa, que invoca normativamente el humanismo, está atormentada por un “sentimiento de su insignificancia absoluta” (73).

John Abromeit recuerda que el ensayo “Egoísmo y movimiento por la libertad” no sólo fue muy elogiado por algunos de sus lectores – nombra a Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Henryk Grossman, Herbert Marcuse y Karl Wittfogel– sino también que el propio Horkheimer consideraba este tra-

⁵ Este compromiso lo detecta también Martin Jay en la obra de Horkheimer (véase: Jay 2020).

bajo especialmente valioso (Abromeit 261). De hecho, puede afirmarse que cuestiones similares a las formuladas al final del último párrafo aparecen una y otra vez en la obra de Horkheimer. En primer lugar, debe mencionarse la *Dialéctica de la Ilustración* (1944/1947), escrita junto con Adorno, en la que se afirma: “Lo que teníamos ante nosotros era nada menos que la constatación de por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo tipo de barbarie” (Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung* 1). Perseguir esta pregunta, sin embargo, no sólo presupone un compromiso con el humanismo, sino que lo convierte en el punto de referencia normativo desde el que la investigación social crítica de Horkheimer pretendía orientarse.

Es precisamente la conexión entre humanismo e investigación social lo que es importante aquí, porque sólo de esta manera el humanismo puede ser bajado desde las alturas de la abstracción vacía al suelo de la realidad social. En este proceso, el “humanismo abstracto” se convierte, como ya hemos visto, en un “humanismo activo” que trabaja por una sociedad más humana (Horkheimer “Montaigne und die Funktion der Skepsis” 289). El “humanismo activo” en el sentido de la investigación social crítica que Horkheimer proponía está, por tanto, siempre relacionado con las condiciones concretas de la sociedad respectiva, que está sujeta a una crítica implacable. Sin esta referencia crítica y práctica a la realidad social, sin investigación social crítica, el humanismo seguiría siendo una “mera confesión” (290) y, por tanto, ideología.

Ya hemos visto que la cultura humanista es vulnerable y de ningún modo está a salvo del abuso ideológico. Ésta había sido la intuición de la Teoría Crítica. La propuesta de Horkheimer de una actualización y apropiación práctica y “activa” de la cultura humanista reanimada a través de la investigación social

crítica debe entenderse como una respuesta al abuso ideológico de las ideas humanistas. Devuelve al humanismo lo que siempre ha sido: una crítica de las circunstancias sociales dadas bajo las cuales se priva a los seres humanos de sus posibilidades de desarrollar una vida humanamente digna.

5. Theodor W. Adorno: ¿Qué significa “humanidad real”?

Una frase de la segunda edición de *Dialéctica de la Ilustración*, de 1969, puede fungir como punto de partida para las siguientes consideraciones: “El pensamiento crítico, que no se detiene ni siquiera ante el progreso, exige hoy parcialidad por los residuos de libertad, por las tendencias hacia la *humanidad real*, aunque parezcan impotentes ante el gran tren histórico” (Horkheimer y Adorno, IX; cursivas mías). ¿Qué se entiende aquí por “humanidad real”? En lo que sigue, me gustaría referirme a una conferencia de Adorno que ha sido reimpressa recientemente (2019). La conferencia es interesante entre otras cosas porque reúne diferentes hilos de pensamiento sobre las intersecciones “hombre-naturaleza”. La conferencia en cuestión es “Kultur und Culture” de 1957.

Como sugiere el título, Adorno se ocupa de comparar la comprensión de cultura en Alemania y en Estados Unidos, donde había pasado unos diez años en el exilio. Para ello, primero intenta definir el concepto de cultura en términos generales, remontándolo a su origen latino *colere*. Recuerda que el contexto de uso de la palabra pertenece originalmente al ámbito de la agricultura, y que aquí significa algo así como “cuidado” (*Pflege*). Esta aclaración es importante para Adorno, entre otras cosas porque recuerda que la “cultura” en un sentido más general siempre se refiere al “compromiso del ser humano con la

naturaleza” (Adorno, “Kultur und Culture” 156). La cuestión que sigue a esta afirmación es igualmente importante, pero ya debía rondar por la mente de Adorno en su juventud académica (cfr. Adorno 2003), y se convierte en el principio rector sobre el que también se orienta la *Dialéctica de la Ilustración*: a saber, la cuestión de la relación entre cultura y naturaleza, especialmente en las sociedades modernas. Cabría señalar aquí que para Adorno la cultura siempre aparece en los intersticios, donde los humanos interactúan con la naturaleza (Adorno, *Vorträge* 156), pero también que estas prácticas pueden afectar la vida social de diferentes maneras.

Refiriéndose al ejemplo de los Estados Unidos, Adorno pensó que cabría un concepto de cultura que podría entenderse principalmente como la “configuración de la realidad” estratégica, por la que se asume absolutamente la disponibilidad ilimitada de la naturaleza como recurso y se elimina en gran medida el aspecto del “cuidado” de la naturaleza. Lo que resulta esclarecedor aquí es el tratamiento que se da a los bienes materiales. Adorno distingue dos aspectos en este sentido. Por un lado, utiliza la imagen del “país de la leche y la miel” (*Schlara-ffenland*) en relación con la aparentemente infinita abundancia de mercancías en los supermercados, que todavía no existían en Alemania a finales de los años cincuenta:

Basta con pasar una vez por un llamado ‘supermercado’ americano, uno de esos gigantescos mercados que se encuentran sobre todo en las nuevas ciudades y centros del Oeste americano, para tener de algún modo la sensación [...]: Ya no hay escasez, es lo ilimitado, la satisfacción perfecta de las necesidades materiales en general (*Vorträge* 162).

De este sentimiento de que ya no existe ninguna carencia material y de la incuestionable disponibilidad de la naturaleza que hay detrás, surge, en opinión de Adorno, también una noción de “utopía realizada”, que se manifiesta en la vida social cotidiana a través de una llamativa forma de “pacificación y de lo no agresivo” que ya no existe en Europa de esta manera (163). Cabe recordar aquí nuevamente que estas ideas de Adorno son de los años 1950.

Por otra parte, Adorno llama la atención sobre el hecho de que el requisito previo básico debe ser, en efecto, una sociedad burguesa, consecuentemente pensada hasta sus últimas consecuencias, y el principio de intercambio inherente a ella. Con su pretensión cultural-comparativa, afirma: “La universalidad del principio de intercambio significa también al mismo tiempo que todos están ahí para todos y que ningún ser humano está tan endurecido en sí mismo y en la estrechez de su interés como en nuestra vieja Europa” (164).

En esto, Adorno no sigue una argumentación funcionalista-marxista según la cual las relaciones de producción ya determinan la realidad social. Más bien, basa su diagnóstico en las observaciones que pudo hacer durante los años que vivió en Estados Unidos. Y en este contexto, a continuación, parece interesarse por otro aspecto que experimentó en la vida social concreta en Estados Unidos, y que de nuevo intenta ilustrar comparándolo con Europa: a saber, la mencionada “estrechez” centrada en los “propios intereses en cada uno”. Esta parece fomentada por una falsa imagen del ser humano que ha podido establecerse de manera muy exitosa sobre todo en Europa, y según la cual se supone que el “proceso de humanización ocurre de dentro hacia afuera” (165). Adorno argumenta vehementemente en contra de esto, refiriéndose a Hegel:

En realidad, no nos convertimos en seres humanos al realizarnos como individuos, sino al salir de nosotros mismos y entrar en relación con otros seres humanos: en este ‘salir de nosotros mismos’ y, en cierto sentido, entregarnos a los demás. Sólo a través de esta exteriorización nos determinamos como individuos, no regándonos como pequeñas plantas, como Wilhelm v. Humboldt, por ejemplo, esperaba de nosotros en su concepto de educación, sólo para que nos convirtiéramos en personalidades perfectamente educadas (165).

El humanismo, pues, no es una teoría filosófica, ni un programa educativo claramente definido, sino se activa a través de una especie de práctica social y cultural.

Esta idea de una suerte de relacionalidad profunda de la existencia humana conduce a Adorno a la cuestión del orden político. Para él, no son las instituciones políticas las que están en un primer plano, sino la esfera pública, en la que Adorno afirma haber observado en EE. UU. una “libertad de discusión” que no existe en Europa (166).

Aquí se cierra el círculo: partiendo de la observación de las formas cotidianas de la acción social, Adorno se refiere, por un lado, a una determinada imagen del ser humano que corresponde al ideal de igualdad del principio de intercambio, pero por otro lado también a formas políticas que no vio encarnadas en determinadas instituciones políticas, sino en una cultura de la discusión y el debate público que también está profundamente arraigada en la convicción de la igualdad.

He omitido aquí las críticas que Adorno, por supuesto, también tenía. Sobre todo, habría que mencionar la tendencia a un alto grado de conformismo. Pero llama la atención que el concepto de “humanidad real” de Adorno también parece ser una respuesta a un humanismo demasiado espiritualizado, que

le había resultado sospechoso porque parte de una concepción errónea de lo humano: el individuo cerrado en sí mismo, al que opone un ser social y relacional. Es problemático, sin embargo, que esta “humanidad real” se deba a una disponibilidad absoluta de la naturaleza, pues es precisamente en la arrogancia de la dominación de la naturaleza donde se funda también la pérdida de humanidad que tiene lugar a través del tipo burgués de Hombre y a la que se dedica la antropología de la Teoría Crítica, como ya vimos con Horkheimer.

6. Conclusiones

Como hemos visto, el humanismo de la Teoría Crítica no es defensivo, sino que se entiende ante todo como una orientación normativa que se deriva de una crítica de la sociedad moderna capitalista y sobre todo de las condiciones sociales y culturales que evitan que una sociedad verdaderamente humana se pueda materializar plenamente.

El Humanismo Crítico no es, por lo tanto, un asunto de erudición, espiritualizado y anticuado. Se inspira en la Ilustración, pero nos recuerda sus promesas no cumplidas y más fundamentalmente nos demuestra, a través de la investigación social y cultural crítica e interdisciplinaria, por qué estas promesas no se pueden cumplir bajo el régimen de la modernidad neoliberal.

Finalmente, el objetivo del Humanismo Crítico no es sólo abrir un espacio de reflexión conceptual, sino regresar a la imaginación de una sociedad moderna hecha de y para los seres humanos. Ante el aumento del desprecio de la vida humana (a través de la violencia a nivel global y de la justificación ideológica de nuevas guerras, la disposición de superar la condición humana por parte de la últimas tecnologías digitales y los discursos académicos que celebran estos desarrollos, pero también

del debilitamiento de los ideales de una convivencia verdaderamente democrática) estoy convencido de que esta debería ser la tarea fundamental de un Instituto de Investigación Social para nuestro todavía nuevo siglo XXI.

Referencias

- Abromeit, John. *Max Horkheimer and the Foundations of the Frankfurt School*. Cambridge University Press, 2011.
- Adorno, Theodor W. “Die Idee der Naturgeschichte. Theodor W. Adorno”. *Philosophische Frühschriften*. Suhrkamp, 2003, pp. 345-365.
- _____. “Kultur und Culture”. *Vorträge 1949-1968*. Suhrkamp, 2019, pp. 156-176.
- Crouch, Colin. *Die bezifferte Welt. Wie die Logik der Finanzmärkte das Wissen bedroht*. Suhrkamp, 2017.
- Dubiel, Helmut. *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen Kritischen Theorie*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1978.
- Diéguez, Antonio. *Transhumanismo. La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*. Herder Editorial, 2019.
- Eisenstadt, Shmuel N. “Multiple Modernities”. *Daedalus/Journal of the American Academy of Arts and Sciences, invierno: Multiple Modernities*. 2000, pp. 1-129.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. *Historia mínima del neoliberalismo*. Colegio de México, 2015.
- Fukuyama, Francis. *Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. Straus and Giroux, 2018.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. Harper, 2016.

Horkheimer, Max. “Zum Begriff des Menschen”. *Gesammelte Schriften, Band 7: Vorträge und Aufzeichnungen 1949-1973*. Gunzlin Schmidt Noerr, 1985 [1957], pp. 55-80.

_____. “Traditionelle und Kritische Theorie”. *Gesammelte Schriften, Band 3: Schriften 1931-1936*. Alfred Schmidt, 1988a [1937], pp. 162-216.

_____. “Montaigne und die Funktion der Skepsis”. *Gesammelte Schriften, Band 4: Schriften 1936-1941*. Alfred Schmidt, 1988b [1938], pp. 236-294.

_____. “Egoismus und Freiheitsbewegung. Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters”. *Gesammelte Schriften, Band 4: Schriften 1936-1941*. Alfred Schmidt, 1988c [1936], pp. 9-88.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt / M., Fischer, 1990.

Jay, Martin. “Max Horkheimer and the Family of Man”. *Splinters in your Eye. Frankfurt School Provocations* [EPUB]. Verso, 2020, pp. 126-166.

Johannßen, Dennis. “Humanism and Anthropology from Walter Benjamin to Ulrich Sonnemann”. *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory* [EPUB], Beverly Best, Werne Bonefeld, Chris O’Kane *et al.*, Sage, 2018, pp. 5595-5678.

Kozlarek, Oliver. *Modernidad como conciencia del mundo*. Siglo XXI, 2014.

Kurzweil, Ray. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. Penguin Books, 2006.

Plummer, Ken. *Documents of Life 2. An Invitation to Critical Humanism*. Sag, 2001.

_____. *Narrative Power. The Struggle for Human Value*. Cambridge/Medford, Polity. 2019.

_____. *Critical Humanism. A Manifesto for the 21st Century.*
Polity, 2021.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Fondo de Cultura Económica, 1999.

Tenbruck, Friedrich H. *Die unbewältigten Sozialwissenschaften oder die Abschaffung des Menschen.* Styria, 1984.

José Lezama Lima: Expedición a las fronteras del mundo conocido

José Lezama Lima: Scanning the Borders of the Known World

YANDREY LAY FABREGAT

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO

yandreylf@gmail.com

Resumen: Este artículo toma como caso de estudio al escritor cubano José Lezama Lima quien, en su intención de forjar un sistema poético del mundo, enunció conceptos que el discurso científico sólo alcanzaría a desarrollar décadas más tarde a través de las Ciencias de la Complejidad, la Teoría General de Sistemas y la hermenéutica de Paul Ricoeur. La búsqueda bibliográfica y la comparación con teorías científicas correspondientes a la época en que Lezama vivió (o un poco posterior) revelan en el escritor cubano una comprensión de la realidad en muchos casos visionaria con respecto a la ciencia de su tiempo.

Palabras claves: José Lezama Lima, metáfora, sistema poético del mundo, fantasía, epistemología de la ciencia.

Abstract: This paper focuses on the Cuban writer José Lezama Lima, who attempted to build a poetic system of the world and, on that way, developed concepts that the science only achieved to understand a decades later throughout the Complexity Sciences, the General Systems Theory and the Paul Ricoeur's hermeneutics. The bibliographic research and the contrast with scientific theories prevalent

during his time or slightly after, it becomes evident that the Cuban writer had a visionary understanding of reality compared to the science of his time.

Keywords: José Lezama Lima, Metaphor, Poetic system of the world, Fantasy, Science epistemology.

Recibido: 8 de enero 2024

Aceptado: 10 de marzo 2024

DOI: 10.15174/rv.vi7i34.764

Cuando José Lezama Lima escribe: “Se abren aquellos templos y empezamos a caminar con luz granizada las salas hipóstiles . . . Qué luz de topacio de esas puertas al abrirse en otras puertas y engendrar en las últimas sucesiones un gran navío” (*Confluencias* 305), se refiere a un templo egipcio donde el visitante, mientras recorre las salas, va descubriendo un velo de luces tras otro. Cada puerta, como en el famoso cuento de Kafka, “Ante la ley,” desemboca en otras puertas y la acumulación de iluminaciones (la repetición de una causa) engendra una consecuencia inesperada: la aparición de un gran navío.

El ensayo del que he tomado la cita, “Las imágenes posibles”, vio la luz en 1948 en la revista *Orígenes* (que dirigía el propio Lezama). Ese mismo año Norbert Wiener publicó *Cibernética o el control y la comunicación en animales y máquinas*, donde define el término “retroalimentación”, considerando que se trataba de uno de los fenómenos más complejos y menos estudiados en su época: “This informative feedback and the examples we have given of feedback with compensators are only particular cases of what is a very complicated theory, and a theory as yet imperfectly studied. The whole field is undergoing a very rapid

development. It deserves much more attention in the near future” (Wiener 155).¹

Wiener estudió la retroalimentación en el terreno de la tecnología, las organizaciones y la biología. En este último campo la relacionó con la homeostasis, o sea, el mecanismo que permite la autorregulación e impide la transformación de un sistema ordenado en uno caótico:

A great group of cases in which some sort of feedback is not only exemplified in physiological phenomena but is absolutely essential for the continuation of life is found in what is known as homeostasis. The conditions under which life, especially healthy life, can continue in the higher animals are quite narrow. A variation of one-half degree centigrade in the body temperature is generally a sign of illness, and a permanent variation of five degrees is scarcely consistent with life (Wiener 156).²

¹ “La retroalimentación informacional y los ejemplos que hemos brindado de retroalimentación a partir de compensadores son sólo casos particulares de una teoría muy compleja y, como teoría, imperfectamente estudiada aún. Este campo en su totalidad está sujeto a un ritmo de desarrollo acelerado, lo cual exigirá mucha más atención en el futuro próximo” (La traducción es mía).

² “Un importante número de casos en los cuales algún tipo de retroalimentación es no sólo un ejemplo de fenómeno fisiológico, sino que parece un factor absolutamente esencial para el mantenimiento de la vida, puede encontrarse en lo que se conoce como homeostasis. Son bastante reducidas las condiciones en las cuales pueden sobrevivir, especialmente de manera exitosa, los animales superiores. Una variación de medio grado centígrado en la temperatura corporal es generalmente signo de que algo anda mal, y una variación permanente de cinco grados es apenas compatible con la vida” (La traducción es mía).

El 18 de noviembre de 1962 el famoso *Journal of Atmospheric Sciences* recibió un artículo que fue publicado en marzo del siguiente año. Se titulaba “Deterministic Nonperiodic Flow” y estaba firmado por Edward N. Lorenz. En él se afirmaba que cierto tipo de ecuaciones no lineales podían utilizarse para describir flujos hidrodinámicos disipativos: “Solutions of these equations can be identified with trajectories in phase space. For those systems with bounded solutions, it is found that nonperiodic solutions are ordinarily unstable with respect to small modifications, so that slightly differing initial states can evolve into considerably different states” (“Deterministic” 130).³

La reacción de estos flujos ante una pequeña variación en sus condicionales iniciales podía ser tan devastadora que en 1972 el propio Lorenz, mientras dictaba una conferencia en el hotel Sheraton de Nueva York, acuñó la frase que se convertiría en la metáfora del Caos: “¿Puede el aleteo de una mariposa en Brasil provocar un tornado en Texas?” (“Predictability” 2).

En 1969 Ludwig von Bertalanffy, creador de la Teoría General de Sistemas, regresó al concepto de retroalimentación de Wiener destacando la noción de circularidad (169),⁴ y añadiendo la existencia de la causalidad de instigación:

Desde el punto de vista energético, en este caso no encontramos “causalidad de conservación” (*Erhaltungskausalität*), don-

³ “Las soluciones de dichas ecuaciones pueden ser identificadas con trayectorias en espacios de fase. Para esos sistemas con soluciones definidas, se ha encontrado que las soluciones no periódicas son inestables con respecto a pequeñas modificaciones y que, por tanto, una mínima diferencia en el estado inicial puede generar una considerable diferencia en el futuro” (La traducción es mía).

⁴ Entendida como el hecho de que el bucle estímulo-respuesta característico de la retroalimentación engendra un sistema de causalidad circular.

de vale el principio *causa aequat effectum*, sino “causalidad de instigación” (*Anstosskausalität*) (Mittasch, 1948): un cambio energéticamente insignificante en p_s [el disparador] provoca un cambio considerable en el sistema total (Bertalanffy 73).

Wiener, Lorenz y Bertalanffy⁵ encontraron sucesivamente que los efectos podían influir sobre las causas para corregirlas, que una diferencia en las condiciones iniciales en el origen de ciertos fenómenos podía generar diferencias desproporcionadas en sus trayectorias posteriores, que estos procesos se producían de forma circular y que en su interior podían encontrarse variables capaces de alterar la relación causa-efecto. De ahí que el concepto de retroalimentación positiva defina que: “la dirección del cambio es la misma en ambos casos: a más, más; o a menos, menos. Por eso es positivo, es decir, reforzador. En estos procesos un cambio pequeño se alimenta a sí mismo. Es el efecto ‘bola de nieve’” (Ossa 398).

Esto es lo que planteaba Lezama en 1948: el asalto repetitivo de la luz provoca un salto cualitativo que convierte la energía (luz) en materia (un barco). Ante esta visión palidece la imagen de la mariposa que genera un tornado batiendo sus alas, porque alas y viento pertenecen a un mismo orden simbólico, pero el barco se corporiza dentro de un templo egipcio rodeado por arena y piedra.

¿Cómo es posible esto? Paul Ricoeur hizo, por los años 70 del pasado siglo, el siguiente razonamiento sobre la metáfora: si el papel del lenguaje (o de cualquier simbolismo) es rehacer la realidad, no hay otro sitio del lenguaje donde esta acción se ma-

⁵ Nótese que la retroalimentación de Wiener es un proceso meramente conservativo (para contrarrestar cambios en el medio o corregir errores operacionales) y que ya en Bertalanffy se ve este proceso como un amplificador de ciertas condiciones iniciales.

nifieste con mayor evidencia, por cuanto la metáfora infringe los límites establecidos y establece nuevas relaciones al interior del simbolismo:

La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción [...] la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad (Ricoeur 12 y 13).

La idea de la metáfora (y, con ella, de la imaginación) como vía de conocimiento reside en el hecho de que la poesía contiene una concepción tensional de la verdad (Ricoeur 414-415): tensión entre sujeto y predicado, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y pertenencia. Estas tensiones se fusionan en una referencia desdoblada (lo que podríamos llamar “doble sentido”) y culminan en una visión paradójica de la realidad: “ser como” significa, simultáneamente, ser y no ser.

Cantidad y sobresalto

Lezama se refería a esta concepción como un “sistema poético del mundo”, según explicó a Jean-Michel Fossey:

al llegar a mi posible madurez ... se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi *sistema poético del mundo*, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso ¿qué es lo que merece la pena intentar? Lo que tenemos que intentar es eso, lo imposible (Méndez, *Valoración* 31; las cursivas son mías).

Buena parte de la crítica posterior se quedó con la primera parte del concepto, “sistema poético”, obviando la parte de que pretendía explicar el mundo desde este sistema. Es el caso de Alina Camacho-Gingerich quien, en un primer abordaje (1985), sostuvo que este sistema poético no pretendía tener ni aplicación ni inmediatez, y que tampoco es un estudio filosófico sobre la poesía (“Los parámetros” 47), mientras Irlema Chiampi defendía la noción de sistema, pero definiendo lo poético en oposición a lo racional/filosófico (500).

Durante esos años circularon opiniones como la del alemán Horst Rogmann, quien en “Anotaciones sobre la erudición en Lezama”, consideraba que la formación del escritor cubano era la típica en el intelectual de un país subdesarrollado y que cualquier estudiante alemán podría manejarse en dichos asuntos mejor que el propio Lezama. En tanto, Saúl Yurkievich señaló la poética de Lezama como regresiva y, ya en los noventa, Antón Arrufat le achacaba a la obra lezamiana una cierta inspiración medieval (Méndez, *El tiempo* 64-65)

En 1988 vio la luz *Confluencias*, una compilación de los ensayos de Lezama, prologada por Abel Prieto Jiménez. Prieto confirmó la reducción del sistema poético del mundo a una visión poética del mundo (y no a una visión del mundo que parte de herramientas poéticas y luego se revierte sobre la propia poesía), aunque su reflexión comienza a salvar el abismo tendido entre la razón y la propuesta lezamiana:

En Lezama hay un deseo de expandir la poesía más allá de las fronteras de un racionalismo que considera estrecho; pero se propone, indisolublemente, enmarcar las conquistas de esa expansión en un sistema cognoscitivo, racional, que incluía un proyecto utópico... A lo largo de su trayectoria ensayística, vemos continuamente cómo son dinamitadas las estructuras

racionalistas que limitan su reflexión. Y –al propio tiempo, en un proceso paralelo– cómo se edifican nuevas estructuras racionalistas (Lezama, *Confluencias* VIII-IX).

Para 1990 Camacho-Gingerich publicó *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, donde si bien recoge algunos criterios expresados en su trabajo de 1985, comienza a barajar la certeza de que “El sistema poético lezamiano es una concepción de la vida y del universo basada en la imagen y la metáfora” (7).

Ese mismo año, Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes dieron a conocer en La Habana *Lezama Lima, una cosmología poética*, donde retomaban una idea esbozada en 1948 por María Zambrano (Méndez, *El tiempo* 65-66), respecto al valor filosófico del sistema poético lezamiano:

Este es el caso de José Lezama Lima. Fue un poeta-filósofo digno de ser incluido en un especialísimo catálogo donde figuren, entre otros, Valmiki, Dante, Hesíodo, Pico de la Mirándola, Abelardo, Ronsard, Rilke, Martí, Hölderlin, Nietzsche, Goethe, Beckett, Cavafis. Distintas concepciones filosóficas del mundo, del hombre, del arte, de la vida social y de la trascendencia histórica palpitan en sus obras. Rasgos más valientes y decididos, o menos orientados con el sentido de su época se presentan en sus producciones respectivas. En común, sin embargo, los anima un peculiar mensaje, a veces catalogado de profético, porque el poeta no se limita a *sentir* el mundo, y expresar ese sentir, sino a interpretar, diseccionar, remodelar la realidad, y avizorar, de forma más o menos certera, su devenir (Rensoli y Fuentes 9).

Durante el siglo XXI se han abierto paso otras vertientes del estudio de la obra lezamiana. Una de ellas es la relación entre

ésta y el discurso científico, considerando, como decía Juan Pablo Lupi, que el mecanismo de asimilación (la saturación erudita de textos) elegido por Lezama, produce “la alucinada –en el doble sentido de ‘sin razón’ y ‘visionaria’— escritura, poética y teoría lezamianas: el sistema poético, las eras imaginarias, la teoría del barroco americano” (20).

En la metodología de su trabajo, Lupi explica que los textos de Lezama se pueden analizar desde dos puntos: 1) cómo ciertos conceptos o teorías científicas han influido en la producción literaria o 2) cómo lo científico aparece en tanto tema o alegoría en el texto literario (20), a lo cual, en mi opinión, habría que añadir una tercera: cómo pueden el arte y la literatura introducir conceptos que luego la ciencia cotejará con la evidencia empírica.

Un ejemplo de esta metodología es el análisis de la siguiente anotación en un diario de Lezama (que más tarde se incluiría en el ensayo “XX”, de *Analecta del reloj*):

La poesía viene hasta en auxilio de sus enemigos. Así cuando Empédocles de Agrigento viene a definir la visión como el encuentro del efluvio que viene de la luz exterior y el rayo ígneo que emana del fuego contenido en el ojo.

Así la física matemática actúa póstumamente sobre las cosmologías y todo el mundo de los jonios, pero después, en su oportunidad de delicias, las cosmologías vuelven a actuar sobre las ciencias, comunicándoles una tensión y una fuerza que prepara el nuevo movimiento saturniano, autofágico, de la física matemática (Lezama, *Diarios* 55).

Lupi considera que aquí Lezama hace una distinción entre “la poesía” y “sus enemigos”, lo cual configura una operación dialéctica: el auxilio comprende una superación de ese otro tipo

de discurso (el cuantitativo, el enemigo), sin embargo, el mismo hecho de acudir a su salvamento significa reconocer el valor de tal “enemigo” (26).

De ahí que Omar Vargas, en *Cantidades hechizadas y silogística del sobresalto*, afirmara que el sistema poético del mundo que sustenta la obra de Lezama debía ser visto desde dos posiciones: en primer lugar, como un conjunto de principios y reglas según el cual la poesía y toda actividad poética constituyen un alternativo y eficaz recurso en la construcción y difusión del conocimiento; y en segundo, como un ejercicio de virtuosismo estético cuya posible aplicación concreta es por demás irrelevante (Vargas 2).

En su libro, Vargas rastreó las influencias temáticas y estilísticas del discurso científico en la obra de Lezama. Entre éstas se encuentran la teoría de la relatividad, el espacio-tiempo, la teoría de conjuntos y las geometrías no euclidianas. En un texto escrito en fecha tan temprana como 1937 (Lezama contaba con 27 años), se desarrolla la idea de que la geometría no euclidiana y la física del espacio-tiempo dieron lugar al cubismo:

Scheler, desarrollando la reiterada idea spengleriana de la morfología de las culturas, “conocer grandes períodos históricos por un detalle y multitudes por un perfil”, nos ha hablado de cómo la problemática de la tragedia griega se resuelve en la física matemática francesa de los siglos XVII y XVIII: de las analogías entre el gótico arquitectónico y la escolástica de gran estilo; entre el expresionismo y el panromanticismo vitalista. La expresión intentada en una de las formas del dominio y de la cultura se resuelve ingravidamente en otras artes. Un gran ejemplo contemporáneo lo tenemos en la transposición de las geometrías no euclidianas (Riemann), y la física del espacio-tiempo, a la perspectiva simultánea y a los planos sometidos a la divagación en la sinuosidad del tiempo, casi realizadas en el

cubismo o expresionismo abstracto de Pablo Picasso. Recuerde la afirmación reciente de Chestov de que fue Dostoyevski, y no Kant, el que escribió *La crítica de la razón pura* (Lezama, *Confluencias* 57).

Vargas se asombraba no sólo por la inquietante apropiación por Lezama de términos e ideas relacionadas con los más importantes descubrimientos científicos de la primera mitad del siglo xx, sino por la habilidad del escritor cubano por salvar las diferencias entre ambos campos de la creatividad humana, tendiendo puentes entre los dos discursos (14-15). En este sentido, según Vargas, algunos seguidores de Lezama (y del neobarroco) heredaron esta disposición al diálogo entre ciencia, arte y literatura, como en los casos de Severo Sarduy y Omar Calabrese (189-190).

Fantasmía, ¿una vía de conocimiento?

Decía Lezama:

El poeta puede ser el aprendiz displicente, el artesano fiel e incansable de todas las cosas, pero en su poesía tiene que mostrarnos la tierra poseída, un cosmos gobernado de lo irreal-real.

Ese triunfo de la poesía sobre las repetidas experiencias, o sobre la cultura cuantitativa; ese triunfo sobre lo más inaprensable del sujeto. Esa imposición con unidad, forma y desarrollo, donde terminan y empiezan las cosas y los reflejos de las mismas, única excursión de la vida sobre lo desconocido, o sobre la más salvaje alegría (*Diarios* 29).

El fragmento debe leerse con los ojos de Lupi: la poesía y la “cultura cuantitativa” son “enemigas”, pero aquella “rescata” a

ésta (Lupi 27). Y entonces la pregunta sería: ¿Cómo pueden la poesía o el arte rescatar a la ciencia? ¿Cómo puede un discurso imitativo (empleando un término aristotélico) salvar a otro que cuya única pretensión es la verdad?

La mención de Aristóteles no es gratuita. Pues es sabido que éste en su *Poética* dijo que el poeta es un heraldo de lo que puede suceder, o sea, de lo que no ha sido o de lo que podría ser (157). En dicho sentido sostenía que la poesía era más elevada y filosófica que la historia, pues la primera se ocupaba de lo general, mientras la segunda estaba atada a lo particular (158).

Al analizar el sistema poético de Lezama Lima, Juan Pablo Lupi echó mano de la teoría de Davenport y Swirski según la cual la literatura funciona de manera similar al experimento mental en ciencia y filosofía, por lo cual puede ser utilizada como instrumento para conocer el mundo:

Según esta concepción, la literatura es potencialmente un laboratorio: allí se plantean escenarios hipotéticos a partir de los cuales el escritor diseña lo que efectivamente pueden designarse como “experimentos” y éstos eventualmente producen resultados que corresponden a un conocimiento “no ficcional” del mundo. De acuerdo a todo lo anterior Lezama parece estar usando un dispositivo retórico muy peculiar precisamente en la medida que arropa campos apartados como la filosofía, las ciencias y la literatura y que, más aún, en principio aspira posibilitar una síntesis entre ficción y conocimiento (Lupi 31-32).

La frase de Lezama de que “la poesía ve lo sucesivo como simultáneo” (*Diarios* 81), es una síntesis admirable del mecanicismo mediante el cual Edmund Husserl explicaba el recuerdo:

Para el caso de la melodía, se la capta en el momento de la concatenación de notas sucesivas: cada cual surge como un punto temporal “ahora” que desplaza al anterior. Pero la concatenación que compone la melodía lo es de notas singulares, cada cual con una extensión temporal que le es propia (en tanto objeto temporal) y que se constituye de los momentos de conversión en pasado y de la “expectativa de sucesión” que el ahora-presente anticipa en su propio movimiento (Mendoza Canales, 81-82).

Lo que ocurre aquí, según Husserl, es que sobre cada nota “ahora-presente” de la melodía (la nota que se está escuchado) gravitan las notas “ahora-pasado” que le precedieron (lo cual en fenomenología se denomina “recuerdo primario” o “retención”), pero también presagia la “expectativa de su sucesión” de la melodía (las protenciones). Es decir que, sobre cada punto del presente, convergen los pasados y posibles futuros como un orbe de elementos que rotan sobre su centro temporal mientras se trasladan por los caminos del tiempo.

Pero esto, más que aclarar el asunto, lo complica, pues las imágenes de Lezama no parten de ninguna información sensorial, ningún correlato objetivo y si es así, ¿cómo podrían no sólo tener una pretensión gnoseológica, sino incluso adelantar formas de la realidad cuando aún son desconocidas?

En *Investigaciones lógicas*, Husserl defendió la presencia inmanente de objetos que carecen de correlato objetivo, es decir, que no existen fuera de la mente (a los cuales llamaba objetos imposibles):

Si me represento el dios *Júpiter*, este dios es un objeto representado, está “presente inmanentemente” en mi acto, tiene en él una “in-existencia mental” o como quiera que digan las expre-

siones –erróneas si se las interpreta en su sentido propio–. Me represento el dios Júpiter quiere decir que tengo cierta vivencia representativa, que en mi conciencia se verifica el representar el dios Júpiter. Descompóngase como se quiera en un análisis descriptivo esta vivencia intencional; nada semejante al dios Júpiter se puede hallar naturalmente en ella. El objeto “inmanente”, “mental”, no pertenece, pues, al contenido descriptivo (real) de la vivencia; no es en verdad inmanente ni mental. Pero tampoco existe *extra mentem*. No existe, simplemente. Mas esto no impide que exista realmente aquel representarse el dios Júpiter, una vivencia de tal índole, una modalidad de estado psíquico de tal naturaleza, que quien la experimenta puede decir con razón que se representa ese mítico rey de los dioses, del cual se cuentan estas y aquellas fábulas. Lo dado es para la conciencia exactamente igual, exista el objeto representado, o sea fingido o incluso contrasentido. No nos representamos a *Júpiter* de otro modo como que a *Bismarck*, ni la *torre de Babel* de otro modo que la *catedral de Colonia*, ni un *polígono regular de mil lados* de otro modo que un *poliedro regular de mil caras*. (*Investigaciones Lógicas II* 495).

Este tipo de representación, que Husserl llamaba modificación de neutralidad de la presentificación ponente (o *phantasia*), tomando en cuenta que no se trata de un tipo de percepción, que no está ocurriendo en el presente como percepción (lo que sí ocurre en el caso del recuerdo) y que, además, ni arrastra consigo un posicionamiento con respecto a su ubicación real (como ocurre en el caso de las rememoraciones), ni la exigencia de ser evaluada como cosa real o no, por lo cual se acepta que, como objeto, no esté en ningún lado, no cuente con ningún correlato objetivo (ni esté ceñida a ningún espacio o tiempo) y, en último caso, es posible que tenga una ubicación indeterminada

en un pasado “mítico” o en una realidad distante de la nuestra en el espacio y el tiempo (Katz, “Materia y forma” 348).

Azul Tamina Katz también definió la existencia de esta fantasía (a la cual Husserl llamaba mera phantasia o phantasia pura) mediante tres condiciones (“Materia forma” 349-352): 1) hay una especie de neutralización de los caracteres del Ser y la creencia que la desconectan del resto de las vivencias ponentes que conforman el flujo de la conciencia efectiva, o sea, impiden que la fantasía naufrague contra las rocas del sentido común; 2) es necesario que la conciencia, además de neutralizarse, se duplique (y no como en la rememoración, que actualiza el pasado trayéndolo al presente); pero se distingue de la alucinación en que no toma lo fingido por real, sino que se trata de diferentes niveles de experiencia y en cada uno el yo se sujeta a sus peculiaridades (como ocurre, por ejemplo, al hacer uso de dispositivos de realidad virtual) y 3) se nutre de la asociación no habitual de elementos adquiridos en experiencias previas a través de un tipo de asociación inventiva o poiética (Husserl pensaba que la phantasia tenía su origen en la rememoración, aunque no estaba ceñida a ésta).

Hay que reconocer en estos rasgos varios detalles importantes:

1. La neutralización del sentido común que se opera en el primer paso libera la fantasía de las cadenas de la realidad y lo conocido. Es decir, la prepara para aventurarse y describir el No Ser. Esta condición respalda su capacidad de exploración, pero la inhabilita para utilizar en su demostración métodos empíricos de investigación (lo que Lezama llamaba “lo cuantitativo”), que hoy son mayoritarios en el paradigma epistémico central.

2. Esta liberación arrastra el problema de que no importa qué tan lejos vaya la conciencia liberada, sólo es capaz de describir lo que No Es en términos del Ser, como el Prometeo exculpado que aún arrastraba al final de su tobillo la roca del Cáu-

caso. Aunque es preciso tomar en cuenta, según Katz (“Génesis y evolución” 146), que si bien la fantasía es reproductiva por cuanto se alimenta de experiencias previas, es productiva porque su sentido resultante no es deducible a dichas experiencias previas, como no se puede reducir la conciencia de un centauro a la sumatoria de la figura de un hombre y la de un caballo. Por otra parte, se pueden explicar poéticas como las de Kafka y Borges bajo el nombre de “inversiones de la realidad”, pero qué ocurriría en el caso de Lezama, donde si bien la vivencia oblicua y el súbito (dos de los componentes de su sistema poético) se expresan mediante los términos de la realidad, ni operan ni guardan ninguna relación proporcional a las reglas del Ser.

3. El tercer punto, la invención de nuevas relaciones entre los componentes del Ser, se ciñe al concepto de metáfora utilizado por Ricoeur y describe perfectamente el mecanismo que opera detrás del sistema poético del mundo de José Lezama Lima.

Y si bien la fantasía no conlleva una exigencia de realidad, sus resultados (el sentido inmanente) son, más o menos al igual que la percepción, susceptible de análisis, juicio e información. Por eso afirma Ricardo Mendoza Canales: “La phantasia es intuición de igual legitimidad que la percepción: es esencialmente igual” (161). El propio Husserl afirma en *Ideas relativas a una fenomenología pura...* (157) que

Hay razones por las cuales en la fenomenología, como en todas las ciencias eidéticas, pasan a ocupar las representaciones y, para hablar más exactamente, la libre fantasía un puesto preferente frente a las percepciones, incluso en la fenomenología de la percepción misma, aunque excluida la fenomenología de los datos de la sensación.

Para ejemplificar su afirmación mencionaba el trabajo del geómetra, quien debe usar mucho más cierto tipo fantasía que la percepción, y junto a quien deberían figurar muchas profesiones y oficios relacionadas con la ciencia y la creatividad en general pues:

la fantasía tiene la incomparable libertad de dar las formas que quiera a las figuras fingidas, de recorrer formas posibles que se modifican unas en otras sin solución de continuidad, en suma, de engendrar un sinnúmero de figuras nuevas; libertad que le abre literalmente el acceso a los espacios de las posibilidades propias de las esencias con sus infinitos horizontes de conocimientos esenciales. Así se puede decir realmente, si se aman las paradojas, y decir con estricta verdad, con tal de que se entienda bien el equívoco sentido, que *la “ficción” constituye el elemento vital de la fenomenología, como de toda ciencia eidética; que la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las “verdades eternas”* (Husserl, *Ideas relativas* 158).

Es perfectamente entendible que la fantasía, en tanto herramienta gnoseológica, no cumpla con los estándares de exactitud, reproducibilidad y predictibilidad del paradigma positivo-determinista. Si llevamos esta exigencia hasta sus últimas consecuencias ninguna forma de conocimiento es infalible ni escrupulosamente exacta. Pero con la fantasía ocurre, lo explica Marc Richir en un artículo (422), algo parecido a como si, por ejemplo, intentáramos contar las columnas en una fotografía de la iglesia del Panteón y, luego, intentáramos hacer lo mismo a través de la rememoración (del edificio real o de una imagen suya). El resultado será que en el primer caso sí podremos saber el número exacto de columnas y en el segundo no, aunque en ambos casos estemos viendo el mismo Panteón.

Lo que ocurre, según Richir, es que en la rememoración la intencionalidad imaginativa que mienta el objeto no contiene la intención explícita de observar tal o cual detalle del objeto representado (422). De ahí que si a la noción de literatura (y el arte) enunciada por Davenport y Swirski como posible laboratorio mental, le aplicamos las restricciones características de la fantasía, nos quedaría un espacio de experimentación donde se pueden enfocar la generalidad o los detalles (pero no ambas cosas a la vez), donde los objetos y fenómenos estudiados no poseen un correlato objetivo, ni es necesario aplicar las reglas de la realidad, y el sujeto cognoscente está plenamente consciente de todo esto.

Al examinar la frase de Lezama, “la poesía ve lo sucesivo como simultáneo”, encontramos que la visión esférica y traslativa de la realidad que ésta plantea, así como la densidad de significados y relaciones que gravitan sobre cualquier suceso, limita cualquier tipo de análisis en singular y con ello sufren las explicaciones de tipo causalísticas o correlacionales, basamento de la mayor parte de nuestros paradigmas epistemológicos. La fantasía puede brindarnos un tipo de conocimiento, sólo que no mediante la metodología ni del tipo al que normalmente nos referimos al hablar de conocimiento.

Radiografía del infinito

Aunque generalmente ha sido tratado de irracionalista, ignorante letrado, hermético y hasta regresionista, la realidad es que detrás del aparente batiburrillo (e incluso del batiburrillo real) en la obra de Lezama se esconde una gran indagación humanística y gnoseológica. Martillar la noción de causalismo (ese era uno de sus objetivos), refundirla y crear un marco donde se establecieran nuevas reglas de causalidad e, incluso, prescindir

de ésta. Y todo eso a partir de la metáfora, la poesía, la especulación literaria. Ese fue el propósito del sistema poético del mundo enunciado por Lezama.

No hay proyecto cultural más ambicioso en la historia de la cultura latinoamericana, ni siquiera en Borges, porque la idea de utilizar las herramientas de la poesía para descubrir verdades (y con ello regresarnos a la totalidad, describir el No Ser a través del Ser, reunirlos a ambos en la noción de totalidad), es una idea que ha sido vapuleada desde la filosofía presocrática, cuando la poesía pasó a considerarse como un engaño opuesto a la verdad.

El sistema poético del mundo aparecía mientras el determinismo positivista hacía aguas ante el embate de la física cuántica, las paradojas matemáticas y dos guerras mundiales. Este sistema poético, no sólo adelanta conceptos, como se ha mostrado aquí, que luego desarrollarían las Ciencias de la Complejidad, la Teoría General de Sistemas y la hermenéutica (entre otras teorías científicas), sino que es capaz de brindar una visión humanística de objetos y procesos, que puede ser plenamente justificada, como también se ha mostrado aquí, por la fenomenología.

Y si bien el paradigma positivista de la ciencia (aún en boga) donde la observación, el experimento y la pretendida (generalmente falsa) objetividad del discurso científico y de la realidad que describe nos ha resultado muy útil para entender el Ser (lo que podemos tocar, medir y predecir), no es menos cierto que tropieza con las propias paredes de su fortaleza para entender el No Ser, la parte de la totalidad que no existe (ahora mismo no la podemos tocar, ni medir, ni predecir) y no cumple con las reglas enunciadas por métodos cuantitativos.

Porque el No Ser no existe o no podemos percibirlo, pero constantemente se nos aparece para poner en crisis nuestros esquemas conceptuales. Fue en su tiempo el caso de la Teoría de la Relatividad, que generó un cisma científico luego de

su demostración en 1919 por el astrónomo británico Arthur Eddington, aunque ya en 1895 George Herbert Wells había explicado en su libro *La máquina del tiempo* una concepción dimensional del tiempo, asegurando que ésta era una dimensión como cualquiera de las del espacio y que, por consiguiente, también era posible desplazarse por él.

Sólo habría que preguntarse, ¿qué se habría pensado de un universo donde el tiempo y el espacio se contrajeran en dependencia de la velocidad a que se realizaran las mediciones, antes de que se hiciera públicos el experimento de Michelson-Morley, la teoría de Einstein o se enunciara la célebre contracción de Lorentz? ¿Cómo podemos conciliar la existencia del sentido común con el infinito y los hipercubos?⁶

Cada vez que el ser humano se tropieza con uno de estos milagros, ya sea por revelación o desprendimiento de lo desconocido, hay que correr a ver cómo podemos estandarizar lo extraordinario, crear una teoría de la convergencia o ampliar el paradigma de lo ordinario para darle cabida al recién llegado, que Es, pero aún no comprendemos a cabalidad cómo funciona.

En el mundo de la *poeisis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora... Comparada con la resistencia la morfología es puro ridículo. Lo que la morfología permite, realización de una época

⁶ Recordemos la frase de Werner Heisenberg que identifica ciencia con sentido común: “Los conceptos de la física clásica son simplemente un refinamiento de los términos de la vida diaria, y constituyen una parte esencial del lenguaje en que se apoya toda la ciencia natural” (22).

en un estilo, es muy escaso en comparación con la resistencia eterna de lo no permisible (Lezama, *El coche musical* 28).

El fragmento establece, como otros textos de Lezama, la oposición entre los métodos de la ciencia y los de la poesía (vista esta última, según el escritor cubano, como la fuente de la creatividad). Mientras el discurso científico avanza gota a gota (parecido al recuerdo de Husserl, mirando hacia el camino recorrido y presagiando los pasos futuros), la poesía no aspira a las transparencias, sino a quebrar muros y limpiar por inundación como hizo Hércules con los establos de Augías.

Dicha cosmología está sustentada por tres principios que justifican su ruptura con la causalidad aristotélica y el intento de regresar a la totalidad a pesar de la trabazón racional de nuestro tiempo:

Tres frases [decía el poeta] colocaría yo en el umbral de esta nueva vicisitud de la imagen en la historia. Primera: “Lo imposible creíble”, de Vico. Es decir, el que cree vive ya en un mundo sobrenatural, cualquier participación en lo imposible convierte al hombre en un ser imposible, pero táctil en esa dimensión. Acepta un movimiento sobrenatural, una propagación sobrenatural, un sobrenatural estar en todas las cosas. Segunda frase: “Lo máximo se entiende incomprensiblemente”. Es la línea trágica, inalcanzable, desesperada, que va desde San Anselmo a Nicolás de Cusa, que pretende hipostasiar el mundo óptico, el ser, en un cuerpo, en el mundo fenoménico. El ser máximo es, lo que es tiene que ofrecer una realidad, si no, tendríamos que aceptar que la posibilidad real no es. Tercera, esta frase de Pascal, como resguardo o conjuro: “No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan solo lo suficiente para conocer que ha

perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza” (Lezama, *Confluencias* 403-404).

Pero mi impresión siempre ha sido que, aunque sus métodos tienen un gran componente irracional, funcionan en un marco totalmente racional pues, como es sabido, los seres humanos sólo podemos expresar el No Ser a través del Ser. Así que esta lectura de Lezama Lima, la mía, propone abrir nuevas vías para el entendimiento a partir de una nueva causalidad que generaría nuevos universos artísticos y literarios y, a través de ellos, una nueva comprensión de la totalidad (el Ser y el No Ser), en tanto se considera al discurso artístico y científico no como opuestos, sino como complementarios.

Creo que, de esta forma, estaremos expandiendo las fronteras de la experiencia humana. Y que, al recrear un escenario (o experimento mental) donde presionando un conmutador se pueda desatar una cascada en el Ontario,⁷ se está contribuyendo a preparar a la humanidad para sobrevivir en un universo que hoy nos es desconocido casi por completo.

Referencias

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Editorial Gredos, 1999.
- Bertalanffy, Ludwig von. *Teoría general de los sistemas: fundamento, desarrollo, aplicaciones*. FCE, 1976.
- Camacho-Gingerich, Alina. *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*. Editorial Capiro, 2017.

⁷ En alusión a otro de los sorprendentes casos de no causalismo planteados por José Lezama Lima: “La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario” (Méndez, *Valoración* 49).

- _____. “Los parámetros del sistema poético lezamiano”. *Revista Iberoamericana*, vol. 51, no.130-131, 1985, pp. 47-72.
- Chiampi, Irlemar. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. *Nueva revista de filología hispánica*, no. 35, 1987, pp. 485-501.
- Heisenberg, Werner. *Física y filosofía*. s.f. <https://www.macrolibrarsi.it/>.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Vol. 1. FCE, 1949.
- _____. *Investigaciones Lógicas II*. Alianza Editorial, 1999.
- Katz, Azul Tamina. “Génesis y evolución del concepto de ‘fantasía’ en la fenomenología de Husserl”. *Tópicos, Revista de Filosofía de Santa Fé*, no. 66, 2023, pp. 119-151.
- _____. “Materia y forma de la fantasía: elementos de una fenomenología husserliana de la invención”. *Escritos* 30, no. 65, 2022, pp. 337-356.
- Lezama Lima, José. *Confluencias: selección de ensayos*. Editorial Letras Cubanas, 1988.
- _____. *El coche musical*. Editorial Letras Cubanas, 2000.
- _____. *Analecta del reloj: ensayos*. Editorial Letras Cubanas, 2010.
- _____. *Diarios 1939-1949/1956-1958*. Ediciones Unión, 2010.
- Lorenz, Edwar N. “Deterministic Nonperiodic Flow”. *Journal of Atmospheric Sciences* 20, no. 2, 1963, pp. 130-141.
- _____. “Predictability: Does the flap of a butterfly’s wings in Brazil set off a tornado in Texas?”. *Ed. 139th Meeting American Association of Advancement of Science*, 1972. http://eaps4.mit.edu/research/Lorenz/Butterfly_1972.pdf.
- Lupi, Juan Pablo. “La ciencia de Lezama Lima”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 2, no. 38, 2009, pp. 20-36.

Méndez Martínez, Roberto. *El tiempo dorado por el Nilo. Otra lectura de José Lezama Lima*. Editorial Capiro, 2020.

_____. *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

Mendoza Canales, Ricardo. *Edmund Husserl: Phantasia e imaginación. Estudio sistemático del rol y la evolución de las presentificaciones intuitivas en el tránsito hacia la fenomenología trascendental (1898-1913)*. 2015 Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis de doctorado.

Ossa O., Carlos Alberto. *Teoría general de sistemas. Conceptos y aplicaciones*. Universidad Tecnológica de Pereira, 2016.

Rensoli, Lourdes y Ivette Fuentes. *Lezama Lima: una cosmología poética*. Editorial Letras Cubanas, 1990.

Richir, Marc. “Imaginación y Phantasia en Husserl”. *Eikasa*, no. 34, 2010, pp. 419-438.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Editorial Trotta, 2001.

Vargas, Omar. *Cantidades hechizadas y silogística del sobresalto. La ciencia secreta de José Lezama Lima*. Purdue University Press, 2021.

Wiener, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*. The MIT Press, 2019.

La homodiégesis como recurso para nombrar lo íntimo en “La llovizna”, de Juan de la Cabada

Homodiegesis as resource to name the intimate in “La llovizna”, by Juan de la Cabada

NOÉ BLANCAS BLANCAS
UPAEP, UNIVERSIDAD, MÉXICO
noe.blancas@upaep.mx

Resumen: El relato “La llovizna” (1952), de Juan de la Cabada, lleva al extremo las posibilidades del desdoblamiento de la voz narrativa en la enunciación en primera persona; así como la viabilidad de nombrar lo íntimo a partir de la ficción. El narrador, tras breves reticencias, se propone contar un cuento: un domingo en la noche, en medio de la llovizna, les da “aventón” a unos indios que vienen de enterrar a una niña; desde entonces, la llovizna le recuerda a su propia hija muerta. Dado que el narrador se desdobra en un yo-narrador y un yo-personaje, su relato deviene metarrelato, al tiempo que, contando lo universal –la muerte de otra niña–, logra contar lo íntimo –la muerte de su hija–. En este trabajo se analiza, a partir de nociones narratológicas, las implicaciones del uso de la homodiégesis en la percepción de la ficción misma.

Palabras clave: De la Cabada, La llovizna, ficción, homodiégesis, metadiégesis.

Abstract: The story “La llovizna” (1952), by Juan de la Cabada, takes to the extreme the possibilities of unfolding the narrative voice in first-person enunciation; as well as the possibilities of naming the intimate from fiction. The narrator, after brief reluctance, decides to tell a story: one Sunday night, in the middle of the drizzle, he gives a ride to some Indians who are coming from burying a little girl; since then, the drizzle reminds him of his own dead daughter. Since the narrator splits into an I-narrator and an I-character, their relationship becomes a meta-story, while, by telling the universal –the death of another girl–, he manages to tell the intimate – the death of his own daughter. Based on narratological notions, the implications of the use of homodiegesis in the perception of fiction itself are analyzed here.

Keywords: De la Cabada, La llovizna, Fiction, Homodiegesis, Meta-diegesis.

Recibido: 12 de enero 2024

Aceptado: 06 de mayo 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.760

*A la memoria de mi hermana
Magdalena*

Introducción

El relato “La llovizna” es el más popular de su autor,¹ sin embargo, es también uno de los más olvidados en la litera-

¹ Apareció en *Revista Mexicana de Cultura*, 29 de junio de 1952; *Nuestros cuentos*, Unidad Mexicana de Escritores, Colección Tehutli 2, 1955; *La con-*

tura mexicana, a juzgar por los escasos estudios de que ha sido objeto. Incluso las raras tesis sobre Juan de la Cabada le dedican apenas unas líneas, como Lailson (64-65); quizá el acercamiento más extenso sea la tesis de maestría de Xóchitl Partida Salcido.

Peor suerte ha tenido el resto de su obra. Con frecuencia se destaca más bien la militancia política del autor (ver Coca y González 224-226) o la necesidad de clasificar su narrativa. Por ejemplo, Luis Leal afirma que De la Cabada es uno de los “continuadores del Realismo”, un “neorrealista” –como Revueltas, Rulfo, Valadés y Rubín– (ver Partida 30). Christopher Domínguez Michael lo considera indigenista, al menos por cuanto a su libro *Incidentes melódicos del mundo irracional*: “El indigenismo en De la Cabada no pretende recabar los derechos del juicio histórico, ontológico o etnográfico; incidental, tiene su eje en las aventuras del indio o del mestizo en las ciudades, los pueblos y los caminos; sus relaciones con la suerte, el poder o el amor” (Domínguez 57; ver Partida 43).

Esta clasificación, como es evidente, limita la exploración de su narrativa. En palabras de Partida Salcido, Cabada da “una vuelta de tuerca al indigenismo”, pues “rompe con el discurso indigenista que se venía dando en México desde la década de los cuarenta” (33):

los textos de De la Cabada sí denuncian las injusticias sociales, pero no sólo las que padecen los indígenas, sino las niñas en los

jura y otros cuentos, SEP, 1967; *Antología de cuentos de Juan de la Cabada*, Cultura Popular, 1970; *La Llovizna*. SEP-Conasupo, 1982; *Antología personal de Juan de la Cabada*. UNAM, 1986; *Antología de cuentos mexicanos 1*, ed. de María del Carmen Millán, Nueva Imagen, 1977; *El cuento mexicano del siglo XX*, ed. de Emmanuel Carballo, Empresas editoriales (ver Avilés 2). Tomo el listado de Partida (7).

orfanatos y al interior de sus propias familias, los negros, la clase obrera y campesina, se trata de cuentos que apuntan hacia una condición humana humilde y no sólo hacia los problemas de una clase social o grupo determinado (33).

Por su parte, Carlos Monsiváis considera “La llovizna” un cuento “próximo al costumbrismo”, y reconoce que “en su obra nunca intervienen los dogmas del realismo socialista” (Monsiváis 32), en lo que coincide con Sergio Daniel González Téllez, quien documenta su distanciamiento respecto de esa corriente (González 224-226).

Como es fácil observar, el estudio de los recursos literarios en la obra de nuestro autor es un asunto pendiente. En este trabajo se analiza, a partir de nociones narratológicas, las posibilidades e implicaciones del uso de la primera persona u homodiégesis, con su consabido desdoblamiento de voces, principalmente, en cuanto al contrato ficcional. Y, a partir de los procedimientos narrativos que de tal recurso se derivan, se aborda una de las funciones esenciales del uso de la homodiégesis, que es el nombrar el *yo* y lo *íntimo* –aun cuando ficticios– frente al nombrar de lo universal que la heterodiégesis presupone.

1. Homodiégesis y metadiégesis

“La llovizna” cuenta en primera persona el viaje por carretera de un hombre que vuelve a la Ciudad de México, un domingo en la noche, en medio de la niebla y la llovizna. En el trayecto, un indio y sus tres hijos le piden que los lleve; el hombre accede. Los indios no hablan, apenas murmuran:

—¿Cómo estará Usebita?
—Pos ya ves.

—Tan bonita.

—Tan luciditos sus siete años (*Lo fugitivo* 35).²

El más viejo, que está ebrio y ha ocupado el asiento delantero, al lado del conductor, comenta obsesivamente: “Esta agüita no entrará ni siquiera cuatro dedos dentro de la tierra, ¿verdad, patrón?”; “Ni dos dedos”; “Ni siquiera un dedo, ni tanto así...” (35). El narrador no comprende el sentido de la pregunta hasta que el hijo más joven se disculpa: “dice todo eso porque venimos de nuestro pueblo adonde juimos a enterrar a mi hermanita” (37); y otro añade: “No quiere que l’almita se moje [...], el cuerpecito” (37).

El narrador concluye su metarrelato y vuelve al momento de la enunciación inicial, sólo para rematar:

¿Dije que tenía yo dos hijos: una niña y un niño? Pues la niña enfermó.

Y ahora, duro como soy de corazón, así que ha muerto ella, me pongo blando a veces en el auto. Lluve y recuerdo tal un soplo:³

—¿Cómo estará Usebita?

—Pos ya ves.

—Tan bonita.

—Tan luciditos sus siete años (37).

Sólo en el desenlace queda claro por qué el narrador cuenta la historia de los indios preocupados por que la llovizna no moje

²Todas las citas provienen de esta edición. Para abreviar, en adelante, anoto, a renglón seguido y entre paréntesis, sólo número de página.

³Esta frase presenta variaciones según la edición. En la edición de Conasupo ya citada, se lee: “Lluve y recuerdo tal soplo”, omitiendo el artículo “un” (De la Cabada, *La llovizna* 8).

el cadáver recién enterrado de Usebita. Lo hace para contar su propia historia: que él ha perdido a una hija, quizá también de siete años, y que la llovizna lo obliga a recordarla.

Para iniciar el análisis pertinente, notemos en primer término que el relato teje cuatro historias.⁴ Tres aparecen vehiculadas por la voz de un mismo narrador, aparentemente, de forma sucesiva y sin que una contenga a la otra; y otra está vehiculada por uno de los personajes, el indio más joven. Éstas son las cuatro historias:

1) Un hombre, advirtiendo su impericia como narrador, cuenta un cuento ante un auditorio que no interactúa; esta historia constituye a la vez la motivación de la segunda.

2) Una noche, el mismo hombre lleva a unos indios que vienen de dar sepultura a una niña y que muestran preocupación por que la lluvia no moje el cuerpecito; las acciones han ocurrido muchos años antes de la primera. Ésta es la historia principal y abarca casi la totalidad del relato.

3) Cuatro indios han ido a enterrar a una niña. Este último relato aparece en la voz del indio más joven, y está incrustado en la segunda historia.

4) El mismo hombre del principio pierde a su hija y la llovizna hace que la recuerde. Aunque esta última historia no abarca más de tres líneas, su importancia es enorme: da sentido a las anteriores, principalmente, a la segunda, con la que prácticamente se fusiona; y constituye el desenlace, es decir, en ésta confluyen aquéllas.

Con este recuento, ya es posible notar que el narrador, en realidad, quiere contar la última historia, pero lo hace a partir

⁴ Agradezco la observación de uno de los dictaminadores o dictaminadoras de este trabajo en este sentido. Efectivamente, en un principio, se había planteado la identificación de sólo tres historias.

de la historia de los indígenas, de la que termina siendo un mero apéndice. Es decir, relata la muerte de su hija relatando otra historia, que es casi idéntica, pero no es la suya; intercala su relato en un metarrelato, dando la ilusión de una narración-espejo. Así, su historia, en realidad, está ausente; la ha contado sin casi contarla.

Es inquietante que el entrelazamiento de las cuatro historias logra disimular cualquier fisura. Veamos, en primer término, la enunciación, en las tres historias vehiculadas por la voz del narrador: éste se sitúa siempre en la homodiégesis,⁵ enuncia siempre en primera persona y es siempre el protagonista: a) *yo*

⁵ Sigo básicamente la clasificación de la enunciación narrativa de Genette, según el nivel narrativo (extra, intra y metadiégesis) y según la relación con la historia (hetero y homodiégesis) (Genette 283-288; ver también Pimentel 134-162). Más adelante abundaré sobre estas nociones. Pero anoto ahora el hecho de que el uso de la homodiégesis plantea ineludiblemente la imitación del discurso autobiográfico y los géneros con que se relaciona: autobiografía, memoria, confesión, etc. Evidentemente, tratándose de un relato literario el discurso resulta necesariamente ficticio, por lo que en algunos estudios se habla de ‘autoficción’. El carácter mixto de la autobiografía se plantea en su definición misma: “un yo se propone historia [...], un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación” (Pozuelo 23-24), definición que muy podría serlo también de ‘homodiégesis’. Pozuelo Yvancos ilustra el problema describiendo dos corrientes críticas: a) la que arranca de Nietzsche, Derrida, De Man y Barthes, y sostiene que “toda narración de un yo es una forma de ficcionalización” (24); se conecta con la idea de que toda literatura es autobiográfica (Goethe, Proust, Valéry); b) la que afirma que la autobiografía no es ficción (Lejeune, Bruss), sino que afirma una naturaleza histórica, pragmática –algunas ni siquiera son literatura–” (24). En este trabajo, evitaré en lo posible el uso de los términos ‘autobiografía’ o ‘autoficción’ para evitar asociaciones que podrían resultar equívocas. Si bien, hacia el final de este trabajo aprovecho las reflexiones de Fabio Vélez sobre la autobiografía como prosopopeya en su libro *Desfiguraciones*, no establezco en ningún momento una identidad entre homodiégesis y autobiografía.

no puedo ya contar un cuento; b) *yo* di “aventón” a los indios; c) *yo* perdí a mi hija. Sin embargo, como ya advertimos, no hay una sino cuatro historias, la última de las cuales, siendo la más importante, parece haber sido escamoteada. Y no hay una sola voz narrativa, ni tampoco un solo nivel narrativo. Detengámonos en los recursos.

Según la teoría narratológica, la homodiégesis produce una ficcionalización del hecho narrativo. Dice Luz Aurora Pimentel:

toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo (Pimentel 140).⁶

En nuestro relato es posible observar los tres aspectos apuntados por Pimentel: a) el narrador ficcionaliza el acto mismo de narrar; b) la narración “se torna en acción”; c) el narrador conserva la voz; sólo que, en este caso, sí se genera un nuevo nivel narrativo.

⁶Filinich sostiene que el narrador tiene también una función de destinación; al narrar en primera persona delega la función de verbalización “al personaje que dice ‘yo’”, con lo que se escinden las funciones de *verbalización* y *destinación* (Filinich 44-67). Pero subsiste, según Pimentel, un problema central: “un narrador que no narra es una contradicción en los términos” (Pimentel 40). En “La llovizna”, el narrador se desdobra en el “yo” que no sabe contar y el “yo” que cuenta el metarrelato, con lo que se ilustra el problema que plantea Filinich. En todo caso, difícilmente podríamos afirmar que este fenómeno es común a todo relato homodiegético.

Todo lo dicho hasta aquí es con relación a la enunciación. Pero en “La llovizna” el desdoblamiento propio de la homodíesis en yo-narrador/yo-personaje tiende a replicarse debido, precisamente, a que hay varias historias y no sólo una. Esto nos demanda pasar de la cuestión de la enunciación a la de los niveles narrativos.

Las tres historias vehiculadas por el mismo narrador no necesariamente aparecen en el mismo nivel diegético. Observemos que la segunda se introduce no como una analepsis (“yo recuerdo” o “en el pasado ocurrió tal y tal”), sino como un “cuento” propiamente dicho. El narrador se pregunta: “¿Por qué no acierto a decidirme?” (33); y acto seguido, *se decide*: “Empero, solo, sin testigos, venía yo” (33).

Es cierto que el narrador no ha cedido la palabra a un personaje distinto, recurso corriente para la generación de un cambio de nivel narrativo: no aparecen los verbos declarativos que presenten a otro hablante, que son las “señales de un cambio de nivel” (Bal 140); ni aparecen otros “recursos gráficos como los dos puntos, las comillas, etc.”, que pudieran “operar esa alteración de instancia narrativa” (Reis y Lopes 62).

Sin embargo, consideremos lo ya asentado sobre el doble rol del narrador homodiegético: yo-narrador, yo-personaje. El yo-narrador es el que narra; él dice: “no puedo ya contar un cuento” (33); mientras que el yo-personaje es el narrado, es quien ya no puede contar. Reparemos ahora en que, tras la reticencia inicial, se introduce la segunda historia: “*Empero, solo, sin testigos, venía yo*” (33; cursivas mías). En la frase introductoria es posible distinguir dos voces claramente distintas: la primera es la del yo-narrador que enuncia la disyuntiva: “Empero”, cerrando así todo el discurso de reticencia; y la segunda es la del yo-personaje, que ha tomado la palabra y se dispone a enunciar el cuento: “solo, sin testigos, venía yo”. La economía discursiva

no puede ser mayor. El cambio de voz sólo es evidente cuando reparamos en que el narrador no comienza su relato inmediatamente: “solo, sin testigos, venía yo” (33); sino que anuncia que va a contarnos un “cuento”. Efectivamente, el “yo” que narra calla (“empero”); y el “yo” personaje [que no sabe narrar] toma la palabra. El yo-narrador ha cedido la voz al yo-personaje, imperceptiblemente.⁷ Y de esta manera, el desdoblamiento propio de la homodiégesis (yo-narrador / yo-personaje), se ha replicado: el yo-personaje ejecutará, a su vez, el doble rol yo-personaje-narrador / yo-personaje-personaje.

Aquí es pertinente recordar lo asentado por Filinich:

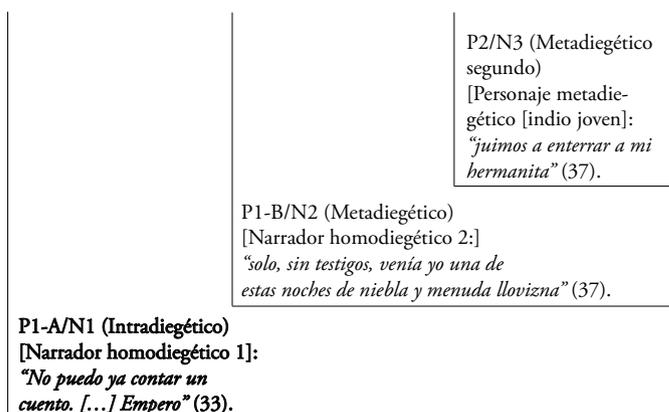
Si un personaje de nivel diegético, correspondiente a un relato primero se transforma en narrador o narratario, autor o lector, de un relato segundo, entonces, esta segunda enunciación surgida del nivel diegético y realizada por figuras diegéticas dará lugar a una segunda historia ubicada en un *nivel metadiegético* (87).

Efectivamente, en nuestro cuento se ha generado una metadiégesis, pues se ha intercalado un metarrelato del todo distinto, alejado espacial y temporalmente de la primera situación narrativa.

Observemos ahora el relato del entierro de Usebita, enunciado por el indio más joven. Esta historia, incrustada en la segunda, metadiegética, aparece entonces en un nivel de metadiégesis segunda.

⁷ La ilusión se produce quizá por la ficción de la lengua oral: el narrador “habla” con alguien; y él mismo sigue hablando, pero ahora mimetiza al yo-personaje.

El siguiente esquema nos permite observar estos niveles, que retomo del modelo de Sankey y Gutiérrez (36, 48, 50 y 57), con las adaptaciones del caso: a los indicadores de Narrador (“N”), Personaje (“P”) y Niveles (números), agrego las letras “A” y “B” para ilustrar el desdoblamiento del narrador homodiegético, del que he hablado: P1-A para el *yo-narrador* que inicia el relato; P1-B para el *yo-personaje* que se instituye luego en un segundo narrador:



N (Extradiegético)

Observamos en el esquema que el nivel extradiegético queda vacío, pues la voz homodiegética se ubica necesariamente en la intradiégesis; el nivel intradiegético se identifica aquí como “P1-A/N1”,⁸ dado que el personaje es también el primer narrador. El nivel metadiegético es “P1-B/N2” porque se trata del mismo personaje narrador pero desdoblado en un segundo narrador. El nivel metadiégetico segundo es “P2/N3” porque el

⁸ En el esquema original de Sankey y Gutiérrez (36, 48, 50 y 57), este nivel se identifica como “P/N2”, es decir, Personaje/Segundo narrador.

indio joven es un segundo personaje que adopta fugazmente el rol de narrador (por eso es N3).

Es claro, entonces, que el narrador metadieético no enuncia aquello que en verdad quiere contar: “los indios venían de enterrar a su hermanita”; sino que cita al indio joven: “juimos a enterrar a mi hermanita”, estableciendo así un doble distanciamiento. Pero este distanciamiento se borra en la escritura porque con la cita del indio se cierra prácticamente el segundo relato; las voces de los indios y la del narrador quedan fundidas en este cierre.

El primer narrador retoma luego la palabra. Aunque no hay marcas verbales de este cambio, lo evidencian dos elementos: uno es la vuelta al tema inicial, que es la inhabilidad para contar un cuento (la pregunta “¿Dije que tenía yo dos hijos: una niña y un niño?” (37) implica: *olvidé decir que...*, lo cual, indudablemente, significa: *he contado mal el cuento*). El otro es la mención de la llovizna, elemento que ocurre precisamente cuando aparece un cambio de nivel diegético, como una cortina narrativa. Veamos: el segundo relato, en el nivel metadieético, se inicia así: “Empero, solo, sin testigos, venía yo una de estas noches de niebla y *menuda llovizna*” (33; cursivas mías); y concluye: “Continuaron la oscuridad, el misterio y *la llovizna, la llovizna, el misterio y la oscuridad*” (37; cursivas mías). Efectivamente, la llovizna marca el principio y el fin de este segundo relato y da paso al tercero. No es difícil advertir que también introduce la cita final, que marca el cambio al nivel metadieético: “¿Cómo estará Usebita?” (37). La llovizna aparece, así, como gozne de los niveles narrativos.

Como podemos ver, el narrador ha contado la muerte de su hija, primero, desdoblándose en su yo-personaje; y luego, citando la voz del indio joven. Ha narrado, sin narrarlo, un relato

que, en realidad, no aparece, o aparece –vágase la metáfora–, detrás de la llovizna de la metadiégesis.

Evidentemente, el narrador ha intentado burlar su torpeza introduciendo otras voces igualmente parcas; y así ha intentado también hablar de sí mismo, de su duelo, presentándolo como si fuera un *cuento*. Intentaré anotar ahora algunas de las razones que podrían haber motivado estos recursos.

2. La homodiégesis y el nombrar lo íntimo

Como vemos, “La llovizna” duplica la ficcionalización del acto narrativo, con lo que hace posible una homodiégesis metadieгética y trastoca cuanto supone la ficción: no-verdad, suspensión de la incredulidad, etc.⁹ Para ilustrarlo, aunque sea someramente, y para vislumbrar los alcances de la narración cabadiana, elijo apoyarme en las agudas observaciones que sobre el asunto realiza Fabio Vélez en su libro *Desfiguraciones*, a propósito de la “ideología del yo” en la obra de Paul de Man (Vélez 59).

Observa De Man: “La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la ‘realidad’, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como ellos*” (De Man 23). De tal manera: “Sería desacertado, por ejemplo, confundir la materialidad del significante con la materialidad de lo que significa. Esto parece obvio al nivel de la luz y del sonido, pero

⁹ El problema del contrato ficcional se trastoca desde el principio. Al declararse el narrador inexperto, el lector concederá una doble complicidad: creer el cuento y creer que el narrador no sabe contarlo, que la torpeza narrativa es involuntaria. Todo ello implicaría también que el narrador, falto de *ficciones*, contará su propia vida. Y aquí la serpiente de la ficción se muerde la cola: declarar autobiográfico mi relato es declararlo no ficticio; es el principio del contrato ficcional.

lo es menos con respecto a la más general fenomenalidad del espacio, del tiempo o especialmente del yo” (De Man 23).

Veamos de qué manera la observación de De Man se corresponde con los procedimientos del narrador de “La llovizna”. Su elección de la primera persona obedece a la voluntad de contarse a sí mismo, a su *yo* íntimo; pero al introducir un metarelato, duplica la ficcionalización narrativa. Si, como vimos, la homodiégesis implica que la acción del narrador es contar, en “La llovizna” esta acción consiste, no en contar acciones, sino en contar que se cuentan acciones; así, la homodiégesis introduce otra homodiégesis, propiamente, una metadiégesis, con lo que la ficción deviene metaficción. La trascendencia del recurso es que lo que cuenta que nos cuenta, resulta no un “cuento” o ficción —desde la perspectiva de su auditorio—, sino su historia real —es decir, real para ese auditorio—: la muerte de su hija. Su voluntad de contar un hecho real, íntimo, se topa con el límite del lenguaje señalada por De Man: el lenguaje no funciona según los principios del mundo. El lenguaje no revela mi *yo*. ¿Cómo superar esta paradoja?

El límite, por supuesto, está en el lenguaje mismo, en la ilusión de nombrar. Nombrar a un muerto es nombrar la muerte universal. En su citado texto, Fabio Vélez advierte la imposibilidad, planteada por Hegel, de nombrar lo íntimo, refiriéndose a la imposibilidad de decir el papel en que Hegel escribió, de puño y letra, el primer capítulo de *La fenomenología del espíritu*; quienes creen en tal posibilidad, dice Hegel,

quieren decir íntimamente *este* pedazo de papel sobre el que escribo esto, o mejor, sobre el que he escrito; pero lo que quieren íntimamente decir no lo dicen [...], sería imposible, porque el esto sensible que se quiere decir es *inalcanzable* para el lenguaje, el cual pertenece a la conciencia (Hegel 177).

Así, añade Vélez, “lo inmediato, lo en principio más concreto, devenía lo más universal y abstracto” (Vélez 64), pues, en palabras de Hegel:

[...] no nos *representamos*, desde luego, el esto universal, o el ser en general, pero *pronunciamos* lo universal; o bien no hablamos sin más tal como *queremos* íntimamente decir, tal como *opinamos* en esta certeza sensorial [...] y como lo universal es lo verdadero de la certeza sensorial, y el lenguaje expresa sólo eso verdadero, resulta del todo imposible que nunca podamos decir un ser sensible que *queremos íntimamente decir* (Hegel 167; ver Vélez 64).

Se revela así “la *hybris* escamoteada: no sólo no se sabe lo que se habla, sino que, aún peor, siempre se dice lo contrario de lo que se quiere decir” (Vélez 65).

Volvamos a “La llovizna”. Hemos observado ya que el narrador se decide a contar un “cuento”: el de los indios y su niña difunta –la muerte universal–. Pero lo cuenta para contar otro: la muerte de su hija –la muerte íntima–. Aquí adquieren mucho sentido dos hechos. El primero es que el relato intercalado –metadieético– de que *él ha transportado a unos indios*, intercala a su vez otro relato –metadieético en segundo grado–, que éstos *acaban de enterrar a Usebita*. El segundo es que esta historia es introducida como una cita, evidentemente, en tercera persona: “El más joven continuó: [...] juimos a enterrar a mi hermanita” (37). El relato de la muerte de Usebita, contado por un narrador homodieético, es transmitido, en realidad, vía citación, en tercera persona, en una especie de guiño heterodieético. Es decir, el relato del entierro de Usebita nombra la muerte, no como la muerte íntima (la de la propia hija), sino como la muerte universal (la hija de un tercero).

Así, nombrando lo universal, el narrador conjura la paradoja de la inefabilidad de lo íntimo; es decir, nombra lo universal (“la hija de ellos murió”) para poder nombrar lo íntimo (“mi hija ha muerto”).

El recurso de decir lo universal para nombrar lo íntimo está ya en el título: “La llovizna”. Evidentemente, el relato habla de la llovizna, pero sólo para nombrar a Usebita, la hija de otro, enterrada bajo la llovizna; y, sobre todo, para nombrar a la hija del narrador. “Llovizna” no es “agua que cae”, sino “mi hija muerta”.

Las observaciones de Xóchitl Partida sobre la significación de la lluvia, basadas en Heráclito y Bachelard, refuerzan esta voluntad del narrador de decir el yo, la muerte y lo íntimo: “¿Por qué sólo cuando llueve el narrador recupera la imagen de las dos niñas muertas? Porque éstas se han asimilado al agua, ellas regresarán al mundo de los vivos transformadas en lluvia que cae del cielo” (Partida 96).¹⁰ La relación agua-muerte, aparece ya en Heráclito de Efeso (frag. 36) (ver Mondolfo 35), quien: “imaginaba que ya en el sueño, el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal, ‘tendía momentáneamente a transformarse en humedad’. Entonces, para Heráclito, la muerte era el agua misma. ‘Es muerte para las almas convertirse en agua’” (Bachelard 91; ver Partida 96).¹¹

¹⁰ La relación del agua con la muerte aparece también en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Los muertos de Comala reaccionan al contacto con el agua; es verdad que no vuelven al mundo de los vivos, pero sí “despiertan”: “Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan”, dice Dorotea *La Cuarraca* (Rulfo 101).

¹¹ La relación muerte-agua también está presente en la tradición oral mexicana, en la leyenda de “La llorona”. Agradezco la observación al dictaminador de este trabajo.

Al mismo tiempo, observa Partida, el símbolo lluvia-muerte aparece ligado al símbolo domingo-resurrección:

Otro elemento que aparece en varios cuentos para reforzar el símbolo de la resurrección es el día domingo. Las acciones narradas en “La Niña”, “La llovizna”, “Blanche o el secreto” y en otros cuentos del autor [...] ocurren en domingo [...]. El Domingo de Resurrección o Domingo de Gloria conmemora el triunfo de Jesucristo sobre la muerte, celebra el día en que Jesús resucitó (Partida 115).

Así, al decir “llovizna” y “domingo”, el narrador *nombra*, simultáneamente, la muerte de su hija y su presencia. En este sentido, resulta de lo más significativa la relación del agua con el bautismo, que implica, al mismo tiempo, purificación y nominación, es decir, acción de dar nombre a alguien. Dice Pérez Rioja en su *Diccionario de símbolos y mitos*:

El agua todo lo disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida: tales son las características de la purificación por el agua, en la que se basa el bautismo cristiano; el agua bautismal es símbolo de purificación, ya que significa la eliminación del pecado y la elevación hacia una vida nueva. Así también el agua de lluvia –purificando la naturaleza y haciéndola renacer– es símbolo de resurrección (Pérez-Rioja 49; ver Partida 102).¹²

¹² Un dictaminador o dictaminadora de este trabajo advierte que no se debe desestimar el hecho de que los diccionarios de símbolos tienden a reducir las interpretaciones. En el caso del agua, la mitocrítica ofrece múltiples interpretaciones simbólicas, como la fertilidad. Asimismo, que no es lo mismo llovizna que lluvia, lluvia torrencial, chaparrón o monzón. La preocupación de los indios de que el agua penetre la tierra es válida debido a su carácter

El agua bautiza y, al bautizar, *nombra*.¹³ De tal manera, el narrador bordea los límites de la ficción y del lenguaje mismo.

Duplicando la ficcionalización del acto narrativo, el narrador cede la palabra a su yo-personaje para introducir un relato metadieético, pero sin abandonar la primera persona. Ubicado en la metadiégesis, el segundo narrador introduce el relato del viaje con los indios, bajo la llovizna; pero no es eso lo que quiere contar, sino la muerte de Usebita. Concluido el relato-del-relato, de vuelta a la diégesis, el primer narrador revela lo que ha querido contar con este metarrelato: la muerte de su hija. De la misma manera en que ha duplicado la ficción, se apropia ahora doblemente de la primera persona.

Tras este rodeo, el lector tiene ahora la sensación de estar entre el auditorio aludido por el narrador —en el nivel intradieético— porque éste ahora está de vuelta de la metadiégesis: reconocemos la diégesis como realidad gracias a que ha *abandonado* ese segundo nivel de ficción. Ilustro el recurso con las observaciones que sobre el fenómeno hace Genette: “La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional [...]”. Así, la diégesis

órfico: desciende al mundo subterráneo, se mueve en el ámbito telúrico. El entorno de la llovizna, por otro lado, da una imagen de lluvia interminable, conecta el cielo y el inframundo y, por lo tanto, crea un mundo quimérico, en que pueden convivir vivos y muertos. Agradezco mucho la advertencia.

¹³ Es significativo que el narrador se refiera a las palabras del indio como “un soplo”; el indio, entonces, la nombra, más que con palabras, con el aliento. En la grabación de la lectura en voz alta que de este cuento hizo Juan de la Cabada, él pronuncia este diálogo, precisamente, como un soplo o murmullo (De la Cabada, *Voz del autor*).

ficcional se presenta como ‘real’ en comparación con su propia (meta)diégesis” (Genette 29-30).

Aunque, admite Genette: “muchas veces también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por un narrador intradieгético: un personaje [...] cuenta a otro personaje [...] una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente ‘reales’” en el universo de la diégesis (Genette 30). Es impresionante que el cuento de Juan de la Cabada se corresponda con los dos casos apuntados por Genette. El metarrelato se asume “ficcional” para el auditorio del narrador porque éste lo anuncia como “cuento”; pero al final, lo admiten como no-ficcional porque termina contando su propia historia.

Reconocemos su historia como íntima gracias a la enunciación de la muerte universal de Usebita. Reparemos en que el narrador alude a su hija siempre con términos universales, sin nombrarla ni llamarla siquiera “mi hija”: “¿Dije que tenía¹⁴ yo dos hijos: una niña y un niño? Pues *la niña* enfermó” (37; cursivas mías). El nombre –“La niña”– se vuelve luego pronombre –“ella”–; con todo su vacío semántico.

Es así como el narrador cuestiona los límites de la ficción: *nombrarla* –a la ficción– para decir su contrario: la realidad (su realidad ficticia, se entiende). Y alcanza a cuestionar también los límites del lenguaje: nombrar la universalidad –“niña”, “ella”– para decir su intimidad: “mi hija”. En primera persona, escamotea todo el tiempo su relato –su duelo–, pues nada puede contar, sino contar que no puede; “empero”, lo consigue al

¹⁴ Aunque en el cuento no se revela, el pretérito del verbo “tener” aplicado a un hijo posee una significativa ambivalencia, pues decir “tuve un hijo” significa “di a luz”, pero también “perdí un hijo” o, propiamente, “murió”: lo tuve: ya no lo tengo.

introducir un metarrelato y, en él, a una tercera persona, en una aparente subversión del vivir para contarla: contar para vivirla.

Conclusiones

Concluyo advirtiendo que la meta-homodiégesis revela apenas la complejidad de “La llovizna”, en tanto actualiza el problema de la homodiégesis como metaficción. “En la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento *como tal* en el relato, toda narración se hace por definición, virtualmente en primera persona”, ha afirmado Genette (299). Esto es, la homodiégesis constituye siempre una prosopopeya.

En el primer capítulo, “Autobiografía y prosopopeya”, de su ya citado libro, *Desfiguraciones*, Fabio Vélez recuerda la etimología de la prosopopeya: “*prosopon poien*, conferir una máscara o un rostro” (Vélez 31). El narrador de “La llovizna” le confiere una máscara a su historia: efectivamente, su relato aparece con máscara de “cuento”, máscara de ficción. El metarrelato del narrador se presenta precisamente como ficción (metaficción para el lector): el narrador la disfraza con un relato ajeno, un “cuento”. Paradójicamente, este recurso confiere a la metaficción condición de ‘realidad’ para el mundo intradieгético, para sus escuchas.

Así, el cuento de Juan de la Cabada actualiza también el problema de la relación escritura/realidad, en tanto toda escritura remite a una ausencia, develando la relación escritura-muerte. El narrador cuenta el “cuento” de la muerte de su hija precisamente para salvarla de la muerte. Pero el relato tiene sus límites: no la resucita, sino sólo la ficcionaliza. Éste es, digamos, el precio de volver algo, o a alguien, objeto de discurso: la ficcionalización. Con todo, debemos tomar esto con cuidado: contar un

cuento, en tanto implica imprimir aliento a la palabra, también podría despertar a los muertos, metafóricamente hablando.

El cuento es la llovizna que podría alcanzar a los muertos: a nuestros muertos. Y podría también, en cierta medida, nombrarlos. Leer “La llovizna” puede excusarnos, a los lectores, de contar mal un cuento. Leer “La llovizna” e incluso decir “leí ‘La llovizna’” nos permitiría, llegado el momento, decir nuestros muertos a partir de una ficción: equivaldría a decir: “yo también he perdido a una hija”.

El narrador dice al principio: “no puedo ya contar un cuento” (33). ¿En qué momento ha perdido esta capacidad? ¿En qué momento la perdemos nosotros? Quizá cuando todo cuento es ya nuestro cuento: cuando, sin importar qué contemos, nos contamos¹⁵ (por eso no nos contamos: porque al contarnos, nos sabemos incompletos).¹⁶ Ese momento en que la ficción es ficción porque se ha vuelto imposible. ¿No es éste el límite o, más bien, la condición de posibilidad de la literatura: nada es ficción?

¹⁵ En la tradición oral existen frases que, aunque en sentido inverso, ilustran muy bien el caso. Para conjurar lo autobiográfico suele decirse: “me dijo el primo de un amigo”, “me han contado”.

¹⁶ Como sucede en el cuento “El ahogado más hermoso del mundo”, de García Márquez: “No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos” (García Márquez 50-51). “Mirarse” alude claramente a “contarse” –en tanto calcularse, pero también en tanto narrarse– los unos a los otros.

Referencias

- Avilés Fabila, René. “Contra el olvido: Juan de la Cabada”. *Expresiones. Excelsior*, no. 2, 27 de abril 2014 https://cdn2.excelsior.com.mx/Periodico/flip-expresiones/27-04-2014/27-04-2014_flip-expresiones.pdf
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, 1987.
- Coca Ríos, Roberto Cuahitli. *Políticas del arte. Los discordantes criterios de Juan de la Cabada, Luis Cardoza y Aragón, el realismo socialista y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1936*. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura, 2013.
- Cabada, Juan de la. “La llovizna”. *Revista Mexicana de Cultura*. Junio de 1952.
- _____. “La llovizna”. *Nuestros cuentos*. Unidad Mexicana de Escritores, Colección Tehutli 2, 1955.
- _____. “La llovizna”. *El cuento mexicano del siglo xx*. Empresas editoriales, 1964.
- _____. *La conjura y otros cuentos*. SEP, 1967.
- _____. *Antología de Cuentos de Juan de la Cabada*. Ediciones de Cultura Popular, 1970.
- _____. “La llovizna”. *Antología de cuentos mexicanos. Tomo I*. Nueva Imagen, 1979.
- _____. *Juan de la Cabada. Cuentos. Voz del autor*. Egrem, Palabra de esta América, no. 49, 1981. <http://www.cecilia.com.mx/delacabada.htm>
- _____. *La llovizna*. SEP-Conasupo, 1982.

- _____. *Antología personal de Juan de la Cabada*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- _____. “La llovizna”. *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. SEP/Cal y Arena, 1990, pp. 31-37.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Visor, 1990.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. T. I*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Filinich, María Isabel. *La enunciación en el relato literario*. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis doctoral, 1995. *TESIUNAM*, <http://132.248.9.195/pmig2016/0220252/0220252.pdf>
- García Márquez, Gabriel. “El ahogado más hermoso del mundo”. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Diana, 1999.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- González Téllez, Sergio Daniel. *José Revueltas, dialéctica de una conciencia rebelde*. 2018. UAM-Cuajimalpa, tesis doctoral.
- Hegel, Friedrich. *La fenomenología del espíritu*. Abada/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Lailson Lailson, Marco Tulio. *Para asir lo inasible. Lo fantástico en la obra de Juan de la Cabada*. 2013. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura. *TESIUNAM*, <http://132.248.9.195/ptd2013/octubre/0703913/0703913.pdf>
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. Ediciones de Andrea, 1956.
- Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito. textos y problemas de su interpretación*, trad. de Oberdan Caletti. Siglo XXI Editores, 2007.

- Monsiváis, Carlos (selección y presentación). *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*. SEP/Cal y Arena, 1990.
- Partida Salcido, Xóchitl. *Configuración del mundo infantil y su dimensión simbólica en ocho cuentos de Juan de la Cabada*. 2011. Universidad Veracruzana, Tesis de maestría, 2011. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/46706/PartidaSalcidoXochitl.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, 2006.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*. Colegio de España, 1995.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Sankey García, María del Rayo y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *El relato narrativo intersubjetivo*. VIEP/ICSyH-BUAP, 2006.
- Vélez, Fabio. *Desfiguraciones. Ensayos sobre Paul de Man*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Coordenadas de una cartografía epistolar: cartas a María Luisa Mendoza

Epistolary Cartography Coordinates: Letters to María Luisa Mendoza

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO
tesequar@gmail.com

ELBA MARGARITA SÁNCHEZ ROLÓN

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO
emsrolon@gmail.com

Resumen: Este trabajo da noticia de la correspondencia encontrada en los materiales del archivo personal de la escritora María Luisa Mendoza. Se esboza, a su vez, el papel que ocupa la escritura privada en torno a la obra tanto de la destinataria como de cada uno de los remitentes entre los que se encuentra Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Carlos Becerra, Elena Poniatowska, Hugo Gutiérrez Vega y Sergio Pitol; para señalar algunas coordenadas de lectura de esta cartografía epistolar.

Palabras clave: literatura mexicana, María Luisa Mendoza, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, correspondencia.

Abstract: This work reports on the existence of the correspondence found in the personal archive materials of the writer María Luisa Mendoza. In turn, the role that private writing plays in the work of

both the recipient and each of the senders, including Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Carlos Becerra, Elena Poniatowska, Hugo Gutiérrez Vega and Sergio Pitol, is outlined; to indicate some reading coordinates of this epistolary cartography.

Keywords: Mexican literature, María Luisa Mendoza, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Epistolary.

Recibido: 23 de enero 2024

Aprobado: 4 de abril 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.769

Coordenadas de una cartografía epistolar: cartas a María Luisa Mendoza

La correspondencia que sostuvo María Luisa Mendoza con escritoras y escritores nos habla no solamente de sus amistades, amores y placeres, es también un ir y venir de lecturas, momentos de la historia literaria y cultural de México, atravesadas por notas de política y complicidad. Son misivas desconocidas por encontrarse en el archivo de la escritora, que ahora está bajo resguardo de la Universidad de Guanajuato. La noticia de este epistolario, pues, es de inicio, un dato central en este trabajo. Para María Luisa Mendoza, estos trayectos epistolares fueron terreno fértil para el diálogo cultural y constituyen un permanente ida y vuelta en su obra periodística y literaria. Se trata de cartas escritas por sus remitentes cuyo contenido, sobre todo el de carácter literario, cultural e ideológico, podemos encontrar en la obra publicada por María Luisa Mendoza. Por su parte, la correspondencia en extenso constituye un itinerario de sus remitentes, tanto el que aparece fijado a las circunstancias de la fecha y el lugar desde donde se envían las cartas, como lo que

corresponde a las ideas y escarceos creativos que desarrollan en el momento de escribir y enviar estas misivas a María Luisa Mendoza.

Inicialmente periodista, su “profesión jamás descuidada”, como ella misma señala (*De cuerpo entero* 10), María Luisa Mendoza publicó también novelas, cuentos, ensayos, crónicas y una autobiografía; se han encontrado, en su archivo, algunos poemas sueltos y esta amplia correspondencia escrita y recibida. Particularmente, sobre una parte de esta correspondencia reside el doble objetivo de este trabajo: dar noticia de la existencia de una serie de cartas enviadas a María Luisa Mendoza entre 1965 y 1985;¹ y, a la par, proponer algunas coordenadas de lectura sobre esta cartografía epistolar, ya que las cartas tienen en el remitente el nombre de figuras de la cultura mexicana que en ese tiempo vivían el proceso de consolidación como parte de la nómina de escritoras y escritores de ese medio siglo o de la Casa del Lago, así como de algunos enlistados en el conocido boom latinoamericano.

El epistolario, que son voces que escucha María Luisa Mendoza, coincide con su participación de la vida pública en México. Atisba ya, que, además de la escritura, la autora de *De Ausencia*, se desempeña como escenógrafa, publicista, comentarista de televisión, diputada o coordinadora del Bosque de Chapultepec, facetas que se pueden reconstruir no en las misivas sino en su obra publicada, como, por ejemplo, en su autobiografía *De cuerpo entero: menguas y contrafuertes*, publicada en 1991. Estas cartas atestiguan precisamente una vida pública relacionada con los sucesos del momento y las implicaciones

¹ Todas las alusiones y citas de cartas a María Luisa Mendoza forman parte del *Archivo personal de María Luisa Mendoza* en la caja 4: “Correspondencia personal”. El archivo se encuentra a resguardo de la Universidad de Guanajuato.

que tienen esos hechos en la opinión y en la vida misma de quien escribe la carta y de quien la recibe, desde la libertad que otorga el registro de escritura privada, la amistad que la sostiene y el anhelo comunicativo en la distancia.

Este trabajo pretende dar noticia de ese epistolario centrándose en los remitentes, y la remitente, que forman parte, ahora, del mapa cultural de México y que, en ese entonces, estaban fuera de México. Las fechas y los sellos postales, permiten reconstruir itinerarios ceñidos a las fechas de las cartas y a las ideas vertidas en ellas por parte de los remitentes. La investigación en curso toma en cuenta las cartas encontradas en el archivo cuyos remitentes son Elena Poniatowska y Carlos Fuentes, Sergio Pitol y Carlos Monsiváis, José Carlos Becerra y Hugo Gutiérrez Vega, que envía un total de ocho cartas a partir de la muerte de José Carlos Becerra en marzo de 1970 y hasta 1972. En el caso de Elena Poniatowska, se trata de siete misivas enviadas la mayoría desde París, a partir del 6 enero de 1965, salvo la última, enviada desde Roma, el 14 de abril de 1965. Por su parte, Carlos Fuentes remite cartas desde distintos lugares como París, Roma, Londres y EE.UU. todas en un periodo de tiempo que va de mayo de 1966 a finales de diciembre de 1974. Un total de dieciséis cartas son las que envía Carlos Monsiváis desde Londres. Se trata del periodo en el que Monsiváis vivió en el Reino Unido que va de entre enero de 1970 y diciembre de 1971. José Carlos Becerra indica un itinerario que va de Londres a Bilbao, muestra la crónica del viaje del poeta en tres cartas remitidas a partir del otoño de 1969 y que se clausura abruptamente con la muerte del poeta en un accidente automovilístico en marzo de 1970, en Brindisi. Sergio Pitol es el que deja una cartografía intensa y extensa en el buzón de María Luisa Mendoza. Con un total de 65 cartas escritas desde Varsovia, Belgrado, Budapest, Galveston o Barcelona. La ausencia de las cartas que ha-

bría emitido María Luisa Mendoza queda salvada o se puede seguir en el constante aparecer de las ideas de las cartas en la columna La o por lo Redondo de María Luisa Mendoza, que podría considerarse un sucedáneo de su correspondencia por lo menos en el periodo de tiempo que ha quedado reunido en el volumen publicado por Grigalbo en 1971 bajo el título de *La O por lo redondo*. Gracias a esta reunión de textos se le puede dar sentido al diálogo que sugieren las correspondencias en las que se ocupa este trabajo.

I. Correspondencia privada, lectores varios

Ya decía Pedro Salinas en su “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar” que las cartas, por el poder de la escritura, otorgan a su remitente el “milagro” de la ubicuidad, pues, “sin moverse de sitio, su sentimiento, sus ideas, están ejerciendo acción sobre alguien que ni le ve ni le oye” (61-62). A partir de esta figura, es conocido el debate de Salinas respecto a la caracterización de la carta como conversación, debido a que considera como diferencia con la conversación oral dos de sus rasgos fundamentales: su capacidad para apelar a un destinatario ausente –“un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia” (29)– y la exigencia al remitente de ejercer un trabajo con el lenguaje en su afán comunicativo. Salvada esta acotación, podríamos decir que la carta sostiene en común con la conversación la relación comunicativa entre dos sujetos enunciativos, con la precisión de que estos se encuentran a distancia y en la carta se realiza un trabajo de escritura que implica un ejercicio apelativo del lenguaje; es, por tanto, la forma privilegiada para una suerte de *conversación a distancia*, es decir, un texto que se emite desde un solo enunciador con marcas textuales de interlocución.

Desde este enfoque, la carta constituye un acto social por la potencia del género epistolar de aludir a esta no presencia –distancia entre tiempo y espacio de la escritura/lectura–, mientras simultáneamente se configura en la cercanía de la relación apelativa con este interlocutor ausente, siendo éste su marco de enunciación, su eje comunicativo. Desde este ángulo, Patrizia Violi señala que entre remitente y destinatario de una carta se establece un contrato epistolar que “tiene por objeto el reconocimiento de una relación y la constitución de los sujetos definidos por esa relación” (90-91).² A la par, es fundamental destacar para el objetivo de estas líneas, siguiendo a Nora Bouvet, que las cartas privadas como “lugares privilegiados de la expresión y la comunicación personal”, al mismo tiempo tienen un doble valor de documento público y privado que les otorga un valor irremplazable para la investigación histórica o sociocultural (120).

En este mismo sentido, respecto a la conversación, Benedetta Craveri la sitúa en el epicentro del debate para la sociedad moderna, debido a capacidad para poner en movimiento la valoración de diversos puntos de vista. Se refiere a ello cuando describe lo que llama la *cultura de la conversación*: “rito central de la sociabilidad mundana, alimentada de literatura, curiosa

² En este mismo sentido, Darcie Doll Castillo enfatiza su diferencia entre una pragmática de la comunicación oral y otra de la escrita: “podemos afirmar que un aspecto característico de la carta es su función pragmática comunicativa, no exclusivamente por el hecho de remitir a una situación externa al texto, sino específicamente debido a que se halla inscrita interiormente en el texto. En segundo término, y dependiendo de lo anterior, la carta es un diálogo, pero un diálogo diferido en tiempo y espacio, y en ausencia de uno de los interlocutores. De allí que se le compare con la conversación o la interacción cara a cara, y puedan plantearse, del mismo modo, estrategias similares, pero siempre considerando la diferencia básica entre la comunicación oral y la comunicación escrita” (2002).

de todo, la conversación se fue abriendo progresivamente a la introspección, a la historia, a la reflexión filosófica y científica, a la evaluación de las ideas” (12).

Dirá Salinas que en la carta misiva lo convenido y conveniente es presuponer la existencia de una segunda persona como círculo social mínimo de la carta, como “número de la perfecta intimidad, el más semejante al número del amor” (36). Así, muchas cartas, añade, se quedan en este círculo, pero hay otras más, como las que aquí anunciamos, que sin dejar de lado su carácter privado admiten otras lecturas, así como requieren la ubicación de ciertas coordenadas que rebasan ya el ámbito de la comunicación entre dos personas, para situarse en su importancia para los estudios literarios y del campo cultural del momento.

El asunto de la amistad con el destinatario inicial es aquí relevante en cuanto a que es por esa amistad que las cartas acusan distintos tonos, intimidades o intereses, encargos, motivaciones o revelaciones, y, tanto logran acuerdos sobre un chismorreo como filtran la incongruencia y complejidad de las ideas del remitente que sólo la amistad puede entender o borrar. Las cartas existentes se podrían ver como un ejercicio de legitimación donde se visualiza en privado lo que en público no se puede decir y que, sin embargo, muchas veces, sale a la luz de alguna u otra manera.

De igual forma, nos parece factible distinguir en esas cartas algo más allá del mapa de una amistad o varias amistades a lo largo, porque no se escribe de la misma manera o con la misma naturalidad un epistolario si no está atravesado por el interés honesto y celoso, cordial y colérico, igual de amoroso entre remitente y destinatario. Y es que, gracias a la amistad, la cercanía deja en las cartas una serie de temas de interés para la investigación, asalto ulterior a una intimidad compartida que

podría ayudar a romper el idealismo de la hagiografía literaria que suele preponderar en la tradición académica, a la que Bourdieu llama “run run sacerdotal” cuando critica la mediocridad de la evocación literaria. En un *corpus* como el que presentamos podemos encontrar la posibilidad de “comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego del lenguaje que en él se produce, de los intereses y los envites materiales o simbólicos que en él se engendran” (Bourdieu 15).

Podríamos sugerir que los textos resultantes de una correspondencia, al ser conversación a distancia, capturan episodios que se pueden comprender gracias a la escritura íntima desde donde se despliegan las ideas. De esta misma forma, no es complicado suscribir las premisas del grupo de investigación “Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: públicos, circulaciones, usos”. Su propuesta radica en “estudiar el modo en que los epistolarios de autor, en el siglo XIX francés, sirvieron para la elaboración de poéticas en un momento en que la articulación histórica entre carta y poética es frecuente” (Cámpora y Locane, 2022). El acercamiento a epistolarios consiste en dar cuenta de un diálogo suscitado en libertad privada, porque es un espacio a partir del cual, quien redacta, pone en papel una radiografía anímica cuya honestidad alumbró lo dicho acerca de un momento, instantáneo e irrepetible, que la carta contiene; una idea que también comparte el grupo de investigación promovido por Cámpora y Locane:

El escritor, en vías de profesionalización, puede exponer su poética, abrir polémicas, defender intereses en tensión con otros campos de poder, construir una imagen pública. Al margen de esos usos explícitos, que también contempla, [...] se propone pensar esas cartas como espacios de mayor libertad donde no solo se ensayan y discuten conceptos para la obra

futura, sino donde también se elaboran ideas, formas y procedimientos que ya constituyen la obra (1 2022).

La potencialidad de las cartas para ensayar y debatir ideas radica en el doble valor social y privado de la conversación, puesto a punto por tratarse de una conversación escrita, con la distancia que implica el ejercicio de su escritura. En el caso de los estudios literarios, añade Nora Bouvet que la carta privada suele tener tanto el valor de “género literario” por sí misma, por su valor de trabajo con el lenguaje, como de documento histórico, mediador entre la escritura de otras obras y su momento de gestación (123). A la par, Clara Berdot en “Pliegues epistolares: la correspondencia de Proust entre carta y novela”, propone a colación de Marcel Proust:

La escritura epistolar puede leerse como una propedéutica a la escritura novelística. Para ello se examinan las tensiones internas de la correspondencia, que hacen de la misiva proustiana un pliego y un pliegue; es decir, no solo una carta en el sentido propio, sino también (como bien lo indica la palabra francesa *pli*) un lugar de doble juego y de duplicidad para un Proust que codifica y disimula constantemente su estética. Esta complejidad se manifiesta a través de elementos como las tensiones del “yo” proustiano en la correspondencia, el papel del receptor (o de los receptores, que van desde el destinatario de la carta hasta la posterior lectura que elabora la crítica) y la mezcla de temporalidades propia de los subgéneros epistolares, temáticas que llevan a vislumbrar, en determinados pliegues de la escritura epistolar, la expresión –concomitante a su teorización y a su práctica en la novela– de la concepción y la función de la literatura (1 2022).

La académica francesa afirma que la correspondencia de un escritor se percibe como herramienta hermenéutica situada en la frontera entre la obra y la biografía, pero no puede reducirse a su dimensión biográfica, Berdot insiste en que “es innegable que la carta no pertenece al orden de la ficción –y lo mismo puede decirse del ensayo, por ejemplo–; sin embargo, el ‘yo’, en un discurso no ficcional como el de la carta, no siempre corresponde estrictamente al sujeto de enunciación” (2022). Retoma los argumentos de Robitaille que profundiza esa noción con las siguientes palabras: “afirmar que la correspondencia de un escritor ‘no es una autobiografía’, sino ‘una ficción escrita por un ‘yo’ tan huidizo y fragmentado como el del escritor” (2022). La reflexión busca distinguir en el yo epistolar un elemento central para comprender el yo que novela. En ese sentido, Berdot concluye este esquema afirmando que en la epístola cuando el escritor dice yo también está planteando el inicio de la ficción. De alguna forma, esa sutileza enunciativa es importante en cuanto que este yo de la escritura privada permite comprender el camino por el que se decanta un escritor en su obra. En este sentido, de doble mirada hacia la introspección del yo y hacia la relación con el destinatario, habla Michel Foucault de la carta:

Escribir es, por tanto, “mostrarse”, hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la misiva que recibe, se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara. [...] El trabajo que la carta opera sobre el destinatario, pero que también se efectúa sobre el escritor por la carta misma que éste envía, implica una “introspección”; sin embargo, esto se ha de comprender

no tanto como un desciframiento de sí por sí mismo, cuanto como una apertura de sí que se da al otro (300).

En esta línea, entendida la carta como un continente de ideas que se relaciona con el diálogo y la conversación a distancia, el debate y la esgrima verbal, reconocemos características del ensayo, escrito donde se deslizan esas ideas que flotan en la escritura de un valor absoluto y provisional a la vez. Fruto de la experiencia vital, lo escrito en una carta también tiene su carácter mundano, “*politesse*”, lo llama Craveri: “una determinada forma de vivir, de actuar, de estar, adquirida mediante el hábito mundano” (16). En pocas palabras, se produce un encuentro cultural o sus consecuencias: lo que conocemos como opinión sobre lo público, pero dicho en privado. La más objetiva de las subjetividades la leemos en lo que un remitente expone a un destinatario.

Esta construcción de los interlocutores en la relación epistolar está soportada por la libertad de su ejercicio. Recordemos que Salinas define a la carta como “una exteriorización de un estado subjetivo del momento, de un modo de sentir o pensar aislado de los demás, y comunicado a otra persona libremente, tal como se nos ocurre”; de tal forma que, a pesar de cualquier manual, “la carta permanece a través de los siglos como tipo insuperable de libertad expresiva” (70-71).

Es importante, en ese sentido, el momento de producción porque convierte a la carta, fechada y dirigida con un tema circunstancial de fondo, en un termómetro y en un elemento dinámico a la hora de comprender lo escrito ahí y anotarlo, como quien explica algunos porqués, intentando hacer una lectura crítica de esta escritura privada. El dinamismo lo subrayamos porque las cartas están escritas en presente y eso subordina el punto de vista, las ideas vertidas, la manera de interpretar la

realidad, al momento de producción (“exteriorización de un estado subjetivo del momento”, dice Salinas). Pero, en retrospectiva, podemos distinguir, desde el punto en el que se releen esos mensajes, aquel presente de la escritura y las circunstancias. Vemos en el epistolario “un instrumento capaz de transmitir al destinatario (pero enseguida también a otros receptores directos o indirectos) una idea acerca del nombre que asume la responsabilidad tanto de la carta como de la producción literaria registrada o que se prevé registrar bajo la misma rúbrica” (Cámpora y Locane 3).

De inicio, el testimonio de la vida cotidiana contenida en una carta ya tiene su propio valor: es testimonio y, en los últimos años, la materia para estudios desde la vida cotidiana o la microhistoria se ha decantado por la revisión del material que se mantuvo en la intimidad de la vida privada, hasta que se propone como material de archivo y objeto para la comprensión de la teleología, la epistemología, las jerarquías sociales, las clases. Además, en la correspondencia entre escritoras y escritores, por su carácter de figuras públicas y su relación con el trabajo sobre el lenguaje, la consciencia se dirige al amigo, al mismo tiempo que el acto de escritura lo sitúa en la posibilidad de ser leído por otro, por otros “lectores varios”.³ De esta forma, la enunciación en la correspondencia entre escritoras y escritores adquiere cualidades de ensayo o, al menos, ensancha las fronteras entre lo público y lo privado como un espacio de discursividad literaria en donde se distingue la voz del remitente. Así, en esta correspondencia privada se mantiene una forma de conversación escrita en la que se exponen ideas o *escarceos dirigidos a un amigo*,

³ El término “lectores varios” es usado por Pedro Salinas para referir esta apertura de la carta a la curiosidad ajena y apuntar su doble valor privado y social ante la mirada del otro (36).

aludiendo al muy conocido prólogo de Montaigne. El resultado son textos cuyo germen, inscrito en el texto íntimo, encontrarán un cauce de presentación público en algún momento. Ven la luz pública en otro formato, transformados en un artículo de opinión o pasajes de una novela, o en la trama de un relato o llegan a admitir la transgresión de lo privado al ser publicadas por sí mismas.

Desde los planteamientos anteriores, nos acercamos a este *corpus* epistolar reconociendo su potencia para la exploración de las ideas –particularmente las poéticas– y sus tensiones dentro del campo cultural; y, por ello, su apertura más allá del ámbito privado. Primero distinguimos en estas cartas, la relación entre interlocutores; para plantear después la presencia de una conciencia escritural, en la cual se asienta su valor literario desde la tensión entre distancia y cercanía; y, a la par, dar cuenta del diálogo entre la correspondencia, otras obras y las circunstancias que bordean su escritura. Por supuesto, el interés se ubica en la localización de estas coordenadas y su valor para estudios posteriores, dada la relevancia de su valor cartográfico.

II. Cartas en el archivo personal, primeras coordenadas de lectura

El conjunto de cartas que conforman el índice catalogado ya en el *Rescate del Archivo de María Luisa Mendoza*⁴ sugiere

⁴ Nombre del proyecto de catalogación del archivo personal de la escritora María Luisa Mendoza, donado a la Universidad de Guanajuato. En su valoración literaria y cultural, el proyecto estuvo a cargo de Luis Felipe Pérez Sánchez y Elba Sánchez Rolón, y contó con la participación de las estudiantes Daniela Guerrero Muñoz, Tiffany Uvalle Yáñez y Dalia Jiménez Ávila; así como por un equipo de rescate documental, fotográfico y bibliográfico, conformado por Yolanda Ibarra y Arely Campos.

la existencia de un grupo “cuyos elementos unidos por una combinatoria casi sistemática, están sometidos al conjunto de las fuerzas de atracción o de repulsión que ejerce sobre ellas el campo de poder” (Bourdieu 36), a partir de una dimensión distinta, más doméstica, como lo es la conciencia de estar frente a textos que se escribieron, incluso en algún caso expresamente, para no ser mostrados a nadie más que al interlocutor elegido.

No son abundantes los acercamientos al archivo de un escritor o escritora en Latinoamérica, como afirma Graciela Goldchluk (*Palabras de archivo*). La estudiosa argentina subraya, además, que la materialidad de los archivos es útil para los estudios literarios porque nos permite el estudio directo de documentos que conservan trazos específicos extraviados en el camino hacia la obra publicada, ya en librerías o en bibliotecas. El archivo es un objeto que hay que mostrar y dejar dispuesto. Su valor reside en que son fuentes primarias y que son material de colección y de contexto que es susceptible de exégesis y ordenamiento. Las ideas de Goldchluk se centran en romper con la idea del fetiche o del museo intocado para generar explicaciones que permitan esclarecer estados de cosas, proponer asociaciones, entablar caminos de conocimiento a partir de los documentos u objetos. Al respecto, Isabel Núñez observa que

Por suerte, y a contracorriente de la crisis y el miedo editorial, en este país empiezan a proliferar los libros de cartas, tan omnipresentes en el mundo anglosajón y en el universo francófono, como muestra ese delicioso *Musée des Lettres et des Manuscrits de París*, o los inmensos volúmenes de cartas de poetas y novelistas anglosajones (“Cartas de escritores”).

Las ideas de Núñez y de Goldchluk subrayan la importancia de la existencia de materiales de esta naturaleza para ponerlos

en diálogo con el presente. El testimonio de las cartas permite fundamentar la interpretación a partir de estos signos intencionales habitados y regulados por un espacio social legible.

En la correspondencia dirigida a María Luisa Mendoza es común encontrar referencias a lecturas, obras en proceso y expresión de la experiencia de escritura de los remitentes. En el afán de organización de su archivo personal, María Luisa Mendoza acumuló y guardó una extensa correspondencia, lo que podríamos llamar el *corpus* de su epistolario, resguardado ahora por la Universidad de Guanajuato, junto con sus documentos personales, manuscritos, documentos y materiales de su incursión en la labor legislativa; a la par de la donación de su biblioteca personal a esta institución.

Se trata de cartas escritas desde París, Londres, Roma y Estados Unidos, como es el caso de las remitidas por Carlos Fuentes, a partir de mayo de 1966 en las que también se puede hallar el rastro y la evidencia de procesos de escritura de cada uno de los remitentes y de la autora. Entre estos materiales de su archivo, se encuentran también misivas recibidas de Elena Poniatowska desde París y Roma, a partir del 6 de enero de 1965 hasta abril del mismo año, cuando se consuma la visita de María Luisa a Europa. Del viaje de la escritora guanajuatense a Europa hay noticia en sus crónicas incluidas en *La O por lo redondo*, su columna periodística para *El Día*.

Incluidas en este *corpus* están las tres cartas que recibió María Luisa Mendoza de parte de su amigo José Carlos Becerra desde Nueva York, Londres y País Vasco, concretamente, Bilbao. Esta última tan solo unos días antes de morir en el accidente de Brindisi, en mayo de 1970. Con motivo de la muerte de Becerra, Hugo Gutiérrez Vega inicia una correspondencia con María Luisa que se alargará hasta 1972. El poeta y dramaturgo escribe desde Londres, donde funge como embajador.

En este archivo, se encuentra también su correspondencia con uno de sus grandes cómplices de conversaciones vivas y constante diálogo a distancia: Sergio Pitol. De este remitente se pueden consultar por lo menos sesenta cartas escritas desde los distintos lugares en donde vivió el autor veracruzano entre los que se encuentran Varsovia, Belgrado, Budapest, Galveston, Barcelona, Londres, Praga, Moscú y París. La correspondencia está fechada entre marzo de 1965 y mayo del 85; es una correspondencia copiosa sobre todo hasta 1975.

En el caso de las cartas que Elena Poniatowska y Sergio Pitol dirigen a María Luisa Mendoza, son notorias las marcas de cercanía de su amistad, con comentarios a su manera de actuar, actitudes y reservas, prejuicios y contemplaciones; dando cuenta de la intimidad o secrecía del mensaje, al tiempo que lo dotan de un valor moral, estético o estructurador de ideas. Este registro de decálogo o guía está presente también en las cartas escritas por Carlos Monsiváis que forman parte de este acervo.

Se trata, en general, de un conjunto de cartas de las que se puede comprobar que hay una ida y vuelta entre la obra de María Luisa Mendoza y las misivas enviadas por sus amigos desde ultramar. Estos vasos comunicantes se notan en los textos recogidos en su columna del periódico *El día*, donde la destinataria, María Luisa Mendoza, firma una estimulante columna titulada *La O por lo redondo*. La premisa anterior abre una veta de análisis de la obra de Mendoza Romero para revisar la influencia o incidencia que pudiera tener este conjunto de cartas en su poética, desde el análisis del intercambio de ideas y cómo éstas pueden llegar a filtrarse en su propia postura. Estamos afirmando, como se indicó desde las primeras líneas de este trabajo, que en la correspondencia hubo, para María Luisa Mendoza, un territorio de debate y propuestas de escritura y lectura. Ese diálogo con sus remitentes alimentó su elección de temas, es-

téticas, lecturas y formas de escribir. Para muestra proponemos este ejemplo en el que Elena Poniatowska comenta en una carta del jueves 21 de enero de 1965:

Me encanta China cómo te enamoraste de Hemingway, y cómo cuando hiciste el amor, tú bajo sus barbas, sentiste que Jehová te poseía y gritaste: “Viva San Louis Missouri”. Ojalá pudieras ponerlo en *La O*. Hacer unas *O* así, sería espléndido.

La respuesta de María Luisa Mendoza, la tenemos en la propia columna, que ha sido recopilada en 1971, en un libro del mismo nombre, *La O por lo redondo*:

Yo amé a Ernest Hemingway demasiado tarde. No lo hice antes, ya lo he dicho, porque le tenía miedo. Era para mí demasiado rotundo con sus camisas abiertas dejando salir pelos blancos, con su quijada fuerte en donde apoyaba la escopeta para matar a mis pájaros, con su feroz manera de zaherir y herir a mis animales de África. Era hombre, hombre para mí más que escritor, escritor. Pero entré a él por mi propia fiesta por París era una fiesta, y me hermané en su hambre de literato pobre, en su hermoso primer luminoso envidiado matrimonio, su hijo, su casa arriba de una carpintería, sus amigos, sus paseos y su bella anhelada tierna manera de hacer el amor en las cumbres de nieve con la ventana abierta y el vino del Rhin en una mesa de Van Gogh pálido e invernal. Amé a Hemingway mucho cuando subí de su mano la escalera verdosa y tibia de su finca en La Habana.

Caminamos juntos por el pasillo y yo tenía diez años y su mano honda me apretaba la mía porque Hemingway siempre fue un hombre que volvía a todas las mujeres, hasta a Mary su definitiva única compañera, en niñas. Ernest, papá y yo, reco-

rimos cuartos de cabezas astadas, de revistas llenos, carteles de toros, cuadros de Miró y Picasso. En su baño nos reímos con las anotaciones de su presión arterial que tanto le preocupaba...y lo vi, solamente yo la última, antes de irse a Estados Unidos a enloquecer lentamente hasta besar el ojo del gatillo de una escopeta que lo habría de matar. Hemingway ido, loco, perdido, virolo enfermísimo, sufrientísimo, quebrado, se mató como el último acto de perdón por haber matado a tantos animales. Se hizo cóndor, jabalí, León, liebre, perdiz, y se hirió en el corazón, no en las alas (Mendoza, *La O por lo redondo* 197).

En este ejemplo, es posible trazar el rastro del amor de María Luisa Mendoza por las palabras: “amo las palabras porque son lo único que tengo”, le dice la autora a Poniatowska en una entrevista (40); al tiempo que esta afirmación se enmarca en su experiencia lectora como cercanía e intimidad con el otro. Un aspecto que se destaca desde la forma en cómo refiere a su relación con Hemingway, con la familiaridad de la amante anotada por Poniatowska en su carta, hasta permear la narración vital. Al mismo tiempo, al final de la columna la palabra permite transmutaciones en aquello que amamos, haciéndolo parte del amante y de su capacidad de ir más allá de sí mismo. El nudo en esta malla de cercanía y distancia se muestra en ese ir y venir de la carta a la columna, como ejemplo del trazo de una complicidad que influye en la obra de la autora guanajuatense.

La amistad entre María Luisa Mendoza y Poniatowska es visible en el tono de su correspondencia, así como en el apartado fotográfico del archivo de la escritora. Más allá de esta cercanía, se puede tomar la escritura de la remitente como la del germen de una obra que ve la luz desde el yo ficcional pero que tiene al yo epistolar en la génesis en una carta del 5 de marzo de 1965:

Lo más difícil de borrar son las imágenes. A propósito, fijate que escribí tres especiales de relatos, chicos, de dos cuartillas. Uno se lo mandé a Hero, al Excélsior, a ver si lo publica. Claro, todos se refieren al amor: uno se llama “El Recado” (el que ya mandé) otro “La separación” y otro “El Encuentro” ...⁵ Voy a sacarte una copia en papel delgadito, a ver si te gustan. ...A Andrés no le gustarán, pero yo me los tenía que sacar de adentro, es como un vaciarse después de mucho tiempo... Todavía pienso mucho en él, muchísimo, pero trato de no hacerlo, de cambiar los pensamientos, como cuando nos dicen de no rascarnos una costra, que sanará más lentamente si la arrancamos antes de tiempo... Todavía, si lo encontrara yo en la banqueta de *El día* y me dijera que me fuera con él, allí iría yo –a pesar de todo– y como él mismo me decía “Otra vez la burra al trigo”... Pero quiero sanar, mi Chinus linda, no quiero que pase nada de eso, y si siento que eso puede pasar mejor me quedo aquí, en Francia, para no volverme a hundir en ese callejón sin salida.

En ésta, como en el resto de las cartas que constituyen el *corpus*, es visible la complicidad de la escritura, al comentar otras obras en proceso o entregadas, así como la oscilación entre ese yo de la escritora que describe, sumado al yo epistolar que apela y muestra el vínculo amistoso, íntimo, con su interlocutora. El amor es otra vez el tema y aliento de la escritura, sumado a la pérdida y la distancia, porque es significativa la referencia espacial y la decisión de seguir lejos, a pesar de que esa distancia lo que representa México esté siempre presente.

⁵ En el libro *De noche vienes* (1979) se incluyó el cuento “El recado” y probablemente “La separación”, con el nombre “La ruptura”.

Desde estas primeras coordenadas sobre el epistolario nos interesa el margen de tiempo contemplado entre 1965 y 1985, aunque el momento más prolífico de estas cartas es hasta antes de 1971 en donde coinciden, al mismo tiempo, cartas de Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José Carlos Becerra y Hugo Gutiérrez Vega. Particularmente este momento es central por lo que aportan estas cartas para conocer los itinerarios de quienes las firman en primera instancia. Pongamos la escena en la que José Carlos Becerra escribe desde Nueva York el 21 de octubre del año 69:

Ruido de pasos por los adoquines y una voz puertorriqueña que dice: “Quiero aprendé bié el inglés”. Y Central Park, amari-llando ya, con sus fiestas hippies de “Domingo en la tarde” de los que Vicente Rojo, González de León y yo nos reímos tanto. Y los monstruosos grupos de ancianos en la plomiza playa de Coney Island, reunidos alrededor de una bandera gringa realizando repugnantemente sus ritos extraños de clubes playeros. Y el desafío de los jóvenes negros marchando por Brodway o por la 42 *st.*, acompañados de rubias espléndidas, seguros ya de que la tienen ganada. Y los que leen la “última” edición del *New York Times* junto a los botes de basura en la calle, y luego tiran el papel de tinta aún fresca, para que otros los recojan para leer a su vez. Y cuando otros terceros sacan los periódicos de los botes para nueva lectura, los compradores del *New York Times* tienen la siguiente edición en la mano. (Me pregunto si esta velocidad no le espera también a la nueva literatura).

La descripción del entorno, los detalles y el cierre que remite a eso que comparten, hacer literatura, forman parte de una mirada sobre sí mismos; conforman esa objetivación de la subjetividad, de la mirada que ondula entre dos puertos: aquel que

mira y anhela en la distancia a la amiga con quien compartir la imagen y la idea. La elección de una perspectiva para mostrar los contrastes sociales y culturales entre los habitantes del espacio descrito recae en una reflexión respecto a si la literatura por venir asumirá también la velocidad que ve en el entorno, es decir, de cómo la literatura se nutre de estos horizontes de experiencia social.

Como señalamos antes, no sólo es la amistad la que queda cartografiada en un testimonio de misivas manuscritas o mecanografiadas, como es el caso de las cartas a Mendoza situadas en la vida de sus interlocutores tanto por la fecha como por el lugar desde donde se remiten. Es, al mismo tiempo, la posibilidad de vislumbrar al menos lo que sucede íntimamente con quien escribe esas cartas, un aspecto que, en las ideas de Tom Wolfe,⁶ es el más relevante para la literatura: capturar, sin que nadie lo note, los cambios que sufre alguien en su interior a partir de un suceso o una noticia o una idea venida de una lectura, de una experiencia que se cuenta mientras se la intenta comprender a lo largo del relato de una carta y de las sucedáneas, a manera de prontuario.

Por su parte, son cuatro cartas las que se conservan en el archivo firmadas por Carlos Fuentes. La primera data del 23 de mayo de 1966, desde París. En ella encontramos una vez más la evocación del destinatario ausente, con quien se busca el *fluir* de la mirada, al esbozar para María Luisa un paisaje de París desde un restaurante:

⁶ Aludimos a un diálogo incluido en el guion de *Genius*, de Michael Grandage es un filme biográfico de Tom Wolfe protagonizado por Colin Firth y Jud Law.

Queridísima María Luisa:

Acabo de beber un Poire-William en la Coupole- Montparnasse, con Rita y Gironella, a tu salud, en tu recuerdo, con tu nostalgia. Gracias, cuata querida, y no te digo más.

Además, la carta puede leerse como un análisis sociológico de la situación en París a partir de los referentes culturales: literatura, filosofía, música, cine, costumbres, compañeros de mesa; una vez desde la mirada del viajero que reconoce la distancia con la que describe. Por ejemplo, la crónica del siguiente paisaje, en el ir y venir de la mirada ausente y la del remitente:

Olvídate del París invernal que conociste. Ahora todo está volcado a la calle, escoges tu barrio, tu café, tu caminata, solitarios o bulliciosos, frescos o cálidos, los castaños, el río, los jóvenes vikingos, las jóvenes como hermosas reinas del planeta Mongo, aquí Julio Cortázar, allá Luis Buñuel, más allá Wilfredo Lam, Matta, Vargas Llosa, Gironella: tu mesa de café imaginaria puede ser, es, la verdadera. Crees, al principio, que París está muerto —y lo está, en muchos sentidos: hay una capa vieja, racionalista, de apologías, que tarda en morir—; pero debajo hay una pulsación, la de todos los jóvenes que vienen a sustituir a la “generación existencialista” que ya da las últimas boqueadas. Su característica: es la primera generación abierta que hay en Francia, la primera generación no-cartesiana, no-chauvinista, abierta al ritmo ajeno, al contagio. Es, contra todas las apariencias, el momento de venir a París. De la gran tradición francesa, lo que estos jóvenes salvan es la prodigiosa capacidad de síntesis —sólo semejante a la capacidad de asimilación, de trituración, del mundo anglosajón. Es la verdadera nueva novela de Le Clézio (*Le Déluge*), la verdadera filosofía de Foucault (*Les Mots et les Choses*), el verdadero nuevo cine de

Godard (*Masculin-Feminin*)– y, si no hay nada extraordinario en la pintura, hay la apertura a lo que hacen otros, el éxito en París del italiano Cremonini, del español Tapiés, del argentino Sergi, del mexicano Gironella.

Es notoria la mezcla de lecturas con esta vida de *voyeur* y la vida doméstica, que también tiene su lugar en estas palabras con las que concluye la carta desde París:

Conseguí un apartamento, balzaciano, divino. Estoy rodeado de panaderías y carnicerías y cafés. Bajo a comprar mis conservas con una canasta, a comprar *Le Monde*, a tomar el trago en el bar de la esquina con los albañiles del *quartier*. Cecilia juega en los jardines de Luxemburgo. Rita está en una academia de corte. Somos muy felices; aquí manejas tu tiempo, de amor, de trabajo, de juego, con una libertad que todavía no se concibe en México.

Hecha no precisamente para conocerse más allá de la intimidad, abre el obturador y amplifica los elementos de una fotografía, es decir, el momento en el que se escribe en contraste con México. Fuentes describe una estancia en París que no concibe en su país, descrita desde sus relaciones, espacios literarios y, en síntesis, una felicidad vital que describe como libertad. En este entorno escribe, más allá de las cartas, París tiene un eco en sus obras, ya que vivirá este inicial idilio y después los movimientos de mayo de 1968. Sobre este tema se puede referir su libro *París. La revolución de mayo*, publicado ese mismo año.

En el caso de las cartas a María Luisa Mendoza el papel central que ocupa la conciencia de que son cartas de escritoras y escritores agrega un factor a la hora de asaltar esa intimidad; el mismo factor opera a la hora de considerar a la destinataria, que

es concebida como una figura central del campo cultural. María Luisa Mendoza opera como uno de los referentes de quienes remiten estas misivas a la hora de considerar el panorama cultural, que subsume al periodismo, a la publicidad y al quehacer literario en los suplementos. La información contenida en estas cartas aporta datos que aclaran el derrotero de algunos libros, nos permiten darle sentido al relato de carreras literarias como la de Fuentes que redacta estas líneas eufóricas desde Roma el 13 de diciembre de 1967:

Mi editor italiano, Feltrinelli, está embargado por el entusiasmo y piensa que con ese éxito la literatura latinoamericana deja de ser algo “exótico” para el público italiano. Yo no salgo de mi asombro.

Mucho Mesijo por delante. Terminé mi libro sobre Buñuel en Londres, preparo la presentación de mi primera obra de teatro en Roma, París y Berlín, la nueva novela avanza, alterno semanas de gran concentración en el [mesijo] con semanas de viajes, contactos, estímulos... ¿Qué quieres que viaje a hacer a México, dime? ¡Soy masoquista, pero no tonto!

En estas líneas, Fuentes probablemente se refiere a su libro *Luis Buñuel o la mirada de Medusa*, inédito hasta 2017, que incluye fragmentos posteriores a las cartas sobre el mayo francés de 1968. Para el autor de *La región más transparente*, París y, en general, su experiencia europea, representa la posibilidad de integrarse a un campo cultural más amplio, ser reconocido fuera del “exotismo” como un autor que puede presentarse en esos foros. Su emoción es evidente, ya que tiene como telón de fondo una visión de centralidad en el campo literario de su época.

En las cartas de Fuentes, la estructura social que enmarca la obra se muestra desde una perspectiva central del campo cul-

tural del momento. Podría decirse que en las líneas escritas a María Luisa Mendoza de manera privada podemos elucidar la intención de Fuentes por mantener una libertad intelectual, al tiempo que convive con figuras relevantes del campo cultural y marca su postura entre la frontera de lo que vive en Europa y su visión de México. Las siguientes frases expresan sus reservas en torno al campo cultural que concibe Fuentes y del que hace cómplice a Mendoza Romero a quien le escribe estas líneas desde Londres el 29 de octubre de 1967:

Menos mal que me habías alertado:

Las noticias que me envían José Luis Cuevas y Alberto Gironella sobre la Piazza Pública (o la Pizza marguerita) no me sorprendieron u ofendieron, ¿Por qué todo tiene que terminar en México así, a ese nivel de vecindad? ¡Coraje y a respirar brumas! ¡Por cierto, dado el *milien* totonaca, no cuentes de mis planes de teatro Moctezuma Cortés o mañana me vuelan la idea!

Así como vemos a Fuentes elaborando una postura frente al campo cultural o el espacio literario y su necesidad de autonomía. Desde otro ángulo se escriben las cartas de Carlos Monsiváis a su amiga María Luisa, como podemos discernir en estas líneas con las que abre Monsiváis una de las más de diez cartas que recoge este archivo. Está fechada el 10 de diciembre de 1970:

Querida China:

Así es la vida. Echeverría se encontró a todos los jóvenes prematuramente momificados que había en México y se los llevó a trabajar con él y el “gabinete” más joven se cayó de pura vejez, de purita arrugas y telaraña. Que feo, que lúgubre, qué

horrendo es todo y al mismo tiempo, qué formidable darse cuenta que allí seguimos muchos a la nueva unidad que es un diario agotarse la espalda y un renegar y un adjurar y un seguir allí, en el lugar que uno detesta, junto a la gente que uno desprecia no por masoquismo ni trauma infantil de esos que hoy ya ruega el psicoanálisis estructural (sorry) sino porque no hay otra. La razón no es real y no son resignación ni conformismo, sino algo distinto, quejas, piedad mal entendida o caridad sublimada o ve tú a saber. México es el nombre de una pasión que no mira quién, es un ejercicio de paciencia y de prisa. No el amor-odio sino el odio y el amor alternados simultáneamente, cercanos, lejanos. ¡Qué desesperación, china, saberme tan mexicano y sentirme tan crítico! Uno se puede dar el lujo de un sentido crítico en otro país. No aquí donde ejercerlo es cortarte mientas te rasuras en un espejo roto. ¿A qué vuelvo? ¿Por qué me fui?

El dolor por lo considerado propio, la reflexión política, la posición ante ello son los temas de Monsiváis. Se siente lejos, cansado, desde esa otra orilla voltea a México y se llena de desesperanza, con la mirada del crítico. Respecto a su obra, Monsiváis escribe desde Londres en el invierno de 1970:

Atravesio por una época difícil. Ni se lo que quiero, ni sé cómo lo quiero, ni sé nada, nada que no sea sobrevivir a través de la exigencia de una cultura que, bien vista, es delirante por inaplicable. El libro de crónicas, ya te lo dije, sale en enero. Sé que sufrirá el feroz silencio de la exigente crítica y no me preocupó, porque tampoco es un buen libro. Eso siento y pueden juzgarme un falso modesto o un inseguro.

El libro aludido es *Días de guardar*, publicado por Era en 1970, donde la temática principal es la urbe, la ciudad de México y sus habitantes. Un libro escrito en la distancia y en medio de una dura mirada autocrítica. Desde una perspectiva más cercana a esta, del otro lado de la balanza de lo relatado por Fuentes, escribe Elena Poniatowska el 6 de enero de 1965, desde París:

Me siento un poco como perdida y desligada de todo... ¡Y tú cómo estás? ¿Y Eduardo? ¿Y Lord? ¿Y *El Día*? ¿Y tú trabajo? ¿Qué haces? ... ¿Cómo le fue a nuestra madrina B. B. con su estreno? ... Hay tantas cosas que quisiera yo saber, y me da angustia no poder descolgar el teléfono y marcar tu número. De pronto me doy cuenta que estoy muy, muy lejos; que “Le Mexique” es otro país, con su vida a parte; sus gentes; que tú bajas todos los días por el elevador, y te vas con tus trajes Chanel, tus zapatos y tus medias negras; que les hablas a los demás y te ríes y los haces reír y que yo no puedo verte... Cuando uno se va, hace uno un paquetito con las imágenes, los gestos, las palabras, el movimiento del pelo, o el brillo de los dientes de los que uno ama; y allí los va cargando en la cabeza... Yo creo que por eso me pesa tanto el cerebro (como dicen las criadas), y me pesa tanto el corazón... Extraño mucho a México, y aquí sigo, en París, con todo atorado dentro; el trabajo y el amor hechos nudo en la garganta, y la angustia de no poder desatarlos.

Para ella, la amistad, las imágenes y los recuerdos de México generan una constante tensión de nostalgia, extranjería y, al mismo tiempo, un retrato introspectivo de la tensión de la distancia. Retomando a Bourdieu, la correspondencia íntima es útil para verbalizar y dar sentido a la experiencia de quien

la envía, por un lado, y, por otro, la existencia de esas misivas permite:

reconstruir el punto de vista, el punto del espacio social o a partir del cual se formó una visión del mundo, y ese espacio social en sí mismo, es ofrecer la posibilidad real de situarse en los orígenes de un mundo cuyo funcionamiento se nos ha hecho tan familiar que las regularidades y las reglas que los gobiernan se nos escapan (80).

Leer estas misivas puede convertirse en un preámbulo para el análisis sociológico del mundo social en el que se han escrito estas cartas y distinguir, a su vez, ese mundo social en las obras que, paralelamente, se constituyen en objetos editoriales, públicos. Particularmente, las cartas anteriores dan cuenta de la importancia que reviste, en palabras de Fuentes, su paso por Europa; en contraste, con el momento relatado por Monsiváis, donde lo que llama falsa modestia o inseguridad se enfoca en el tratamiento de la crítica sobre sus textos. Así, las cartas revelan, parcial y subjetivamente, las condiciones del campo cultural en el que se gestan las obras, las reglas no escritas de este accionar de los otros (editores o críticos) sobre la propia percepción de la escritura. Como mencionamos líneas más arriba citando a Bourdieu, se trata del conjunto de fuerzas que operan sobre los textos y, debemos añadir, que la carta privada permite mostrar en su carácter de reflexión desde el interior del autor.

El caso de la correspondencia que remite Sergio Pitol es central y sustancioso al ser un periodo de al menos dos décadas, en donde el autor relata sus decisivas experiencias como agrega-

do cultural, embajador o becario,⁷ pero, fundamentalmente, el sentido que él mismo da a sus procesos creativos como lector, traductor y escritor. En esta serie de cartas podemos notar tanto la amistad en la distancia como su transfiguración de acuerdo con lo que les acontece tanto a destinataria como remitente. El relieve y la profundidad que se construye en las más de sesenta cartas aquilatadas por la escritora guanajuatense es notorio: es un exótico cofre que contiene estampas y fotografías escritas por quien las experimenta en el momento, en distintos momentos, claro está, que permiten cartografiar con cierta solvencia las vicisitudes de la vida de Pitol en el extranjero, en sus distintas etapas.

Como es comprensible, cada caso por separado merece su propio acercamiento, pero, en conjunto, constituye una cartografía epistolar de ida y vuelta con María Luisa Mendoza, donde pueden trazarse coordenadas como el énfasis en la evocación amistosa, la descripción del entorno y la suma de ideas que se trasladan a otras obras. En ese sentido, las cartas calzan en el astillero de la escritora guanajuatense, al tiempo que nos permiten acercarnos al panorama de la cultura en México. Cuando aludimos al astillero de María Luisa Mendoza, suscribimos la noción de que el archivo de una escritora es el material y lo que rodea a la obra misma. Para Mendoza, luego de su muerte, es también una renovada posibilidad de valorar una vida más

⁷ A partir de 1960, Pitol es agregado cultural en París, Varsovia, Budapest, Moscú y Praga; con estancias también en Roma y Barcelona, hasta 1993 cuando regresa a Xalapa, Veracruz. Su correspondencia a María Luisa Mendoza se enmarca en ese periodo, donde la visión es la del viajero o extranjero que refiere sus experiencias y posturas a una amiga distante en tono de complicidad, pero también de reflexión sobre estos años de aprendizaje y descubrimiento.

allá de la nota biográfica que enlista los libros publicados o los premios recibidos.

También, gracias a este intercambio de ideas de Pitol en sus cartas a María Luisa, podemos dar cuenta de “propuestas de escritura” que rebasan las misivas para atravesar su obra. Recuperando las palabras de Càmpora y Locane, puede decirse para este epistolario que “se trata, en suma, de búsquedas literarias elaboradas, narradas, apuntaladas, corregidas y negociadas a través de epistolarios que, a pesar de su aparente carácter privado, portan un mensaje que va a ingresar en la esfera más amplia de la sociedad” (3). Las muestras de estos sedimentos y reflexiones acerca de la propia obra, constitución y desenlace, frecuentes en las cartas de Pitol, se muestran en la carta enviada desde Varsovia, el 13 de diciembre de 1965:

No sabes lo bien que me vendrá cambiar de aire por ahora. Llegaré de Londres tan hinchado de ideas, de sensaciones (y espero que también de experiencias) que me sentaré a la mesa de trabajo y durante un año no haré sino irme vaciando. Tengo que meterme a acabar mi novela, *El río* a la que no le pongo la mano encima desde hace ocho meses cuando acabé el borrador.

En esta y muchas otras cartas, Pitol hace cómplice a María Luisa de sus avatares con el proceso de escritura, del momento en que la vida y el entorno cultural están en contacto con esos momentos de trabajo sobre el texto y cómo para él esa vida y viajes nutren la obra. La existencia de este *corpus* permite una comprensión de la fórmula generadora con la que estos remitentes pusieron en marcha su propia obra.

Sergio Pitol deja múltiples pistas y experiencias en el buzón de María Luisa Mendoza a lo largo de las más de sesenta cartas

que le remite. Hay pasajes en los que se distingue a Pitol en un tono que corona la explicación sobre el yo epistolar y su relación con el yo narrador:

Te contaré, si puedo. Todo comenzó con la traducción de un libro para Seix. Se llama *El mal oscuro*, una novela italiana que detesto. Creo que es mala. Durante cinco años se la pasaron de un traductor a otro y ninguno lograba hacerla. Al fin cuando parecía que perdían los derechos pues el autor puso plazo, me pidieron que se las hiciera de emergencia. En dos meses. Cuatrocientos cincuenta y tantas páginas difíciles. Pero comencé a entender por qué los traductores no podían. Es una novela sobre la locura, mala, te digo, pero con una cosa pegajosa, popularona, que te irrita como defensa contra la locura, pero la irritación no es suficiente, hay algo que se filtra. No sé si al lector, pero por lo menos como traductor, al irte metiendo entre las frases te angustia. Total, trabajaba durante el día y por las noches no podía ni escribir mis cosas, ni ver amigos, ni ir al cine o al teatro. Había como una necesidad de olvido de todo. Olvido en el alcohol, en el sexo, en la contemplación de un mundo que enfermo tuviera una enfermedad distinta a la de la novela y que por eso pareciera salud. Como en el cónsul de Lowry fui descubriendo los Tomalines de Barcelona, los lugares donde no beben los turistas, los que ni Genet describe, los sitios tan pobres tan pobres que por veinte centavos pescas una borrachera... Y conocí la gente más extraña de todos los países, y al día siguiente *El mal oscuro* y luego juntas en la editorial, (dirigiré este año una colección para Tusquets editores, una editorial nueva chingonísima), y conversaciones culturales y discusión de catálogos y autores y corrientes y mucho charme y etcétera, pero a la una de la mañana desfilaba como un ebrio seguro hacia mi ciudad subterránea y entonces hablaba

de no sé qué y veía negras geniales recién desembarcadas de la Guinea o de Fernando Poo bailar el twist como si todavía mataran la serpiente y la olfatearan y oía hablar de ríos de Baviera y zoccos de Marruecos y las alucinaciones de Nepal y en toda esa palabrería cogía como un dios con gentes que eran bellas como Dioses hasta la madrugada en que tenía que dormir unas horas para comenzar *El mal oscuro* y así hasta antenoche en que, de repente, todo tuvo textura de pesadilla delirante, todavía no acabo de saber si sea cierto lo que pasó, (sí desgraciadamente lo es), en que el alcohol podía ser el único contacto de comunicación porque no había ninguna posibilidad de idioma, no entiendo el ruso, ni el alemán (¿en Baschkiria además del ruso se habla otra lengua? Sólo Luis P. puede saberlo) y el contacto con fuerzas extrañísimas. Y luego ayer el desconcierto de la sobriedad. Y me dije no, lo soñé todo. Y hoy me siento con ese horror irracional que te deja haber visto las películas de Polanski donde la gente se vuelve vampiro, y etc., etc., porque esto se vuelve muy idiota y no era así, pero tampoco sé cómo era y ojalá tenga huevos para hacer un cuento con esas impresiones.

Como puede verse en este largo fragmento de la carta, reproducido aquí tanto por su valor en sí mismo como por su valor explicativo, hay un juego entre el afán narrativo y el yo epistolar que asoma entre las líneas el valor literario de la epístola como espacio privado e íntimo en dónde se ostenta una inestabilidad o una incertidumbre y que funge como recipiente para corroborar lo que se ha habitado y vivido, lo que se ha experimentado, como testimonio material contra el olvido; aunque no todavía como explicación y reflexiva respuesta ante lo que le sucede a quien escribe su experiencia como un narrador dentro de una carta. En este pasaje que deja Pitol, hay muestras de un sentir

de la vida tanto como su afinidad para con María Luisa Mendoza, su cómplice y amiga, su escucha. Y si es verdad que en algún momento es incómodo asomarse a esta intimidad compartida con algunos pudores por parte del remitente, también revela el talante humano de quien firma la carta. Entonces, Pitol hace de la carta una historiografía de la amistad y comparte lo más íntimo como prenda que corrobora esta relación.

III. La complicidad del navegante

Quizá es importante pensar que este texto se escribe luego de la catalogación del archivo de la escritora María Luisa Mendoza en donde se encuentran sus documentos biográficos como lo son el acta de la fe de bautismo o el acta de nacimiento (que, por otra parte, permitieron corroborar las fechas precisas del nacimiento de la escritora, 1927, pues ella solía fechar su nacimiento en un año distinto al que dicen sus papeles, en 1930), hasta sus distintos documentos escolares que son útiles para seguir la pista de su formación académica y visibilizar el contexto en el que se desarrolló la escritora. También hay, entre otros materiales, una abundante serie de fotografías de distintos ámbitos, que se pueden tomar como testimonios documentales, en las que se puede situar a la escritora en sus distintas circunstancias hasta colocarla como un personaje de interés para la cultura mexicana. Es decir, puede el estudioso distinguir en qué círculos estuvo María Luisa Mendoza hasta recular en el prisma desde final de los sesenta hasta la década de los años ochenta en donde tuvo una participación sostenida y significativa para su biografía, si es que se quiere abarcar con más nitidez un retrato de cuerpo entero de la también periodista mexicana de cuya vida podemos reconstruir pasajes a partir de la investigación de archivo de escritora.

Una de las premisas de esta cartografía de las cartas a María Luisa Mendoza es la idea de que la correspondencia que recibió María Luisa Mendoza formó parte de su vida e influyó en ella y en sus ideas significativamente. Este diálogo entre la obra de una escritora y su escritura íntima es un hallazgo que permite visibilizar y comprender el acceso a materiales como el archivo de María Luisa Mendoza, una experiencia poco común hasta la fecha en los estudios culturales o literarios de México. Esta es una de las coordenadas que apuntamos para la lectura de las cartas a María Luisa Mendoza, poner a disposición los materiales que conforman su archivo personal. En particular, anunciar la existencia de relaciones epistolares de la escritora de las que informa el presente texto.

Dadas las circunstancias en las que el archivo ha sido catalogado, podríamos afirmar que María Luisa Mendoza esperaba que su archivo fuera público, si leemos en ese sentido que haya heredado los materiales a la Universidad de Guanajuato, donde está resguardado luego de una valoración, catalogación y rescate llevado a cabo en, por lo menos, dos etapas. Dentro de estos materiales biográficos que rodearon a María Luisa Mendoza hasta su muerte está la correspondencia. Para este texto nosotros hemos puesto atención en las que tienen relación cercana y directa con materiales enviados a la autora por parte de escritoras y escritores. Nos parece relevante catalogarlas de esa manera porque aportan, en su conjunto, una posible ignota lectura del panorama cultural de México y de quienes las escriben, mexicanos y mexicanas alrededor del mundo, comprendida entre marzo de 1965 y la década de los ochenta, cuando María Luisa se decanta por la función pública.

En esta ida y vuelta de ideas, otra de las coordenadas señaladas radica en la luz que aporta esta correspondencia sobre la obra de sus remitentes, además de cómo por sí mismas sus

cartas muestran ese valor del yo epistolar que tiene consciencia de su escritura y se muestra en su calidad de autor al describir, ensayar y narrar pasajes de sus viajes, sus procesos de escritura y su experiencia vital en general. Rastrear y analizar el cruce entre estas cartas y la obra de cada una de las escritoras y cada uno de los escritores cómplices epistolares de María Luisa Mendoza, es una tarea que nos interesa apuntar como posible. A la par del potencial de esta correspondencia para abonar al pulso político cultural del momento y a la construcción de posiciones dentro del campo literario en que estos autores conviven y viven desde diversas perspectivas. Como muestra, apunte cartográfico, dejamos en estas líneas los contrastes de perspectiva entre las cartas de Poniatowska, Pitol, Fuentes o Monsiváis, a manera de noticia de potenciales navegaciones posteriores por un archivo que María Luisa Mendoza se encargó de guardar celosamente, donar después, y que, ahora, permite empezar a ser compartido con lectores varios, en busca de nuevas complicidades.

Este trabajo ha pretendido dar noticia de la existencia del archivo de María Luisa Mendoza como una excepción entre las escritoras mexicanas y cuyo hallazgo mueve las coordenadas de la historia literaria en México. Las coordenadas de este archivo, que contiene una vida de escritora, nos han llevado a poner atención en el epistolario y del que buscamos marcar una cartografía para su consulta, lectura e interpretación. Este trabajo se limita a enlistar el número de cartas, las fechas y los lugares desde donde se han escrito. Incluimos en este texto algunas muestras de la correspondencia con el fin de hacer visibles las temáticas y los intereses de esa intimidad compartida con la seguridad de que la cartografía es tan sólo el inicio de una investigación donde la carta revela un espacio y un tiempo específicos donde la maleabilidad de la carta permite hacer visible los itinerarios

de quienes las envían tanto como la influencia que ejercen en quien las recibe.

Referencias

- Berdot, Clara. “Pliegues epistolares: la correspondencia de Proust entre carta y novela”, *Gramma*, vol. 33, no. 69, julio-diciembre. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138007/2604138007.pdf>
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995.
- Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Eudeba, 2006.
- Cámpora, M., & Locane, J. J. “Presentación: ‘Usos de las cartas de escritores en el siglo XIX francés: un marco de lectura’”. *Gramma*, vol. 33, no. 69, julio-diciembre 2023. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/6590>
- Craveri, Benedetta. *La Cultura de la conversación*. Siruela, 2007.
- Doll Castillo, Darcie. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”. *Revista signos*, vol. 35, no. 51-52, 2002. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003
- Foucault, Michel. “La escritura de sí”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*. Paidós, 1999, pp. 289-305.
- Goldchluk, G. y Pené, M. (Comps.). *Palabras de archivo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, 2021. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>
- Mendoza, María Luisa. “Correspondencia personal”. *Archivo personal de María Luisa Mendoza*. Caja 4, Universidad de Guanajuato, México.

- _____. *De cuerpo entero: menguas y contrafuertes*. Universidad Nacional Autónoma de México/Corunda, 1991.
- _____. *La O por lo redondo*. Grijalbo, 1971.
- Núñez, Isabel. “Cartas de escritores”. *Letras Libres*, no. 129, 4 de junio 2012. <https://letraslibres.com/revista-espana/cartas-de-escritores/>
- Poniatowska, Elena. “Una nueva figura brilla en la novela mexicana. De charla con ‘La China’ Mendoza”. *Siempre!*, no. 929, 14 abril 1971, pp. 40-41.
- Salinas, Pedro. “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”. *El defensor*. Alianza, 1993, pp. 19-113.
- Violi, Patrizia. “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente*, no. 68, 1987, pp. 87-99.

Series bíblica, literaria y de redes sociales: la minificción en *Museo de nimiedades* de José Juan Aboytia

Biblical, Literary and Social Network Series: The Minifiction in Juan José Aboytia's *Museo de nimiedades*

MARLON MARTÍNEZ VELA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ, MÉXICO

marlonmartinezvela@gmail.com

Resumen: La literatura occidental, de acuerdo con Harold Bloom, tiene un par de pilares: tanto las obras homéricas como la tradición judeocristiana, en específico, la recogida en la Biblia. Esta herencia es indeleble incluso en pleno siglo XXI. Al día de hoy, estamos inmersos en un mundo en el que las redes sociales son parte de nuestra cotidianidad, por esa razón, en este artículo me interesa mostrar tres series de minificciones que se encuentran en *Museo de nimiedades* (2022) de José Juan Aboytia, así como el tratamiento que este autor les da. Dichas series son las siguientes: lo bíblico, lo literario y las redes sociales. Aunque éstas no son las únicas que se hallan en el volumen, las destaco por los distintos elementos que aportan para el estudio de la minificción: la brevedad, el humor, el des-género que señala Violeta Rojo, la intertextualidad, la crítica social y las posibilidades de lectura que obligan al lector a ser un participante activo.

Palabras clave: minificción, José Juan Aboytia, literatura mexicana, series.

Abstract: Western literature has two pillars. According to Harold Bloom, these are the Homeric works and the Jewish Christian traditions, specifically the Bible. Their legacy prevails in the 21st century. In the present time, social networks influence almost every aspect of daily life. This fact is reflected in three series of mini fictions included in *Museo de nimiedades* (2022) by José Juan Aboytia. These series take on the themes of the Bible, literature and social networks, respectively. Even though these aren't the only themes that this volume takes upon, they stand out because of their features as mini fiction studies: briefness, humor, the dis-genre embodied by Violeta Rojo, intertextuality, social criticism and the reading possibilities that command a more active role from the reader.

Keywords: Mini-fiction, José Juan Aboytia, Mexican literature, Series.

Recibido: 12 de diciembre del 2023

Aceptado: 9 de febrero del 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.763

La literatura occidental tiene un par de pilares, de acuerdo con Harold Bloom en *El canon occidental* (1994); tanto los poemas homéricos como la tradición judeocristiana, puntualmente recogida en la Biblia, y esta herencia es indeleble incluso en pleno siglo XXI, a pesar de que han pasado centurias desde la composición de aquellas obras. En este momento de la historia de la humanidad, estamos inmersos en un mundo en que las redes sociales son parte de nuestra cotidianidad.

En este artículo destacaré tres series –hay que recordar que Lauro Zavala afirma que “cada minificción suele pertenecer a una serie” (60)– de varias que se encuentran en el libro de minificciones de José Juan Aboytia, *Museo de nimiedades* (2022), a saber: lo bíblico, lo literario y las redes sociales. Otras de las

series que pueden hallarse son la de lo cotidiano, la de la cultura popular y la de la escritura misma, por mencionar un trío más sin agotar todas las que conviven en este espacio textual. El libro tiene trece secciones: I. Vestíbulo; II. Exhibición temporal; III. Auditorio; IV. Área de folletos; V. Colección Términos que terminaron mal; VI. Exhibición permanente Papiros, pergaminos y hojas sueltas; VII. Biblioteca; VIII. Sala de juntas; IX. Sótano; X. Baños; XI. Estacionamiento y lugares reservados; XII. Exhibición pública Índice onomástico de autores/as; y XIII. Libro de visitas.

José Juan Aboytia¹ (Ensenada, Baja California, México, 1974) es autor de los libros de cuentos *Todo comenzó cuando alguien me llamó por mi nombre* (2002), *Contiene escenas de ficción explícita* (2006) y *De la vieja escuela* (2016). En el género de minificción cuenta con los volúmenes *Pretextos para una literatura inadjetiva* (2015), *ABC de la XYZ* (2018), y *Museo de nimiedades* (2022). Asimismo, escribió la novela *Ficción barata* (Premio Estatal de Literatura de Baja California, 2008). Con la novela *Paraíso difícil de roer* (2021) obtuvo el Premio Chihuahua 2020, Vanguardia en Artes y Ciencias en el área de Literatura, género novela. Textos de Aboytia han sido antologados en

¹ Es promotor cultural, ha colaborado en la Feria del Libro de la Secretaría de Cultura de Chihuahua (México), con la cual ha organizado el “Mínimo Encuentro con la Brevedad”, en 2018 y 2019, y “En Línea con la Brevedad”, en 2020. En 2022 organizó la “Primera Jornada Literaria de la Frontera” con el Centro Cívico smart. También es editor independiente e imparte talleres de creación literaria. Actualmente se desempeña como maestro en áreas de literatura y comunicación en la UACJ. Es co-conductor de un programa de radio donde se conversa de literatura: “Fahrenheit, eres lo que lees”. Es responsable de los sellos *Obra Negra Editores* y *Acoso Textual Ediciones*. Radica en Ciudad Juárez desde hace más diecisiete años. José Juan Aboytia se ha ido consolidando como uno de los referentes actuales de la minificción mexicana.

Lados B, Narrativa de alto riesgo (2013), *Nada podía salir mal* (2017), *Cortocircuito. Fusiones en la minificcción* (2018) y *Cuentos policíacos de la frontera México-Estados Unidos* (2014). Es coeditor de *Manufractura de sueños, Literatura sobre la maquila en Ciudad Juárez* (Colectivo Zurdo Mendieta, 2012), y *Desierto en escarlata. Relatos criminales de Ciudad Juárez* (2018).

El libro *Museo de nimiedades* de Aboytia concuerda con lo que Violeta Rojo explica acerca de la minificcción, a la que clasifica como des-generada porque “revolotea entre diversas formas escogiendo en qué género insertarse” (383), además dirime lo siguiente: “es un texto literario que adopta las formas más variadas: cuento, relato, definición de diccionario, receta de cocina, nota periodística, ensayo, hagiografía, referencia histórica, poema en prosa, anuncio publicitario, anécdota, diálogo”, así como formas breves ancestrales, y puntualiza “estas apropiaciones genéticas las hace desde la ironía, la parodia y la visión alterna y el humor” (384). Esta concordancia se observa en *Museo de nimiedades* porque en el libro se encuentran desde minificcciones “clásicas”, junto a definiciones sobre el género brevísimo, entradas de diccionario, citas apócrifas, listado de practicantes de la brevedad, anuncios publicitarios, microdiálogos, hasta textos de postis, entre otras formas, por ejemplo, en la sección “II. Exhibición temporal” –una suerte de decálogo de este tipo de escritura brevísima– se lee en el inicio de “Postis para un joven minificcionista II”: “1. Una minificcción es un acto de rebeldía donde la brevedad se expande y lo efímero es perpetuo” (19).

La serie bíblica

Este apartado dentro del libro es explorado de diversas maneras y se hace tanto a partir del Antiguo como del Nuevo Testamento; aquí podrían sumarse aquellos que hablan del paraíso, el

infierno, Dios y Satanás. En este volumen se insertan 18 textos con estos temas, sin contar algunos otros que tendrían que ver con una relación semántica con esta serie, así vemos las de la práctica cristiana católica, como confesiones, asistencia a misa y la fe, pero que no estoy contabilizando porque desbordarían la intención de este artículo.

De las 18 minificciones seleccionadas, cinco hablan de Adán y Eva, tres de Jesús, dos de Dios, dos del diablo, dos del arca de Noé, uno del Paraíso y uno del Infierno; a este listado habría que sumar uno que menciona a Dios y al diablo, el cual se encuentra en la sección “v. Colección Términos que terminaron mal”, la cual es una suerte de diccionario que está ordenado de manera alfabética; el texto al que aludo es “Hereje. Cerquita del Diablo, lejos de Dios” (46). En esta obra hay un doble juego, ya que la definición propuesta explica un desapego y distanciamiento de los preceptos judeocristianos, podríamos pensar, además, la palabra a definir está totalmente al contrario de la palabra Dios, es decir, hay una polarización extrema entre hereje y Dios; las palabras “Hereje” y “Dios” están visualmente en polos opuestos. En la historia de la humanidad, las herejías y los herejes han sido ubicados opuestos a Dios o a la religión oficial, aunque crean en alguna divinidad, con mayor razón si cuestionan al dogma dominante. De acuerdo con la definición del diccionario de la RAE, hereje es “Persona que niega alguno de los dogmas establecidos en una religión”. En este sentido, el que la palabra hereje quede encerrada detrás de un punto podría subrayar esa condición perseguida por estar alejada de los preceptos divinos, tal como le sucedió, por ejemplo, a Juana de Arco (1412-1431) y a Giordano Bruno (1548-1600), quienes murieron en la hoguera, condenados como herejes por la Iglesia.

Otro texto se encuentra en la letra B, “Bar. Antesala al paraíso o al infierno. Algunos se detendrán para olvidar; otros, para darse valor” (40). En esta minificción se presenta la dicotomía para escoger entre dos destinos, el bar ha sustituido al purgatorio en la creencia católica, y ahora se trata de este espacio transitorio en el que se puede beber alcohol antes de tomar la última decisión o bien, permanecer ahí de forma perenne olvidando. La voz narrativa afirma que todos se detienen por una razón u otra, no hay quien pase de largo esa antesala. El verbo en infinitivo hace pensar que algunas personas tratarían de olvidar quizá algún desamor, algún engaño o infidelidad o tal vez olvidar cuál era el lugar al que querían ir: infierno o paraíso.

No es un secreto que la figura principal del Nuevo Testamento es Jesús y los evangelios dan cuenta de su nacimiento sobrenatural, sus milagros y su ministerio, además de que se justifica la unión de la tradición judía con la cristiana. Uno de los textos relacionados con la figura de Jesucristo es el que se encuentra en la sección “III. Auditorios”, y se intitula “Hace tres días”: “Soñé a Lázaro. Creí que había muerto, aunque esta mañana, al toparme con él, se veía un poco turbado, pero enteramente vivo” (30). Hay un claro intertexto con el capítulo 11 del Evangelio de Juan, en el Nuevo Testamento, en el que se narra que este amigo de Jesús muere y después de que lleva cuatro días muerto y está en una sepultura a la antigua usanza hebrea, es decir, una cueva tapada con una roca, pide el maestro que muevan dicha piedra para hacer el milagro en el cuerpo descompuesto de Lázaro.

Hay un par de posibilidades de lectura en la unión del texto con el título. Nana Rodríguez Romero, cuando habla de elementos para el análisis de los minicuentos, explica la relación entre el título y el contenido discursivo: “Algunos minicuentos tienen una conexión íntima con el título, es decir, título y narración

complementan el sentido de manera paradigmática” y “cuando el título no aparece literalmente en el texto, sino que se vuelve polisémico” (110). En el minicuento de Aboytia es posible establecer hay una relación complementaria entre el título y el resto de la narración, ya que parece que es Jesús quien habla desde el título y quien tiene la voz narrativa en esta obra. Aquí, se aventuran algunas posibles lecturas: primero, esos tres días a los que alude el título ubicaría el texto en un día de los anteriores a la muerte de Lázaro, pero en el que ya había visos de que estaba enfermo o que padecía algún mal, que, a la postre, lo llevaría a la muerte de la que Jesús lo resucitará; una segunda propuesta sería aquella en la que Jesucristo ya habría resucitado a Lázaro, tiempo después lo sueña, pero hay algo extraño en este amigo de Jesucristo, lo que no sería raro en alguien que vivió un momento traumático de la muerte y ha regresado al mundo de los vivos; y por último, tendríamos que quienes mueren en realidad son Jesús y Lázaro, al ver a Cristo que ha resucitado luego de tres días, se turba, queda perplejo.

Vale la pena destacar una minificción acerca de Dios y otra acerca del diablo y que están compuestas, como señalaba Violeta Rojo, de una forma des-generada, ya que se trata de una especie de listado en la sección “vi. Exhibición permanente Papiros, pergaminos y hojas sueltas” y que Aboytia organiza como puntos a realizar, en concreto los llama “Breve agenda de Dios”:

- Dar licencias, permisos y venias.
- Apretar sin ahorcar. Construir caminos misteriosos.
- Pagar con hijos a quien hace favores (Aboytia 73).

En esta minificción, Aboytia emplea la ironía, como la explica Rodríguez Romero: “La ironía es una paradoja semántica que consiste en burlarse, fina y disimuladamente, de algo

o alguien que en apariencia se alaba. Como efecto estético es una forma de sugerir significados, que, a diferencia del humor, descompone la unidad contraponiendo los opuestos” (79). Este mismo tipo de ironía aparece en la misma sección citada, pero en el texto “Breve agenda del Diablo”:

- Chupar todo lo que cae al piso después de cinco segundos.
- Dejarse perder otra vez con el viejo sabio.
- Darle valor a cualquier cosa.
- Conocer lo que nadie sabe (Aboytia 73).

En ambos casos, las minificciones se presentan como si Dios y el diablo fueran unos burócratas, unos oficinistas que tienen una serie de tareas apuntadas en sus agendas para no olvidarlas. Y, contrario al caso anterior cuando se mencionó el ejemplo de Jesús, el cual tenía un intertexto doctrinal y libresco, en este caso, estamos ante la literatura de tradición oral y las tareas están ligadas a los refranes, dichos y creencias. Aunque la idea del misterio de los caminos de Dios proviene de Eclesiastés 11:5,² lo que se ha popularizado es el dicho “Los caminos de Dios son misteriosos”. Es curioso, sin embargo, cómo dos figuras tan importantes y poderosas en muchos sentidos para el imaginario cristiano sean degradadas y convertidas por la cultura popular en simples oficinistas con superpoderes para cumplir caprichos y deseos humanos: “Dios se lo pague con hijos”, dice alguien cuando recibe un favor; “Sepa el diablo”, pronunciado ante el desconocimiento de una materia.

² “Como tú no sabes cuál es el camino del viento, o cómo crecen los huesos en el vientre de la mujer encinta, así ignoras la obra de Dios, el cual hace todas las cosas” (versión Reina Valera 1960).

Es interesante resaltar un par de textos que se encuentran en la misma sección, el primero se titula “Antediluviana” y dice así: “A los pocos meses, el Arca de Noé fue embestida por grandes olas, los animales iban de un lado a otro. No todos encontraron el camino a sus corrales. Y así se crearon los animales fantásticos” (76). A pesar de que el mito del diluvio existe en muchas culturas antiguas, Aboytia recurre al pasaje bíblico del Génesis, se asume, porque tiene gran presencia en el mundo occidental. Así, el autor emplea el mismo tipo de explicación genética que se halla en las páginas del Antiguo Testamento para presentarnos el origen de las criaturas fantásticas, las cuales han maravillado desde antiguo a la humanidad. En este caso, de acuerdo con la explicación sobre género des-generado de Rojo, podríamos asistir a la creación de un versículo que sería susceptible de insertarse en el Antiguo Testamento, como adenda del capítulo 7 del Génesis.

El último texto que quiero resaltar en este apartado es “Fragmentos de Eva”, en el cual se lee lo siguiente: “Siempre siento polvo, polvo en mi cuerpo, en los ojos, en la boca, en las entrañas. Adán y yo sabemos de la desobediencia. Ahora todo está perdido. El Paraíso solo es una breve estancia. Empiezo a olvidar” (75). Para analizar este texto es preciso acudir a la propuesta que Lauro Zavala desarrolla para distinguir el minicuento de la minificción, de esta manera, el crítico señala que el primer género tiene ciertos rasgos que lo van a distinguir de la segunda, como el empleo de un narrador omnisciente que usa un tiempo secuencial para desarrollar las historias en un espacio verosímil, con unos personajes arquetípicos, presentados en un lenguaje literal, el género suele ser convencional, hay juegos intertextuales implícitos y su final es epifánico (56). Mientras que para el segundo caso, Zavala asegura que las ficciones modernas y posmodernas inician de formas enigmáticas, es decir, anafóri-

cas, *in medias res*... y su desenlace es más bien un simulacro de final, a saber, es catafórico, está incompleto, esta conclusión da pie a otro plano, a un inicio más (57). Y subraya más adelante: “El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable” (57).

Asimismo, Zavala subraya la distinción entre el minicuento y la minificción centrándose en el inicio y el final, mientras que en el primero se presenta un inicio catafórico, es decir, que se entiende a partir de lo que vendrá después y el final es anafórico, explicado por aquello que fue narrado, pasa algo diferente en la minificción, puesto que el inicio es anafórico, a saber, “cuando se inicia el texto ya ocurrió lo más importante” (58) y el final es catafórico, ya que se anuncia lo que ocurrirá en el lector cuando haya terminado la lectura y tenga que releer el texto para saber lo que ha sucedido.

De igual forma, Zavala hace hincapié en los elementos de la minificción moderna y experimental: “tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipos, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto” (59). En tanto que para la minificción posmoderna y lúdica destaca lo siguiente: “tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir, diferido, serial” (59).

Como podemos ver, “Fragmentos de Eva” corresponde a la categoría de una auténtica minificción de acuerdo con lo que postula Zavala, ya que tiene un inicio *in medias res*, lo más importante ya ocurrió al momento en que Eva narra lo que ha sucedido. Entonces, la voz narrativa es la de este personaje bíblico femenino, no ya un narrador omnisciente. Aunque el título sí podría pertenecer a un autor implícito, el cual indica que justamente lo que el lector va a leer son apenas algunos recuerdos

de Eva, a saber, es el intento de una recuperación del pasado, de la memoria, del paraíso. También se puede leer el intertexto del Génesis, en el que se cuenta cómo Dios hizo al ser humano a partir del polvo y de darle vida con su propio aliento. Al señalar diferentes partes de su cuerpo, Eva rememora la materia de la que fueron creados ella y Adán. Además, hace alusión al castigo que recibieron por su desobediencia, la tierra en la que habitarían sería yerma, dura de cultivar y se alimentarían de cardos y espinos, y Dios los sentencia: “polvo eres y al polvo volverás” (Génesis 3:19).

Eva dice “El Paraíso sólo es una breve estancia”, y esto remite a varias discusiones y preocupaciones humanas a lo largo de la historia. Antonio Las Heras, en su *Manual de psicología junguiana*, expone que el arquetipo del paraíso perdido remite a “un supuesto recuerdo de un momento de la Humanidad original en que la vida era de armonía permanente” (86), y explica que dicho “arquetipo refiere a la necesidad de volver al estado de protección materno-paterna en que alguna vez nos encontramos siendo niños, momento en el cual todo era maravilloso justamente porque alguien cuidaba de nosotros” (87). De alguna manera, esta idea tiene que ver con las cinco edades de la humanidad, cuya primera es la de la raza de oro y que se va degenerando hasta llegar a la última raza, la cual “es la raza actual de hierro, descendientes indignos de la cuarta. Son degenerados, crueles, injustos, maliciosos, lujuriosos, malos hijos y traicioneros” (Graves 11). Esa edad de oro sería un equivalente del paraíso o bien, como en la tradición hindú, en la que el ciclo o *mahayuga* inicia con el *Kritayuga*, una edad de esplendor que se va llenando de tinieblas hasta que llega a la última edad, el *Kaliyuga*, esperando a que se reinicie el ciclo (Eliade 112-113). John Milton compuso un poema épico a propósito de este tema, *El Paraíso perdido*; el propio Aboytia tiene una mi-

nificción en la sección “v. Colección Términos que terminaron mal” del *Museo de nimiedades*, “Paraíso. Lugar donde fuimos expulsados, algunos le llaman vientre materno” (57). Esta idea remite al imaginario de que ese trauma del nacimiento es porque como seres humanos tenemos que dejar ese lugar placentero que es el vientre materno y después de ahí todo se vuelve difícil, demasiado frío o caluroso y polvoriento. Ese origen es el que se ha buscado explicar en mitos, leyendas, religiones, filosofía y ciencia. Sin embargo, Eva advierte al lector, “El Paraíso sólo es una breve estancia”, advertencia que invitará a preocuparse menos por ese pasado brevísimo, apenas una estancia en la existencia humana, Aboytia convierte la figura de Eva en una aforista, más que en la culpable de la expulsión paradisiaca. Si bien en esa advertencia o en ese aforismo no se invita a invertir el tiempo en otras búsquedas o preocupaciones, es posible que al menos llame a la conciencia de que se trata de un esfuerzo vano querer recuperar una pequeña estancia, comparada con la vastedad del universo y de la historia.

Por último, está el final de la minificción que concuerda con lo que define Zavala, ya que es un final catafórico, está abierto, incompleto, invita a releer la obra y pensar en lo que ha olvidado Eva, ¿por qué está contando esto? ¿El olvido es provocado por el tiempo que ha pasado desde la expulsión del Paraíso o es una decisión personal? Entonces hay que releer desde el inicio y pensar si los fragmentos de Eva son porciones de su memoria, de sus recuerdos o bien, si son estos aforismos que quiere transmitir para sus lectores. Así como Violeta Rojo hace la distinción entre quienes componen escrupulosamente y quienes desprestigian el género (377), podemos considerar que la minificción precedente entra en la primera categoría debido no sólo a su profundidad temática, sino también debido a la transformación de la figura mítica de Eva en una Eva contemporánea.

Serie literaria

Aunque parezca una perogrullada mencionar una serie literaria en las minificciones, puesto que es una de sus características, según explica Violeta Rojo: “porque de esa manera el lector conoce los antecedentes y el autor puede dar por sabidas muchas cosas” (376), lo cierto es que no todas las brevedades de *Museo de nimiedades* tienen un hipotexto, de acuerdo con la propuesta teórica de Gerard Genette, en *Palimpsestos*, en las obras literarias. Por esta razón, se distingue esta serie en el volumen de José Juan Aboytia, con una cantidad de 42 minificciones literarias, en las que destacan por aparecer en al menos un par de ocasiones, las alusiones a Franz Kafka, Max Aub, Godot de Samuel Beckett y sobresalen con tres menciones Ramón Gómez de la Serna y Augusto Monterroso, nombres que quizá puedan orientar a una posible biblioteca personal de Aboytia, junto al listado de 58 autoras y autores incluidos en la sección “XII. Exhibición pública: Índice onomástico de autores/as”.

Dado que son numerosas las minificciones de esta serie, destacaré solamente algunas del presente volumen. Hay un juego intertextual con Max Aub en la sección “IX. Sótano”; así se lee en el primer texto: “Lo maté porque no leía a Max Aub” (95). Aboytia parece continuar la propuesta del escritor español exiliado en México y que escribió, entre otras obras, el libro que se cita en la siguiente obra de la misma página: “Lo maté porque no me regresó mi libro de *Crímenes ejemplares*” (95). El libro de Aub es una de las aportaciones decisivas para la minificción mexicana junto a las canónicas menciones de Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso.³ En *Crímenes ejemplares*

³ Algunas de estas obras serían las siguientes: Julio Torri, *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940); Juan José Arreola, *Palíndroma* (1971), *Bes-*

(1957), a saber, hay textos como el siguiente: “Lo maté porque no pensaba como yo” (55). La voz narrativa de la minificción de Aboytia sigue el ejemplo que ha leído en ese libro de Aub y lleva a cabo el asesinato, para continuar la serie iniciada a finales de la década de 1950. En estos dos casos iniciales de la sección, el autor de *Museo de nimiedades* proporciona una pista para lectores noveles que no tuvieran idea de estos textos de Aub.⁴ Así, estos primeros textos sirven de puente con la tradición mexicana de la minificción.

Otro texto que quisiera destacar está en la sección “vi. Área de folletos”, por cierto, la parte más expresamente intertextual con la literatura de todas las que componen el libro. Me refiero al relato que lleva por título “Bienes raíces Cortázar” y que expresa lo siguiente: “A la venta Casa Tomada. Las llaves están en la alcantarilla. La habitación del fondo es impenetrable. Tarifa especial a inquilinos con relaciones ambiguas” (34). Aunque Aboytia no nos relata todo el cuento “Casa tomada”, incluido en *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar, sí aprovecha algunas pistas de este texto y las muestra como elementos de un escrito publicitario. Una vez más, se presenta la minificción como estrategia de lo des-generado que menciona Violeta Rojo. Esta minificción resulta curiosa, con cierto humor para el lector, pero cobra mayor relevancia si se tiene en cuenta el hipotexto cortazariano. Es decir, de acuerdo con lo planteado por la explicación de la parodia por Genette, hay una imitación, transformación o transposición de un texto anterior (17), en este caso, el cuento de Cortázar.

tiario (1959); y Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), la segunda parte de *Lo demás es silencio* (1978).

⁴ Violeta Rojo resalta una anécdota de una conferencia suya en la que una maestra se pregunta cómo hacer para que sus estudiantes entiendan las minificciones, ya que a ella le agradan tanto y no así a sus alumnos (1628).

En la misma sección, destaco “Granjas Orwell”, en que se lee: “Porque unos dicen ser más animales que otros, aproveche la especial porcina. Aquí están los más cerdos. Lleve más tocino, más carnitas, más jamón, más menudencias” (35). Encuentra nuevamente el recurso del texto de tipo publicitario para remarcar lo des-generada que es la minificción. También hay un juego intertextual que dialoga de manera paródica con el hipotexto, en este caso, *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell. Hay que recordar que, en la novela del escritor británico, hay una revuelta de los animales contra los granjeros, pero pronto se quedan en el poder los cerdos y se vuelven peores que aquellos que fueron derribados. La minificción hace una crítica a los productores de carnes en tanto que los ubica como cerdos, nos dice que unos son cerdos y otros no, asegura “Aquí están los más cerdos”, lo que señalaría abusos, condiciones insalubres, sobreexplotación de los animales por parte de los seres humanos. A pesar del tono humorístico de la parodia, hace una crítica mordaz al consumismo y las formas de competir en ese mercado salvaje.

Una minificción que llama la atención por tres aspectos está en la sección “III. Auditorio”, valga la pena citar la obra completa: “La nueva minificción del Emperador...” (27).

En esta pieza claramente está la relación intertextual que remite al hipotexto del cuento incluido en la obra medieval *El conde Lucanor* (1330-1335) de Don Juan Manuel, cuyo texto se intitula “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” y que reelabora Hans Christian Andersen en “El traje nuevo del emperador”. En pocas palabras, hay un engaño al monarca al que hacen salir desnudo a la calle porque le han dicho que le confeccionaron un traje que solamente ven los inteligentes y él, como no quiso pasar por alguien sin inteligencia se pasea desnudo hasta que alguien se atreve a decir que no lleva

ningún traje puesto. Esta obra de Aboytia necesita el hipotexto para que tenga sentido el juego, porque de lo contrario se pensará que es una tomadura pelo. Asimismo, está reforzada la idea del título como parte complementaria y sustancial del texto, como explica Nana Rodríguez Romero. No sólo eso, sino que se presenta un silencio, como argumenta Francisca Noguerol, que le da densidad al texto y lo vuelve más complejo conceptualmente (10). De esta manera, con los tres puntos Aboytia prescinde de personajes, espacios, tiempo, para presentar la minificción que únicamente pueden leer los inteligentes. No obstante, el autor no se burla del lector, sino que lo hace partícipe de lo transgresora que es la minificción, ya que sin los elementos tradicionales que integran un cuento o relato, invade la mente del lector y ahí sucede la magia de la brevedad. En cuanto a estos géneros de la brevedad y la intertextualidad, conviene resaltar lo que explica Anna Boccuti: “Esta forma compleja de transtextualidad se revela muy adecuada para la microficción en tanto permite establecer relaciones con el hipotexto subyacente sin necesidad de explicitarlo, dejando a la actividad del lector la reconstrucción del discurso solamente aludido o citado” (4).

Un par más de minificciones en esta serie está en la ya citada sección “v. Colección Términos que terminaron mal”. En esta suerte de diccionario está la palabra “Kafkiano. Adjetivo no muy comprendido, pero sí muy utilizado” (50). Por un lado, está la relación con el escritor Franz Kafka, creador de *La metamorfosis* –aludida en otra sección del libro– y *El castillo*, entre otras muchas obras y, por otro lado, la crítica al empleo equivocado de palabras que no logran fijarse como uso corriente de la lengua. A manera de ejemplo, podemos referirnos a la palabra “maquiavélico”, al que muchas personas equiparan con

diabólico.⁵ De igual forma, la entrada de esta definición remite a la situación que viven algunos personajes kafkianos en sus obras, seres que se encuentran en situaciones absurdas y no saben por qué razón, como Gregorio Samsa, quien una mañana se despierta y se da cuenta que se ha convertido en un bicho, o Josef K en *El proceso*, quien es detenido y lo llevan por distintos despachos, pero no sabe de qué lo acusan. Pareciera que muchas personas se encuentran encerradas en esos laberintos, orilladas a usar la palabra kafkiano, pero sin saber su real significado.

La última minificción a resaltar de esta serie está en la misma sección y se trata de “Dinosaurio. Recreación de Augusto Monterroso, condenado a referenciarlo, citarlo, parafrasearlo, versionarlo y despertarlo para que siga ahí” (42). Aboytia homenajea al escritor guatemalteco vecindado en México y creador de uno de los textos más paradigmáticos de la minificción. Se han escrito reelaboraciones, parodias, pastiches, se han compilado antologías, se ha convocado a coloquios, congresos y encuentros a propósito de “El dinosaurio” de Monterroso y seguirá sucediendo.⁶ Es una de las obras que más reacciones textuales ha generado en la historia de la literatura, ya que se trata de sólo

⁵ Muchas personas alejadas del mundo académico llegan a confundir la palabra maquiavélico con malo o malvado, como Miriam Saavedra, quien participó en un *reality show* llamado “Supervivientes 2020” y se expresa de un compañero suyo: “Es malvado, maquiavélico, capaz de todo”, en *Más y Más Corazón* de Marie Claire, 2 de marzo de 2020.

⁶ Entre los ejemplos que pueden enumerarse están los siguientes: libros: Lauro Zavala, *El dinosaurio anotado. Edición crítica a “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. Alfaguara/UAM, 2002; Gloria Estela González Zenteno, *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. Taurus/UNAM. Alejandro Lámbarry, *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*. Bonilla Artigas Editores, 2019. Artículos: Laura Pollastri, “Una casi inexistente latitud: El dinosaurio de Augusto Monterroso”. *Revista de Lengua y Literatura*, vol. 3, núm. 6, 1989, pp. 65-70.

siete palabras y hay cientos de páginas dedicadas a él. Esta grandeza la reconoce Aboytia y así lo plasma en otra minificción del libro, en la sección “II. Exhibición temporal”, una especie de decálogo, pero intitula “Postis para un joven minificcionista II”, en el punto diez, escribe lo siguiente: “Las minificciones pueden ser grandes, memorables, majestuosas, como ejemplo está ‘El dinosaurio’, de Augusto Monterroso. Sigue ahí y reinará todas las eras de la literatura breve” (20). Como cultivador del género, Aboytia tiene muy clara la tradición a la que se adscribe y la resalta sin cortapisa.

Como se ha dicho, hay una gran producción en esta serie literaria, pero con estos ejemplos es suficiente para entender cuáles son las formas en que se desarrollan los juegos intertextuales en *Museo de nimiedades*, entre la parodia, la crítica, el homenaje, la relectura, la reelaboración y, sobre todo, la invitación a leer más minificciones.

Serie de redes sociales

La última serie analizada es la dedicada a las redes sociales. Aquí encontraríamos diez textos que pueden dar cuenta de la relación que se tiene actualmente con este mundo virtual e internet, la mayoría de ellas están en la sección tipo diccionario: “v. Colección Términos que terminaron mal”. La primera minificción que se menciona es “Atípico. Que se está haciendo tendencia” (39). Violeta Rojo explica que, además de la brevedad en la minificción, la ironía, la reinterpretación y la parodia siempre están cerca (381). El autor proporciona una definición de manera irónica de un asunto cotidiano que se vive en redes sociales, como las tendencias o *trendings* y que precisamente se trata de eso: las anomalías de la cotidianidad de pronto se vuelven virales y todo mundo quiere participar de ello, incluso con finales

grotescos, irreales por absurdos o funestos. Si antes la anomalía llevaba a pensar en malos augurios o maldiciones, como en el caso de los gemelos, según elucida René Girard (64), hoy en día, se busca destacar formando parte de esa anomalía porque se considera algo original, concepto caro a los románticos.

Un texto que critica los acosos en los nuevos ambientes que acompañan las tecnologías del siglo XXI es “Sexting. Mandar, de manera virtual, miserias reales” (60). Lauro Zavala menciona que “la minificción es el género más didáctico, lúdico, irónico y fronterizo de la literatura” (60). Y en este sentido, una obra como la citada, en medio de lo lúdico, hace hincapié en un asunto delicado que ya se está tipificando como delito en varias partes del mundo,⁷ ya que está afectando a toda la población, pero sobre todo a los sectores más jóvenes, infantes y adolescentes. Está presente, pues, la función didáctica a que alude Zavala en esta obra y cumple con lo fronterizo entre diccionario y ficción.

Un par de textos que tienen que ver con las fotografías también llaman la atención en esta sección, el primero es “Narcicismo. Selfie en todas las redes sociales” (54). Violeta Rojo advierte que “el mini de la ficción ocasiona que el autor deba recurrir asiduamente a la elipsis y los cuadros... los cuadros son intertextuales, por tanto se dan unos datos someros que se relacionan con las experiencias culturales previas” (1628). En este caso, hay un vínculo intertextual con el mito de Narciso, quien se enamora de sí mismo al verse reflejado en las aguas

⁷ En México, por ejemplo, ha surgido la Ley Olimpia en varios estados de este país en que se asignan multas y prisión para quienes incurran en estos delitos de difundir videos o material fotográfico sin el consentimiento de la persona involucrada. Si bien esta ley se empieza a aplicar desde 2018 en algunos estados, en otros todavía no se aprueba. En varios estados de Estados Unidos el sexting también está considerado como un delito.

de un estanque y muere ahogado. Estas *selfies* que abundan en las diferentes redes sociales hablan de un enamoramiento de sí mismos, el embelesamiento de la propia imagen, como en el mito de Narciso. Se trata de otro mito reactualizado, como se vio en el caso de Eva. En este texto no sólo está ese vínculo, sino el que remite precisamente a Facebook, Instagram, Twitter, entre otras redes sociales con las que tiene contacto el lector de manera consuetudinaria. El ciberespacio está sobrepoblado por retratos narcisistas que la mayoría de los casos no corresponden con la realidad porque están mediados por distintos filtros y proporcionan una imagen ficcional que quizá pueda llevar, en última instancia, si no a la muerte, sí al desencanto. En el caso de Facebook, se estima que las imágenes que se usan de perfil están publicadas para generar impresiones positivas frente a las amistades, lo que incide en la autopercepción y en decisiones emocionales (García Murillo y Puerta-Cortés 29).

La siguiente minificción que se relaciona con la anterior y forma parte de lo que sería una miniserie es “Foto. Antes, captura artística del movimiento. Ahora, cualquier estupidez que comparten en las redes sociales”. En este texto tendríamos una crítica a la decadencia de lo que en un momento se consideró arte: la fotografía. La estupidez a que refiere la voz lexicográfica es tanto el acoso con el envío de miserias, como se lee en “Sexing”, como la sobrepública de *selfies* de “Narcicismo”. Esta minificción también puede leerse como una crítica a cualquier producción que en su momento fue artística y que ahora no pasa de ser una ocurrencia que busca tener *likes*, seguidores o suscriptores. Se busca la fama antes que la calidad. Este tipo de preocupaciones han pasado por la mente de escritores en distintos momentos de la historia literaria, verbigracia, Hermann Broch denunciaba una decadencia de la cultura europea y criticaba las nuevas corrientes del arte, que sólo apreciaba a

los pintores Vicent Van Gogh y Oskar Kokoschka (Pérez Gay 32-33).

En “Dos palomitas azules” de la sección “vi. Exhibición permanente Papiros, pergaminos y hojas sueltas” se lee: “Vladimir y Estragón le mandaron a Godot un mensaje por WhatsApp. Él los dejó en visto” (75). Es una obra que tiene una clara relación intertextual, paródica, con la obra de teatro *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, pero que lo hace ubicando la situación en una conversación en este medio tan empleado en la actualidad como es el WhatsApp o incluso un grupo en esta red social; hay una forma de saber si ya llegó el mensaje y fue leído: aparecen dos palomitas azules a un lado del mensaje. Entonces, se ve el vínculo directo con el título, como puntualiza Nana Rodríguez Romero cuando dice que todo el texto es una unidad integral. La explicación existencial de la obra del teatro del absurdo beckettiano se transforma aquí en un asunto de desidia o bien, despreocupación o indolencia.

La última obra que cabe destacar de esta serie está en la sección “x. Baños” y se pueden imaginar como pintas o rayaduras en las paredes de los sanitarios del museo. El texto no tiene título y se lee lo siguiente: “Se venden mariposas para el estómago por exceso de Me gusta, Me importa y Me encanta” (103). De nuevo, podríamos recurrir a Violeta Rojo, quien explica que “las historias en la minificción no están necesariamente explicadas, sino que la participación del lector es la que completa lo propuesto por el autor” (380). Aunque este texto pueda leerse muy rápido, habría que detenerse a pensar en la idea presentada: un mundo actual preocupado más por sumar reacciones en Facebook que por tener experiencias significativas, como experimentar el enamoramiento o una aventura que desafíe los propios paradigmas. También se critica el mercantilismo al que hemos llegado como sociedad del siglo XXI que todo compra y

vende, hasta las emociones, como estas mariposas para el estómago. Rosalba Campa señala que

las microficciones [...] se constituyen como una totalidad sólo si se reconocen los espacios en blanco, lo no dicho. Recurren a la generosidad del lector para integrar ese vacío, o para dejarlo abierto, pero percibido como parte esencial, fundante, de un relato cuya totalidad permanecerá huidiza (169).

En ese sentido, esta obra de Aboytia se inscribe en los registros de la ciencia ficción en que los seres humanos ya están incapacitados para sentir emociones y tienen que comprarlas para saber qué se siente cuando alguien se enamora, puesto que esas capacidades se han atrofiado al pasar tanto tiempo frente a computadoras y dispositivos móviles que proveen la posibilidad de una conectividad mayor; sin embargo, nos mantiene aislados cada vez más.

Conclusiones

Como se ha podido observar, en *Museo de nimiedades* de José Juan Aboytia se seleccionaron tres series de microficciones: bíblica, literaria y de redes sociales. Estas series no son las únicas que pueden identificarse en el libro de este autor que se ha ido consolidando como uno de los referentes importantes de la minificción en México. En el análisis se pudo ver que hay un conocimiento de los géneros de la brevedad por parte del escritor mexicano, pero también de las diferentes tradiciones literarias. Esto es significativo, ya que la minificción aprovecha los diferentes repertorios, no sólo artísticos, sino culturales para demandar una participación mayor al lector y que pueda disfrutar de estos textos con la menor cantidad de elementos posibles.

En este sentido, se apreció la forma en que Aboytia actualiza mitos tanto bíblicos como clásicos y los presenta como parte de nuestra cotidianidad de una forma innovadora. Las microficciones y los minicuentos están muy relacionados con el humor, con la parodia y eso se ha dejado ver en los ejemplos citados a lo largo de este trabajo. Además, hay una labor concienzuda que lleva al autor a explorar las diferentes posibilidades de este género desgenerado. Estas series muestran también, no sólo el acervo de lecturas de este escritor, sino el diálogo que él entabla con la tradición minificcional en la que se respalda y en la que no se siente ajeno.

Por último, en este libro se ve la actualidad del tratamiento minificcional en su contacto con las actividades consuetudinarias como lo es el uso de las redes sociales. Las minificciones que presenta Aboytia tocan diversos temas a la luz de lo que se vive a diario, sin que caiga en trivialidades, al contrario, retoma lecturas clásicas, canónicas y las inserta en la actualidad, a través de reinterpretaciones o actualizaciones. Por esta razón, el volumen mencionado merece la pena ser leído y estudiado como elemento importante de la minificción contemporánea.

Referencias

- Aboytia, José Juan. *Museo de nimiedades*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2022.
- Aub, Max. *Crímenes ejemplares*. Espasa, 1999.
- Boccuti, Anna. “Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua”. *Orillas*, no. 2, 2013, pp. 1-11.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Albur de amor*. Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Campra, Rosalba. “Anaquel de microficciones”. *Letral*, no. 7, 2011, pp. 161-176.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza, 2004.
- García Murillo, A. C. y Puerta-Cortés, D. X. “Relación entre el uso adictivo de Facebook y el autoconcepto en estudiantes colombianos”. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, no. 59, enero-abril 2020, pp. 27-44, doi: <https://doi.org/10.35575/rvucn.n59a3>. Consultado el 9 de enero de 2023.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, 2005.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Ariel, 2007.
- Las Heras, Antonio. *Manual de Psicología Junguiana*. Trama, 2008.
- Marie Claire. *Más y Más Corazón*, 2 de marzo de 2023. <https://www.marie-claire.es/masymascorazon/tv/articulo/miriam-saavedra-describe-al-verdadero-pavon-tras-los-ultimos-acontecimientos-en-honduras-es-malvado-maquiavelico-capaz-de-todo-121583144948>.
- Noguerol, Francisca. “Espectrografías: minificación y silencio”. *Lejana. Revista crítica de literatura breve*, no. 3, 2011, pp. 1-16.
- Pérez Gay, José María. *Hermann Broch. Una pasión desdichada*. Ediciones Sin Nombre/Conaculta, 2004.
- Rodríguez Romero, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2007.
- Rojo, Violeta. “‘Esto no hay quien lo entienda’: La minificación como forma literaria intertextual”. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic*

Studies (IASS/AIS), Universidad de la Coruña, La Coruña,
2012, pp. 1627-1634.

_____. “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a
la literatura brevísima”. *Cuadernos de Literatura*, vol. xx, no.
39, enero-junio 2016, pp. 374-386.

Zavala, Lauro. “Para analizar la minificción”. *Folios Segunda
época*, no. 20, 2004, pp. 55-60.

¿Un giro audiovisual? Notas sobre videoensayismo y filosofía

An Audiovisual Turn? Notes on Video Essay and Philosophy

TATIANA STAROSELSKY

CONICET, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA

staroselskytatiana@gmail.com

Resumen: Este trabajo se propone analizar el fenómeno del videoensayismo filosófico y pensarlo como un giro audiovisual que tiene la potencialidad de motorizar una transformación del campo. Para hacerlo, ofrece un mapa de producciones audiovisuales que pueden inscribirse en el campo de la filosofía, agrupándolas según tres regiones de origen, a saber, las instituciones académicas, que comienzan a permitir la experimentación con el soporte audiovisual, el circuito artístico, que aloja formas de reflexión híbridas, y el ensayismo audiovisual de circulación masiva en *YouTube*, que desafía la cerrazón de las academias e inserta los desarrollos de la disciplina en el debate público.

Palabras clave: giro, videoensayismo, filosofía, experimentación, academia.

Abstract: This paper aims to analyze the phenomenon of philosophical video essayism and to think of it as an audiovisual turn that has the potential to promote a transformation of the field. To do so, it offers a map of audiovisual productions that can be inscribed in the field of philosophy, grouping them according to three areas of ori-

gin, namely, academic institutions, which begin to allow experimentation with the audiovisual media, the artistic scene, which hosts hybrid forms of reflection, and the audiovisual essays of mass circulation on *YouTube*, which challenges the enclosure of academia and integrates the developments of the discipline in the public debate.

Keywords: Turn, Video-essay, Philosophy, Experimentation, Academia.

Recibido: 08 de enero 2024

Aprobado: 14 de abril 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.765

1. Introducción

Este trabajo se inscribe en una inquietud general que podría resumirse como sigue: ¿hay una filosofía audiovisual?, o hacerse más explícita de esta manera: ¿el fenómeno del videoensayo filosófico puede pensarse como un *giro audiovisual* en la producción de filosofía?

Siguiendo a Francisco Naishtat, desde la utilización de la expresión “giro lingüístico” por parte de Richard Rorty en 1967, “la metáfora del ‘giro’ no ha cesado [...] de experimentar una cierta generalización, a través de la cual su estrecho significado original se vio rebasado en varias direcciones” (217). A diferencia de la *revolución* tal y como aparece en Immanuel Kant —explica el autor— la metáfora del giro, “elástica y austera” (214), intenta echar luz sobre “redireccionamientos y transformaciones del filosofar” (217) que conforman “una dinámica de cambio que es pluripersonal y que puede ser transversal a diferentes corrientes filosóficas” (219).

Nuestra indagación respecto de un giro audiovisual busca dar cuenta de un cambio de este tipo: una transformación que emerge de manera subrepticia y que tiene, creemos, algunas peculiaridades. En primer lugar, y como veremos, aparece desde los márgenes de la filosofía profesional, ya sea en videos de producción autogestiva y destinados al público masivo, ya sea en irrupciones tímidas en departamentos universitarios. En segundo lugar, este giro tiene la particularidad de cuestionar no ya los temas ni los métodos de la filosofía tradicional o hegemónica, sino más bien sus formas de aparecer, es decir, sus dispositivos de presentación. Aun así, lejos de proponer un mero cambio de estilo, el nuevo medio logra cuestionar supuestos muy arraigados en la filosofía, que no suelen siquiera pensarse como tales: generalmente, cuando la filosofía se pregunta por sus sesgos, prejuicios o concepciones heredadas no incluye un cuestionamiento sobre los aspectos formales de su producción. En el marco del giro que implica la experimentación con el audiovisual, en cambio, el foco de la crítica está en el modo y los medios de producción material del saber, en tanto se cuestiona la hegemonía misma de la palabra escrita.

A partir de esta intuición, nos proponemos ofrecer un mapa de producciones audiovisuales filosóficas que, sin pretender ser exhaustivo, funcione como punto de partida para la exploración de un territorio que la filosofía académica ha tendido a ignorar. Para ello, desplegaremos en este texto una cartografía provisoria de videoensayos que pueden inscribirse en el campo de la filosofía, ubicando tres regiones de origen, a saber, (1) las instituciones académicas, que comienzan a producir en formatos audiovisuales e incluso los incorporan en revistas científicas, (2) el ámbito artístico, que aporta videos conceptuales que hibridan los recursos del cine y el videoarte con la reflexión teórica, y (3) el ensayismo audiovisual de circulación masiva

en *YouTube*, que cuenta con voces críticas que se pronuncian sobre temas sociales y políticos haciendo uso de aportes de la tradición filosófica.

Organizaremos la exposición de la siguiente manera: en la sección 2 del trabajo presentaremos sucintamente algunos aportes ya clásicos para pensar el videoensayismo, que componen el marco teórico existente sobre el tema y en los que nos basamos; en las secciones 3, 4 y 5 nos centraremos en cada uno de los tres grupos de producciones que mencionamos anteriormente, analizando algunos casos y haciendo hincapié en los aportes e interpelaciones que realizan al campo de la filosofía y, por último, en la sección 6, recogeremos las conclusiones parciales y ofreceremos una reflexión final acerca de la potencia transformadora del giro que el videoensayismo le imprime a nuestro campo.

2. El videoensayo como forma

El corpus de trabajos sobre ensayismo audiovisual y ensayo fílmico coincide en que no puede darse una definición que comprenda a todos los exponentes del género a la vez que resulte suficientemente específica: a grandes rasgos se trata, como el ensayo, de un formato experimental de no ficción (Arthur 161) que incorpora reflexiones sobre su propio modo de representación (Elsaesser 240). El videoensayo reinterpreta el impulso del ensayismo literario haciendo uso de las posibilidades que habilitó la tecnología audiovisual y entrega formas inespecíficas o impuras de reflexión. La cercanía con el ensayo en su versión escrita es tal que el texto al que refieren todos los estudiosos del videoensayismo es “El ensayo como forma”, escrito por Theodor W. Adorno en 1958. Allí, el autor sostiene:

El ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de la infancia que sin escrúpulos se apasiona con aquello que otros ya han hecho. En lugar de seguir el modelo de la moral ilimitada del trabajo y presentarnos el espíritu como una creación de la nada, refleja lo amado y lo odiado. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir: por eso se lo considera poco serio (12).

En torno a las formas audiovisuales de ensayismo es interesante recuperar las ideas de Philippe Lopate en su ya clásico intento por definir o circunscribir el fenómeno en “En busca del centauro”, de 1992. Allí, retomando las ideas de Adorno, marca algunas de las fronteras del ensayo en su versión audiovisual, de este “género cinematográfico que apenas existe” (243),¹ y lo define como un género en el cual el propio realizador busca *descubrir* lo que piensa sobre un tema y no simplemente *exponerlo* o *presentarlo*. Las obras no se limitan a mostrar hechos, ideas o argumentos, sino que exponen también los procesos de pensamiento, la experiencia misma de la investigación, la

¹ Como expone John Bresland es importante tener en cuenta el contexto histórico del texto de Lopate en lo que respecta a las posibilidades técnicas disponibles. Para hacer una película, incluso una casera, en 1992 se necesitaba bastante más dinero del que se necesita hoy, y para distribuirla se necesitaba no sólo dinero, sino contactos, una red. El carácter de *centauro* de los ensayos audiovisuales, su existencia apenas notable frente a la inabarcable producción de videoensayos en la actualidad, debe ser comprendido también como el producto de esta limitación material, que hoy resulta, debido a la proliferación y la accesibilidad de dispositivos y a la posibilidad de mostrar el propio trabajo en internet, casi impensable.

búsqueda de los hechos y la construcción de las hipótesis, así como las contradicciones, las dudas, las preguntas y los saltos que implica el trabajo con imágenes, palabras e ideas. Este rasgo resulta particularmente interesante, porque hace hincapié en lo procesual de la actividad de reflexionar más que en el producto que esa actividad genera.

Lopate realiza el esfuerzo de distinguir al ensayo fílmico (el antepasado más puramente cinematográfico de lo que hoy denominaríamos videoensayo) de otras formas de cine reflexivo o autoconsciente y postula el siguiente elemento como condición necesaria para hablar de *film-essay*: las producciones que pueden ser consideradas ensayísticas son las que tengan palabras que configuren algún tipo de argumento y que excedan la mera *información* aportando un punto de vista personal, sin descuidar a la vez el estilo y la elocuencia. Esta exigencia deja fuera del género a producciones que intentan, no tanto *decir*, sino más bien *mostrar* a través de imágenes y de música, sonidos o incluso diálogos más bien poéticos.

Cabe aclarar que Lopate no está solo: el mismo André Bazin, el primero en reconocer el surgimiento de esta nueva forma de cine, la denominó “ensayo documentado mediante film” (citado en Catalá 135).² Como señala Josep Catalá, ya en esta misma denominación se privilegia la filiación con el ensayo en su forma escrita. El film “sería simplemente un documento ilustrativo de reflexiones esencialmente literarias, expresadas en esencia a través de la voz en *off*” (Catalá 135). La imagen aparece en segundo plano, como un aspecto complementario que se añade después de las reflexiones. Catalá, por su parte, se distancia de

² El origen de esta afirmación es el texto “Chris Marker, Lettre de Sibérie”, que Bazin publica a propósito de la película homónima de Marker (de 1957), en *France-Observateur* el 30 de octubre de 1958.

esta concepción y sostiene que el ensayo audiovisual es centralmente “una reflexión *mediante* imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (133). No se trata, entonces, como en Lopate, de un texto al que se le incorporen imágenes, sino de un proceso de escritura ya multimedial que avanza sobre su forma y sobre su contenido al mismo tiempo, de tal modo que resultan inescindibles. El autor se refiere al ensayo cinematográfico como “un dispositivo que sirve para procesar experiencias de todo tipo y convertirlas en un producto nuevo que las resume y produce a la vez nuevas experiencias” (Catalá 132). Aun así, coincide con Lopate en un punto central, a saber, la importancia del autor y de la presencia de sus propias reflexiones y procesos de pensamientos puestos en obra. Es la incorporación de la identidad del cineasta (135), esto es, el giro hacia la subjetivación, el hito que marca el origen del ensayismo audiovisual como algo diferente del cine de vanguardia y su particular forma de incluir reflexión en la realización de películas.

En el panorama actual, como veremos a continuación, hay más diferencias que coincidencias, y una variedad que Lopate no podría haber ni soñado a comienzos de los años noventa, lo que hace que sea cada vez más difícil dar con características comunes: en algunos ensayos audiovisuales se argumenta de un modo más clásico respecto de temas o problemas –con un énfasis especial en la posición del autor–, y en otros se formulan preguntas o se señalan coincidencias o afinidades sin que algo así como la tesis o el punto de vista aparezca tan claramente ni tenga tanta relevancia. En algunas oportunidades los ensayistas citan textos, en otras citan otros ensayos audiovisuales y en ocasiones no refieren a trabajos anteriores de ningún tipo. Algunos ensayos audiovisuales trabajan desde la redacción de un texto, que está omnipresente por lo general mediante la voz

en *off*, mientras que otros tienen a las imágenes como punto de partida. Es, por lo general, el camino que toma la realizadora Catherine Grant. En las antípodas de la idea de Lopate, en una entrevista con Will DiGravio, se refiere a su propia práctica como un *hacer* más que como un *decir*, lo que implica alejar su forma de videoensayismo del anclaje en la contundencia del propio punto de vista (DiGravio y Grant 2019).

Más allá de caracterizar esta práctica, de todos modos, creemos que lo más interesante para nuestro estudio es identificar los aportes que el campo de la ensayística en su etapa audiovisual puede hacer a la filosofía, esto es, no pensarlo *en sí*, sino más bien *en tanto soporte capaz de interpelar, informar e incluso alojar la reflexión filosófica*. En las tres secciones que siguen nos abocaremos a dicha tarea, presentando los aportes más significativos del videoensayo académico, de aquel de raigambre más bien artística y del de circulación masiva en internet.

3. El videoensayismo académico: investigación performativa y preeminencia del proceso

Un rasgo que el videoensayo comparte con el ensayo escrito y con otros géneros filosóficos es, como mencionamos, que privilegian —o al menos hacen lugar para—, la exposición de los procesos de pensamiento y no sólo para los resultados de esos procesos. Tal es la afinidad, que Alexandre Astruc sostuvo que “un Descartes de hoy en día ya se habría filmado a sí mismo en su habitación con una cámara de 16 mm” y “estaría escribiendo su filosofía en video” (en Bellour 320).

En el caso del videoensayismo académico, este ejercicio autorreflexivo respecto de los propios caminos recorridos se enlaza con la investigación, dando lugar a lo que, recurriendo a ideas de Brad Haseman, Catherine Grant denominó “investigación

performativa” (2016). Haseman (2006) opone esta forma de investigación tanto a la investigación cuantitativa como a la cualitativa, dado que el conocimiento se produce en el trabajo creativo con los materiales y en la manera en que son incorporados a la reflexión.

Al comparar el trabajo académico clásico, del que procede, con su incursión en el videoensayismo, Grant enfatiza el entusiasmo que le generó trabajar en un formato no estandarizado. En la entrevista mencionada reflexiona: “cuando los académicos trabajan, tienden a trabajar en formatos particulares, muy predeterminados, artículos de ocho mil palabras, o libros [...]. Con el videoensayo no había nada dicho [...] Podías abrir posibilidades [...], desde el principio fue muy experimental” (Grant y DiGravio min. 11). En la misma línea, Kathleen Looock, académica dedicada a los estudios sobre cine, hace hincapié en el modo en que comenzar a trabajar con imágenes en movimiento y sonidos implicó nuevas preguntas metodológicas y conceptuales que la forzaron a repensar los argumentos académicos, a recalibrar su propia retórica y las estructuras en las que pensaba, a reconsiderar la relación entre forma y contenido y a seguir sus impulsos artísticos (s/p).

Si bien la circulación de videoensayos ocurre de modos cruzados, en festivales, en internet y en eventos académicos, es importante destacar una usina reciente para este tipo de producciones: las revistas académicas que reciben videos para su evaluación por pares y su eventual publicación, como *Tecmerin*,³

³ La revista recibe ensayos audiovisuales acompañados de un texto breve cuya finalidad es “profundizar, de manera científica, en aspectos de la pieza, como el trasfondo teórico desde el que se articula el ensayo o la justificación del análisis”, como se lee en la web, <https://tecmerin.uc3m.es/revista-cfp/>

*Necsus*⁴ o *[in]Transition*,⁵ que se convirtieron en las vidrieras del videoensayo académico, que de esta manera logró validarse como una forma alternativa de producción de conocimiento. Kevin B. Lee remarca la potencialidad de este diálogo entre academia y producción audiovisual. En sus palabras:

En la actualidad, el mundo académico tiene acceso a un abanico asombroso y en constante expansión de discursos mediáticos a través de los cuales puede aplicar sus prácticas de pensamiento. Al hacerlo, puede aportarles una visión y una criticidad académicas muy necesarias (“New Audiovisual Vernaculars Of Scholarship” párr. 5).

A su vez, recupera “la definición que figura en el sitio web de Wellesley, según la cual el videoensayo académico debe ‘demostrar esencialmente que lo audiovisual puede ser una forma que piensa’, a diferencia de los modos vernáculos” (párr. 5). A partir de allí, sin embargo, se distancia del marco académico preguntándose: “¿por qué no podrían los modos vernáculos como los *mashups*, los vídeos de fans y cualquier número de formas nuevas y emergentes –vídeos de *TikTok*, historias de *Instagram*, *livestreams* de *Twitch*– ser formas que piensan?” (párr. 5)

Ian Garwood (“Writing about...”; *The Scholarly Video Essay*) también problematiza la tensión entre el surgimiento de criterios de evaluación y publicación de videoensayos y el lugar para la experimentación que este formato supo representar. El riesgo de la estandarización (del que se ocupa Garcés Mascareñas) no le es ajeno a ningún formato, y así como la ensayística dio lugar

⁴ Los criterios editoriales pueden consultarse en <https://necsus-ejms.org/submit/>

⁵ La información sobre la publicación está disponible en <http://mediacommons.org/intransition/about>

con el tiempo a ensayos académicos y a *papers*, el videoensayo de circulación académica –y especialmente en publicaciones con evaluación ciega por pares como la mencionadas– puede correr una suerte parecida.

Lo interesante de la aparición de nuevos dispositivos es que echan luz sobre los que ya estaban ahí. El videoensayo no pone un aparato entre nosotros y el mundo, donde sólo había inmediatez, sino que reemplaza un aparato que se nos hizo tan familiar que dejamos de notar. Al hacerlo, tiene la potencia de iluminar también el aparato productivo que logramos transparentar, como si las ideas vinieran ya con introducción, desarrollo, conclusiones y referencias bibliográficas.

Si bien el videoensayo académico requiere ser estudiado en mayor profundidad, en tanto sus lógicas y las transformaciones que impulsa están lejos de ser comprendidas, esperamos que esta primera aproximación logre dar cuenta de uno de sus aportes al campo de la reflexión filosófica, a saber, reconectar al trabajo filosófico con su carácter procesual y ofrecerle herramientas nuevas para producir conocimiento.

4. El videoensayismo de raigambre artística: experimentación y exposición

Tanto la filosofía como el videoensayismo son prácticas con un componente autorreflexivo muy marcado, pero que se da de maneras diferentes. Cuando piensa en ella misma, la filosofía se pregunta fundamentalmente por su propia definición, por sus temas o por su función social. El videoensayismo, por su parte, a estas preguntas les suma una pregunta fundamental del arte: la pregunta por el modo de exposición, por la forma de presentación, por el cómo de su propio aparecer. La filosofía se ha hecho esta pregunta (Walter Benjamin es en este sentido una

figura fundamental), pero es necesario reformularla al calor de los cambios que impone nuestro nuevo entorno técnico.

La filosofía trabaja con los diferentes aparatos técnicos que estructuran nuestra experiencia —como los denominó Jean-Louis Déotte—, en general produciendo reflexiones teóricas sobre esos aparatos y el modo en que moldean la vida. Como sostiene Nora Alter, el ensayo cinematográfico, en cambio, “ofrece la apariencia de su propia autocrítica” (139), en tanto incorpora a la producción la experimentación con los diferentes dispositivos técnicos.

El caso ineludible es aquí el de Harun Farocki, en tanto muchas de sus películas “problematizan las tecnologías de representación y reproducción visual” (Alter 140). En *Fuego inextinguible*, Farocki construye una reflexión sobre la guerra de Vietnam y el uso de napalm por parte del ejército de Estados Unidos, e incluye consideraciones acerca de las dificultades de abordar el tema mediante imágenes. En palabras de Georges Didi-Huberman, Farocki,

a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la imagen*. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: ‘¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos’ (18).

Lee reafirma esta forma de entender la práctica en la actualidad. En una entrevista con DiGravio sostiene que es importante *involucrarse* críticamente con el contenido al que estamos tan expuestos (min. 8): se refiere a la cantidad de imágenes, de sonidos, de texto y de productos audiovisuales que consumimos

a diario, y cuya exploración se ve facilitada por el videoensayo, en tanto forma que permite trabajar materialmente con ese contenido, es decir, manipularlo en la edición y no meramente describirlo o referirse a él. Lee reflexiona también sobre las plataformas y los medios que tenemos disponibles para producir y para comunicar en esta época: ¿cómo queremos usarlos?, ¿cómo queremos relacionarnos con ellos?, ¿cómo consumidores, como creadores, huyendo a plataformas más chicas, usando las plataformas masivas, tratando de resguardarnos de ese entorno digital?

Las preguntas de este tipo se indagan en el videoensayismo y, como mencionamos, a partir de la práctica con los materiales. Uno de los modos concretos en que ocurre es a través del montaje y el collage en tanto recursos propio del género. Paul Arthur se ha referido al collage como procedimiento endémico en el videoensayismo dada la presencia habitual de yuxtaposiciones de imágenes y comentarios en tiempo presente (164). Cristina Álvarez y Adrián Martín, por su parte, aportan que una de las preguntas centrales para quien monte imágenes y sonidos es la siguiente:

¿queremos que nuestro conjunto de elementos diversos forme un todo sin costuras (como, de manera reveladora, se le suele llamar) o queremos que las costuras, los intervalos, los huecos y las discrepancias sean visibles y tengan, además, un papel impulsor, energético y formativo en el resultado final? (párr. 8).

El carácter reflexivo no está sólo en aquello que conforma el montaje (la elección de los materiales, el archivo), y ni siquiera termina allí donde se forma el montaje (en el producto, en el film), sino que permea también las formas de editar, las decisiones que se llevan a cabo a nivel técnico. En el caso de

Lee, Elsaesser ha sostenido que elabora “un modo de purgar o purificar, o filtrar o refinar lo que él ve como el flujo de imágenes que nos rodean, nos bombardean, o dentro de la cual nos sumergimos voluntariamente, en nuestro ambiente cotidiano saturado de medios” (245). La relación que este artista propone con el flujo de imágenes en que estamos inmersos implica dejar de pensar el medio en que vivimos como si fuera un mero objeto que podemos analizar y no, justamente, el medio en que vivimos. En las palabras que Lee presenta visualmente en su videoensayo “The Essay Film: Some Thoughts of Discontent”: “Si estamos sumergidos en palabras e imágenes, ¿no podremos de algún modo usarlas para mantenernos a flote?” (min. 3).

Otro género, no ajeno a Lee, que constituye un ejemplo claro de esta forma de reflexión sobre los medios en que nos movemos y la forma que nos relacionamos con la información y con las imágenes lo constituyen los *desktop documentaries* (o documentales de escritorio), definidos por Grant como sigue:

Esta variedad particularmente performativa del cine digital ‘hágalo usted mismo’ [DIY] utiliza la tecnología de captura de pantalla para tratar la interfaz del ordenador (su espacio de pantalla, ventanas internas y micrófono) como lente de cámara, dispositivo de grabación de audio y lienzo (audiovisual) (párr. 8).

Tanto Grant como Lee ven en esta forma una búsqueda de representar tanto como de cuestionar las formas en que exploramos el mundo a través de la pantalla del ordenador (Grant). Una exponente muy destacada de este género es Chloé Galibert-Lainé. En *Watching The Pain of Others*, la artista compone un film a partir de su escritorio y de su investigación sobre la historia de la realización de otra película (*The Pain of Others*) a

partir de videos de *YouTube*. Asimismo, en *Reading // Binging // Benning*, la autora y Kevin B. Lee exploran *Readers*, una película de James Benning. A partir de proponerle al espectador, en el comienzo del film, el ejercicio de pensar qué diría si tuviera que hablar de una película que no vio ni puede ver, realizan una nueva película utilizando información disponible en internet sobre el director, los actores, los planos y las escenas de la película.

El *desktop documentary*, al explorar las condiciones de su propia enunciación, se encuadra en lo que Alberto García Martínez llama “vertiente metafilmica” del videoensayismo (101) que, aprovechando recursos metacinematográficos preexistentes como la aparición en escena de las herramientas creativas (el programa de edición de video, las herramientas de investigación) o la presencia del narrador-comentarista, “constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas” (101).

En esta vertiente de origen más bien artístico –pero que no sólo habita en festivales de cine sino también en las academias ligadas al estudio del arte y los medios–, el videoensayo cuestiona todo aquello que se va fosilizando acerca de su propia estructura. Lee, que, como vimos, es crítico de algunos aspectos del ensayismo audiovisual académico, advierte de los peligros de hacer del videoensayismo un nuevo género con reglas claras y convenciones estancas. El videoensayo es para él, y esto lo toma de Kodwo Eshun, una forma de descontento y de insatisfacción (min. 4), un torcer los modos de hacer o de mostrar sus hilos más que la propuesta de un estilo nuevo y diferente, mejor o más elevado. Tal y como en filosofía, no hay nada malo en crear convenciones con fines de evaluación o incluso de financiación de los proyectos y las investigaciones, pero ni el videoensayismo

ni la filosofía tienen por qué limitarse a esos formatos, ni ganan mucho al hacerlo.

De la misma manera que Benjamin propuso “cultivar los discretos formatos del volante, el folleto, el artículo de revista y el cartel publicitario, que se corresponden mejor con su influencia en las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro” (43), los autores que mencionamos trabajan con las formas de reflexión y circulación de ideas en las que nadamos y no contra estas tendencias. Experimentan con esos mismos materiales y los elaboran de modo tal que el efecto que producen es otro.

Así como el videoensayismo académico ofrece a la filosofía la posibilidad de recuperar algunos rasgos perdidos en el camino de la especialización y la estandarización, como el carácter autorreflexivo y la atención a los procesos, los ensayos audiovisuales producidos en el mundo del arte tienen la capacidad de iluminar la necesidad de que la autorreflexión no se limite a los temas, sino que abarque la experimentación con la *forma* de producción y exposición de los saberes.

5. El ensayo audiovisual en *You Tube*: una filosofía para las masas

Habiendo considerado el ensayismo en video de origen académico y el que proviene de festivales de cine y exposiciones en museos, y para ofrecer una cartografía amplia, dedicaremos ahora algunas líneas a presentar el videoensayo de circulación masiva en internet, fundamentalmente en *You Tube*. Producido por creadores de contenido que no vienen de ninguna de las dos vertientes que repasamos, esta forma de intervención pública trabaja con material de archivo de Internet, reflexiones

personales y formas autodidactas de investigación (que en ocasiones se enmarcan en el trabajo activista o militante).

Así como el videoensayo académico permite poner en primer plano los procesos que la filosofía requiere y cuestionar la tendencia a la exposición de resultados, y así como los videos más experimentales insisten en la importancia de repensar los modos de producción y el trabajo con los materiales, este último fenómeno pone el foco en la circulación de la filosofía, al apostar a una plataforma de acceso gratuito y enfrentarse con el público masivo. Al margen de las academias y del circuito del arte, los videoensayistas de *YouTube* elaboran piezas visualmente atractivas sobre temas filosóficos, políticos y sociales en las que los problemas y conceptos de la tradición se ponen en diálogo con la cultura pop y con fenómenos televisivos y de Internet, logrando llegar a públicos no expertos y en principio no interesados en la filosofía como campo disciplinar.

Entre los filósofos más prolíficos en ese ámbito se encuentran Natalie Wynn, Ian Danskin y Abigail Thorn. Este grupo de creadores de contenido digital, junto a algunos otros como Lindsay Ellis y Harry Brewis, son parte de lo que en la comunidad de usuarios de *YouTube* se conoce como *LeftTube* o *BreadTube*, que engloba las producciones de autores de izquierda cuyo contenido busca insertarse en los debates públicos. En todos los casos, los autores operan actualizaciones de la tradición filosófica en función de posicionarse sobre temas de agenda, a la vez que defienden la democratización del acceso al conocimiento.

Natalie Wynn, tras abandonar el programa de doctorado que seguía en la Universidad Northwestern de Illinois, se lanzó a la producción de una escritura filosófica multimedial plagada de humor y referencias a la cultura popular en su canal *ContraPoints*. Su obra constituye un esfuerzo por contrarrestar el aumento de contenido abiertamente fascista en internet y pone

el eje en el cruce entre la política y la estética. En un sentido parecido, Ian Danskin plantea como el objetivo de su canal *Innuendo Studios* examinar y dismantelar las estrategias retóricas que usan las nuevas derechas para legitimarse y ganar poder. Abigail Thorn, responsable del canal *Philosophy Tube*, comenzó a realizar videos en 2013 enseñando filosofía, con un objetivo más cercano a la difusión o divulgación, pero con el tiempo sus producciones se volvieron más teatrales en la medida en que comenzó a incorporar personajes y a dedicar más atención al vestuario, la escenografía y el guion, a la vez que las exploraciones de los temas se profundizaron y se volvieron más personales. Estos canales, a la vez que incorporan al debate filosófico herramientas novedosas (en el caso de Danskin la animación, en el de Thorn y de Wynn las personificaciones), dialogan con formatos que cuentan con tradiciones bien establecidas: Wynn trabaja con diálogos en los que interpreta diferentes personajes, actualizando la tradición socrático-platónica, mientras que Thorn sigue de cerca la tradición ensayística y Danskin incorpora herramientas analíticas que podrían formar parte de un artículo científico.

Un punto clave para pensar estas producciones es la encrucijada entre dos de sus características más notables, a saber, su atractivo estético y su contenido filosófico y político. En efecto, se trata de videos entretenidos y visualmente atrapantes, en los que los ensayistas entregan performances que recuerdan más al estilo de los *influencers* que al de los intelectuales. La filosofía está casi *contrabandeada* en un producto cuya clave de llegada parece ser el espectáculo: la puesta en escena, el maquillaje y el vestuario, pero también el ritmo de la exposición, el alivio cómico y las referencias populares podrían ser las responsables de que tres, cuatro, incluso cinco millones de personas vean completos los videos de estos canales, que pueden alcanzar las casi

dos horas de duración. Es lo que sugiere Jeffrey Fleishman en una nota de 2019 en *Los Angeles Times*: “la clave, especialmente en YouTube, es *enmascarar* el mensaje como entretenimiento” (párr. 5). Y es que el estilo de estos creadores, casi estrellas, choca con la forma en que la filosofía se lleva a cabo en el ámbito tradicional: los videos se acercan más al funcionamiento del espectáculo que al de las revistas científicas en las que hoy se difunde la producción del campo filosófico. Con todo y a diferencia de los videos de la mayor parte de los *influencers* de *YouTube*, que evitan tomar posición en el debate público y privilegian los tratos con grandes marcas y la ganancia económica, el producto que entregan estos ensayistas es eminentemente político desde su gestación: su objetivo general es la desradicalización, es decir, lograr que los jóvenes que empiezan a verse atraídos por las ideas de la extrema derecha (plagadas de racismo, clasismo, homofobia, transfobia y misoginia) se cuestionen la ideología que empiezan a abrazar. Esto se refleja en los perfiles sobre los autores que se publican en medios gráficos y digitales. Jesse Signal, por ejemplo, describe el proyecto de Wynn así:

ContraPoints no es sólo una fuente de entretenimiento reflexivo de calidad [...] También es una muy necesaria andanada contra el dominio de la derecha en YouTube, y la puesta en marcha de un plan para contrarrestar el aumento del extremismo de derecha y el adoctrinamiento en la plataforma (párr. 3)

Los videoensayistas de *LetfTube* ponen en marcha una renovación en la forma de filosofar, a la vez que confían en la potencia de la filosofía para participar en conversaciones de relevancia política y social. Las decisiones tanto estéticas como argumentativas se toman para eso: no se trata del arte por el arte ni de la filosofía por la filosofía, sino de un dispositivo complejo en el

que la política resulta central, pero el entretenimiento también. Este fenómeno, entonces, le plantea al campo preguntas nuevas en torno a su relación con el público masivo: ¿estamos frente a una nueva forma de la divulgación o se trata, esta vez, de una filosofía de masas? Y si es así, ¿qué potencialidades tiene?, ¿cuáles son límites? Después de todo, como sostuvo Elsaesser, el ensayo

ha disfrutado de un éxito notable como una forma especialmente flexible [...] que puede pasar de los festivales de cine a los espacios de arte, de la televisión a las instalaciones, y de los portales de streaming en línea como Netflix y Hulu al salvaje Oeste de YouTube y Vimeo (247).

Respecto de los interrogantes sobre la potencia de la forma, el autor tiene una perspectiva crítica, y sugiere que el ensayo se convirtió en una “forma dominante de [pos]narrativa en tiempos de globalización posfordista” (251), dejando de ser la forma crítica que supo ser. Para explicar este cambio, se refiere a la masividad: le parece problemático que el ensayo audiovisual se encuentre “en el umbral de la fama (para su creador) y en la cúspide de su utilidad (para contribuir a la esfera pública del debate crítico)” (254), y sostiene que “los vídeos de YouTube no se cuentan entre los ensayos fílmicos, aunque esta pueda ser otra práctica de la imagen en movimiento de la que el cine-ensayo necesita distinguirse y diferenciarse explícitamente” (245). Si bien realizar un posicionamiento sobre este tema excede los límites y los objetivos de este trabajo, nos permitimos sospechar de la necesidad de esta distinción, que parece arrastrar un prejuicio negativo respecto de los consumos de masas difícilmente compatible con una reflexión sobre formas de lo audiovisual que no ignore el origen del cine. Más interesante como punto de partida resulta la perspectiva de Hito Steyerl, una videoen-

sayista que, si bien proviene del ámbito artístico, no ve en la masividad ni en el éxito problemas en sí, muchos menos en sitios como *YouTube*, que entiende como

fenómenos ambivalentes, pero [que] en todo caso representan formidables nuevas posibilidades para la producción ensayística. En estas plataformas, las visiones de lo común se entrelazan con sus parecidos capitalistas (y a veces nacionalistas), al igual que la forma del nuevo cine ensayo o videoensayo se entrelaza irremediabilmente con las tecnologías de flexibilidad posfordistas (283).

Lo que señala Steyerl es, al fin y al cabo, que el impacto y las posibilidades de estas nuevas producciones y su relación con la época que las impulsa no puede evaluarse en abstracto sino en los casos concretos. Hay mucho trabajo de investigación por hacer en torno a las distintas formas de videoensayismo y al modo en que modifican el panorama filosófico de nuestra era. En el caso de *LeftTube*, el intento es más que atendible: producir una filosofía en los bordes del circuito académico, que adopte categorías explicativas y procedimientos argumentativos de la tradición, los conjugue con dosis variables de experimentación en el recorte de los temas y las formas de presentación y los ponga al servicio de la democratización y la popularización de la disciplina.

6. Consideraciones finales

Esperamos haber dado cuenta, en estas líneas, de los aportes que el videoensayismo puede ofrecer al desarrollo de la filosofía en la actualidad. Si bien muchos exponentes y casos relevantes quedaron, por razones de espacio, fuera de esta presentación,

consideramos que la organización de tres subtipos de ensayo audiovisual en función del origen de las producciones puede resultar productiva para enmarcar futuras investigaciones. En efecto, aun cuando la pertenencia de algunas obras pueda cuestionar esta tripartición, la misma logra echar luz sobre aquello que en cada caso aparece como una novedad y una posibilidad de transformación del campo. En primer lugar, el desarrollo de un videoensayismo regido por parámetros académicos de evaluación y publicación alerta sobre las modificaciones de la forma de llevar a cabo el trabajo intelectual que se buscan desde los centros mismos de producción del saber. Allí, la incorporación de nuevas herramientas le ofrece a la filosofía la posibilidad de reencontrarse con formas de escritura que den cuenta de los procesos de investigación que el reinado del *paper* dejó atrás, así como la oportunidad de recuperar las experiencias del autor como instancias valiosas en su trabajo. En segundo lugar, el videoensayo de raigambre artística le ofrece a la filosofía nuevos lugares a los que ir a pensar, e insiste en la potencialidad que anida en el trabajo sobre los propios medios de producción, al iluminarlos, ponerlos en cuestión e invitar a la experimentación con diferentes lenguajes. En tercer lugar, los videoensayistas de *YouTube* desafían a la filosofía académica a salir de la endogamia y formar parte de discusiones de relevancia social y política, jerarquizando su tradición a la vez que cuestionando la cerrazón en la que la disciplina está sumida.

Para concluir, es interesante volver sobre la pregunta respecto de los giros en la que enmarcamos el trabajo: en su errancia por diferentes formatos, géneros y estilos, en otro capítulo de la historia de sus cambios, sus alianzas y sus transformaciones, que es también la historia de su supervivencia, la filosofía se encuentra con el lenguaje audiovisual. Esperamos haber mostrado, al menos, que las exploraciones que surgen de ese encuentro son

dignas de estudio. Quizá no lleguen a representar, usando la expresión de Rorty, “la revolución filosófica más reciente” (citado en Naishtat 216), pero indican una transformación que se va gestando, incipiente y marginalmente en el campo de la filosofía, pero de manera omnipresente en el contexto más amplio de nuestra vida en común.

Volviendo al texto de Naishtat, es importante tener en cuenta que los giros de la filosofía actual, si bien no constituyen revoluciones ni sacudidas bruscas, traen aparejado “el reactivamiento contemporáneo de la metafilosofía, caracterizado por una movilización sin precedentes de la pregunta por el sentido y la legitimidad actual de la filosofía” (220). Este efecto si se quiere colateral de la tematización que el propio campo hace de sus avatares históricos no es menor. Como sostiene el autor, impulsa a la filosofía “a migrar hacia nuevos territorios, alterando su identidad heredada” (221) en una medida tal que “hasta prepara, para algunos, el horizonte de la post-filosofía” (221).

En el giro que analizamos aquí, la filosofía explora las zonas limítrofes que la separan del arte, cruza los ríos que la mantenían lejos de la imagen, y trafica parte de sus saberes hacia un afuera inabarcable. Resta observar, en próximas investigaciones, cuan transformada vuelve de esas expediciones, si es que acaso lo hace.

Referencias

- Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11. Akal, 2003.
- Alter, Nora. “The Political Im/perceptible in the Essay Film. Farocki’s Images of the World and the Inscription of War” [1996]. *Essays on the Essay Film*. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.) Columbia University Press, 2017, pp. 134-160.

- Álvarez, Cristina y Adrián Martín. “Entender el montaje en el ensayo audiovisual”. *Transit: cine y otros desvíos*, 2015. <http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/#cuatro>
- Arthur, Paul. “Essay Questions” [2003]. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.). *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press, 2017, pp. 161-171.
- Bellour, Raymon. “The Cinema and the Essay as a Way of Thinking” [2011]. *Essays on the Essay Film*. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.) Columbia University Press, 2017, pp. 227-238.
- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. El cuenco de plata, 2014.
- Bresland, John. “On the Origin of the Video Essay”. *Blackbird*, vol. 9, no. 1, primavera de 2010. https://blackbird.vcu.edu/v9n1/gallery/ve-bresland_j/ve-origin_page.shtml
- Catalá, Josep M. “Film-ensayo y vanguardia”. *Documental y vanguardia*. Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán. Cátedra, 2005.
- Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Metales pesados, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. “Cómo abrir los ojos” (Prólogo). *Desconfiar de las imágenes*. Harun Farocki. Caja Negra, 2013.
- DiGravio, Will y Catherine Grant. *The Video Essay Podcast. Episode 2: Catherine Grant*. 2019. <https://thevideoessay.com/catherinegrant>
- Elsaesser, Thomas. “The essay film. From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form?” [2015]. *Essays on the Essay Film*. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.) Columbia University Press, 2017, pp. 240-258.

- Fleishman, Jeffrey. "Transgender YouTube star ContraPoints tries to change alt-right minds". *Los Angeles Times*, 12 de junio de 2019. <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-st-transgender-youtuber-contrapoints-cultural-divide-20190612-story.html?fbclid=IwAR037Jiy3JnHhc5eY7TbnLnQI0VfCbeZyDbnMAG30mpY1IvC65TKVZSAAJW>
- Galibert-Lainé, Chloé. *Watching The Pain of Others* [video]. Vimeo, 2018, <https://vimeo.com/298425068>
- Garcés Mascareñas, Marina. "La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual". *Athenea Digital*, vol. 1, no. 13, 2013, pp. 29-41.
- García Martínez, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Comunicación y sociedad*. vol. XIX, no. 2, 2006, pp. 75-105.
- Garwood, Ian. "Writing about the scholarly video essay: lessons from *[In]Transition's* creator statements". *The Cine-Files*, no. 15, otoño de 2020. http://www.thecine-files.com/wp-content/uploads/2020/12/IGarwood_TheCineFiles_issue15-2.pdf
- _____. The Scholarly Video Essay [video]. Vimeo, 2021. <https://vimeo.com/522393987>
- Grant, Catherine. "The audiovisual essay as performative research". *NECSUS: European Journal of Media Studies*, no. 5, 2016. <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>
- Haseman, Bradley. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, no. 118, Febrero de 2006, pp. 98-106.
- Lee, Kevin B. *The Essay Film: Some Thoughts of Discontent* [video]. Vimeo, 2013. <https://vimeo.com/73733888>

- _____. “New Audiovisual Vernaculars Of Scholarship”. *The Cine-Files*, no. 15, otoño de 2020.
- Lee, Kevin y Chloé Galibert-Lainé. *Reading // Binging // Benning* [video]. Vimeo, 2018. <https://vimeo.com/252840859>
- Lee, Kevin B y Will DiGravio. “Video Essays, Desktop Cinema and Artistic Research: the Masters Program at Merz Akademie” [entrevista en video]. Vimeo, 2020. <https://vimeo.com/493284270>
- Loock, Kathleen. “In Search of Academic Legitimacy: The Video Essay Between Disciplines, Online Film Culture, and Traditional Text-based Scholarship”. *The Cine-Files*, no. 15, otoño de 2020.
- Lopate, Phillip. “In Search of the Centaure: The Essay-Film” [1992]. *Essays on the Essay Film*. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.) Columbia University Press, 2017, pp. 243-270.
- Naishtat, Francisco. “Los ‘giros’ filosóficos y su impronta meta-filosófica”. Oscar Nudler. *Filosofía de la filosofía. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Trotta/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, pp. 215-254.
- Singal, Jesse. “This YouTuber Is Figuring Out How to Counter the Right’s Dominance of the Site”. *New York Mag, Intelligencer*, 30 de octubre de 2017. <https://web.archive.org/web/20190624143901/http://nymag.com/intelligencer/2017/10/contrapoints-profile.html>
- Steyerl, Hito. “The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies” [2011]. *Essays on the Essay Film*. Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.) Columbia University, 2017, pp. 276-285.

DOSSIER

ABRIR LOS SENTIDOS, AUTORAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS

Abrir los sentidos, autoras mexicanas contemporáneas

YANNA HADATTY MORA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

¿Podemos hablar de militancias desde el arte en la actualidad? ¿“Narrar México” se sostiene todavía conceptualmente, en las torsiones post, meta y transvanguardistas? ¿Cómo dar cuenta desde la academia de las propuestas recientes? ¿Cómo coinciden las formulaciones de la literatura con las de otras artes? ¿Cuáles son los límites de los estudios literarios y de la historia del arte?

Valenciana presenta tres claras respuestas a estas sugerentes y complejas interrogantes, que podrían resultar, a primera aproximación, excesivamente abstractas e inclusive irresolubles.

Destaca del presente dossier que las propuestas, si bien abordan objetos muy heterogéneos, involucran respuestas interdisciplinarias: periodismo y literatura; literatura como sonoridad y visualidad; ecocrítica y artes visuales. Las narrativas que los tres ensayos proponen giran en torno a la circulación de objetos, a las declaraciones de las autoras —todas las obras fueron hechas por artistas y escritoras—, al análisis de piezas concretas, y a la combinación de contextos para arrojar luz sobre procesos sumamente sofisticados.

Valenciana ofrece aquí revisiones sobre seis autoras y artistas contemporáneas mexicanas, que además realizan en paralelo un trabajo de investigación; quizá por ello la teoría y la metodología son verdaderas posibilidades de iluminar el objeto, en lugar de volverlo opaco. Las cronistas Magali Tercero, Marcela Turati y Lydiette Carrión cuentan con una lectura doble de Miguel

Ángel Hernández, en su dimensión periodístico-literaria, así como en cuanto a la sociabilidad en que circulan. Naomi Rincón Gallardo es abordada por Natalia de la Rosa, en un esfuerzo por revisar la ficción especulativa de la artista visual, en que relatos imaginarios situados entre Zacatecas y Oaxaca se presentan para denunciar el neoextractivismo y el despojo minero. Verónica Gerber Bicecci, autodefinida como “artista visual que escribe”, recibe la revisión sistemática de su enunciación y sonoridad experimentales en varias piezas por parte de Susana González Aktories. Las dos últimas creadoras abordadas bien caben bajo la etiqueta artistas interdisciplinares o multidisciplinares, como se autodenomina la primera de ellas.

Por supuesto no se trata de las únicas narrativas “impuras” y “constructoras de presente” que encontramos en nuestros días. Cabría bien poner a revisión la obra de otras artistas, compositoras de rap, novelistas gráficas, fanzineras, que también narran con recursos híbridos la región en la que surgen, o su relación con la ciudad, en personales cartografías. Retomando las palabras de Florencia Garramuño, se trata, tanto en estos casos como en los abordados por las autoras, de “Frutos extraños”, pero también de “Mundos en común”, obras inespecíficas que sin embargo resisten las fuertes perspectivas teórico-metodológicas con las que cada una de las críticas se acercan a ellas para realizar, cada cual, una aportación académica que invita a conocer, en la medida en que presenta, analiza y valora.

“Abrir los sentidos, autoras mexicanas contemporáneas” piensa la creación en términos de visualidad, sonoridad, ficcionalidad, periodismo. Sentidos con significado tanto de sensorialidades como también de posibilidades de comprensión. Las legibilidades alternas que aquí se plantean constituyen una reflexión sosegada frente al objeto literario y al estudio del arte en un momento de excesos de producción que obnubilan, de

circulación de objetos que a veces percibimos como frenética, desasosiego que produce en el espectador común la percepción de un sensible divorcio entre expectación y arte contemporáneo. Militan en este sentido también por volcar la mirada y la acción de las cátedras universitarias hacia lo contingente y cotidiano, para ejercer una agencia a la vez de curaduría, traducción y crítica, que se piensa necesaria.

Berlín, abril de 2024.

Texto, silencio y performance sonoro. La poética en tránsito de Verónica Gerber Bicecci

Text, Silence and Sound Performance. The Poetics in Transit of Verónica Gerber Bicecci

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO *
s_aktories@prodigy.net.mx

Resumen: Verónica Gerber Bicecci se define como “artista visual que escribe”, por lo que no asombra que en su obra se tematizen las relaciones de texto e imagen. Es posible también reconocer en su trabajo el interés sostenido que tiene en el sonido y la enunciación. Este artículo propone un recorrido en el que se parte del silencio, para pasar a la representación de la voz, hasta llegar a sus performances más recientes. Además de los recursos intermediales, en el presente análisis se reconoce el diálogo que la autora establece con artistas y obras contemporáneas a través de distintas estrategias de reapropia-

* Este artículo se elaboró con apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA-DGAPA). Agradezco a Yanna Hadatty Mora, a Susanne Klengel y a los integrantes de su Fachkolloquium Literaturen und Kulturen Lateinamerikas (ws 2023/24) en la Freie Universität Berlin, quienes me dieron su valiosa retroalimentación, con la que se pudieron enriquecer estas páginas.

ción y de comentario. Todo ello como parte de sus procesos creativos, donde es posible observar su postura estética y aun ideológica.

Palabras clave: Verónica Gerber Bicecci, silencio, voz, performance, intermedialidad.

Abstract: Verónica Gerber Bicecci defines herself as a “visual artist who writes”, so it is not surprising to find a relation between text, image and sight in her work. However, it is also possible to recognize a sustained interest in sound and enunciation. In this article we will start from the role of silence, to move on to the representation of the voice, and arrive at her most recent performances. Besides analyzing her intermedial procedures, we may understand the dialogue that the author establishes with contemporary artists and works through different strategies of reappropriation and commentary. All this as part of her own creative processes, as well as her aesthetic and even ideological stance.

Keywords: Verónica Gerber Bicecci, Silence, Voice, Performance, Intermediality.

Recibido: 27 de febrero 2024

Aceptado: 30 de abril 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.778

En su trabajo como escritora, editora y artista plástica, Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) es conocida por explorar diferentes tipos de relaciones intermediales, especialmente aquellas entre imagen y texto.¹ Formada en la Escuela

¹ Como bien resume Lorena Amaro Castro, “Gerber experimenta con los relatos y lenguajes literarios y visuales en cada uno de los textos que ha pu-

Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes, y con una maestría en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, no asombra que se siga definiendo como “artista visual que escribe”.² De igual manera, la recepción que se ha tenido de su obra coincide en resaltar ambas facetas; basta revisar los abundantes y exhaustivos estudios publicados en últimos años, los cuales mayoritariamente se enfocan en ensayos y relatos como *Mudanza* (2010b), *Conjunto vacío* (2015) y más recientemente también en *La compañía* (2019a).³

blicado hasta la fecha: *Mudanza* (2010), *Conjunto vacío* (2015), *Palabras migrantes* (2018), *La compañía* (2019), *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019), literatura que va tramando al unísono con exposiciones, ensayos visuales y, muy recientemente, la edición de un libro colectivo de ensayos especulativos en torno a la relación entre visualidad y escritura: *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (2021)” (Amaro Castro 110).

² Así consta, por ejemplo, en el perfil que publica en su página electrónica (<https://www.veronicagerberbicecci.net/bio-y-prensa-bio-and-press>), o en la ficha con la que aparece en Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Verónica_Gerber_Bicecci).

³ Véanse los estudios de Tanner (2019), Nogueroles (2020), Schmitter (2021), Speranza (2021), Kjellsson (2022), Amaro Castro (2022), Licata (2022) y Casali (2023), por nombrar algunos. Aunque presentan ciertas coincidencias, cada uno realiza una aproximación a la obra de Gerber Bicecci con un enfoque y acento distintos, sea desde lo intermedial y material, lo autoficcional, o a partir de temas que vinculan el lenguaje con la memoria, la posibilidad de una reconstrucción desde las ruinas, la dictadura y el exilio, entre otros. En algunos de ellos hay valiosas y sugerentes reflexiones sobre la importancia de lo sonoro en Gerber Bicecci, pero son breves y aisladas. En una de ellas, en referencia a *Mudanza*, se dice, por ejemplo, que “el relato de Gerber no sólo compromete la vista. Es, también, un relato estereofónico [y podría agregarse polifónico], en que el rumor, las voces y los fragmentos conceptuales provocan un estruendo mudo” (Amaro Castro 115).

No obstante lo anterior, otro aspecto fundamental que atañe a la creación de Gerber Bicecci es el valor que da al sonido en sus muy distintos sentidos y facetas. Así, en varias de las propuestas artísticas, al igual que en las reflexiones críticas que ella realiza en ensayos como los compilados en *Mudanza*,⁴ se reconoce un fuerte interés tanto en lo sonoro, como en la articulación vocal y el performance. Desde este ángulo, el presente artículo propone un recorrido por algunas de sus obras, empezando por las más conceptuales, para transitar hacia las más performativas.⁵ La estructura argumentativa está dividida en tres partes: la primera se concentra en nociones como el silencio y el secreto, así como en las maneras de captarlos a través de una notación y una codificación. La segunda se enfoca en el trabajo gráfico-conceptual que involucra la voz y que abunda en la enunciación como acto situado, para entender quién habla, desde qué perspectiva, y cómo o por quién es escuchado. La tercera parte culmina con el reconocimiento y la ampliación de las estrategias previamente abordadas, tal como aparecen en sus prácticas performativas, con posibilidad de expandirse hacia una puesta en escena en la que la articulación sonora entra en juego con discursos como el audiovisual y el coreográfico.

Si bien el presente acercamiento comparte preguntas y hallazgos con las investigaciones que atañen a su obra más conocida, se llega a ello realizando escalas en sus propuestas menos

⁴Véanse especialmente las secciones “Telegrama” y “Onomatopeya” (Gerber Bicecci, *Mudanza* 24-36 y 59-68).

⁵Dadas las restricciones editoriales de la revista, no fue posible incluir imágenes para ejemplificar cada caso. Se procura, por tanto, integrar las descripciones al análisis de las obras. Pero para mayor claridad, se recomienda también acompañar la lectura con la consulta de cada una, según su nombre y fecha aquí indicados, en la página electrónica de la autora: <https://www.veronicagerberbicecci.net/>.

estudiada, en parte también por ser las más reciente. El recorrido muestra cómo en su trabajo Gerber Bicecci da diversos sentidos a la dimensión sonora y, al hacerlo, descentra la idea misma de obra de arte para redefinirla en sus propios términos, con distintos alcances.

Silencio y secreto: aproximaciones desde la escritura, la gráfica y la instalación

*La constatación de un mensaje que no
llega, de una palabra que ya no suena,
que no puede leerse.*

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

El sentido de la vista queda patente en el trabajo de Gerber Bicecci a través de los recursos gráficos que emplea tanto en su obra plástica como literaria, pero también se encuentra en las constantes alusiones que hace a otros artistas y en las reiteradas menciones a sus propias capacidades visuales. No obstante, como ya se dijo, sus exploraciones se encuentran también fuertemente atravesadas por los temas del sonido y de la enunciación vocal, lo cual apunta a una particular atención que ella presta a la escucha.

Un primer ejemplo de estos intereses está la “traducción visual” que realiza en 2016 del ensayo *La significación del silencio* (1996) de Luis Villoro. Se trata de una intervención mediante la cual transforma este texto en lo que ella denomina una “ra-

diografía de pausas” (Gerber Bicecci y Villoro 7).⁶ El resultado es una serie de dibujos donde se parte literalmente de todos los signos de puntuación que aparecen en dicho escrito. Los dibujos, realizados en grafito y tinta china sobre papel trapo, visibilizan esas marcas en apariencia discretas que, sin embargo, cumplen una función fundamental en la comunicación escrita. Adicionalmente, en esta versión gráfica la artista asigna una “x” a la palabra “silencio” cada vez que aparece en el texto, dado que constituye el tema nodal abordado por el filósofo. Ambas versiones de *La significación del silencio* se editan en un libro publicado en 2018, que abre con las imágenes de Gerber Bicecci,⁷ precedidas por una breve explicación donde ella revela que cada una de las

comas, puntos y coma, dos puntos, puntos y seguido, y puntos y aparte [del ensayo filosófico] son pauta para imaginar el

⁶Tanner también evoca este ensayo de la autora y encuentra cómo la mirada sobre la puntuación en algunos fragmentos de *Conjunto vacío* la lleva a extender su sentido a otras interpretaciones creativas: “En el caso extremo, la narradora se preguntará por la posibilidad de descifrar como frases las comas y letras que observa en una imagen de una exposición, a partir de aplicar sobre dicha imagen el código de símbolos que describen el estado del tiempo (una coma significa ‘llovizna intermitente’, dos puntos significan ‘lluvia moderada intermitente’, etc.). Su conclusión es que ‘sería un texto muy triste’” (Tanner 88).

⁷Las páginas en esta primera propuesta están numeradas a mano y se corresponden de manera sistemática con las del ensayo de Villoro que aparecen después, en reproducción facsimilar de la publicación originalmente hecha por la editorial Verde Halago y la Universidad Autónoma Metropolitana de México. Sobre esta reedición que pone el ensayo filosófico en diálogo con la obra de la artista, los editores de “N” explican que buscan con este tipo de proyectos también restaurar y rescatar en distintos soportes y lenguas “voces históricas u obras inconclusas, discontinuadas o desconocidas” (Gerber Bicecci y Villoro texto de solapa).

mecanismo del silencio, ese lenguaje negativo que se construye de manera invisible en el texto. O, como Villoro lo describe, “la materia en la que la letra se traza, el tiempo vacío en que fluyen los fonemas” (7).

Tanto los signos de puntuación replicados como el que sustituye la palabra “silencio” se convierten en el centro de atención en cada una de estas nuevas páginas, quedando además magnificados mediante círculos, como si en torno a cada marca operara una fuerza expansiva que la trasciende. Esas trazas de resonancia se presentan con un diámetro distinto según el signo de puntuación del que se trate, el cual se mantiene gravitando en el centro de su propia órbita.⁸ En su traducción visual estas formas pueden leerse como el efecto que produce el silencio tanto en su dimensión espacial de la puesta en página, como en la temporal, considerando los diversos grados de dilatación de las circunferencias. Los cruces o intersecciones entre los círculos son también resaltados cromáticamente, mientras que los signos se interconectan mediante líneas rectas, produciendo redes de constelaciones con las que la artista teje un texto otro, gráfico-visual, resignificando las huellas o residuos que quedan de una estructura sintáctica elidida. Este mecanismo permite a su vez mostrar la cara oculta de las gráficas que, aun sin contemplar las palabras borradas, mantienen algo de su fraseo. Más que un ejercicio recreativo, la propuesta materializa además de forma directa y sistemática aquello a lo que alude el ensayo de Villoro: la reflexión acerca de la palabra como patrimonio exclusivo del ser humano y la pregunta sobre si hay referencias

⁸ Cabe mencionar que al final de la secuencia la artista ofrece como clave de lectura un instructivo gráfico donde indica el tamaño de circunferencia que corresponde a cada marca, incluyendo la que está en lugar del “silencio”.

significantes al mundo que fueran anteriores al lenguaje y pudieran sólo encontrarse en la percepción y el gesto (7). De igual manera, la reelaboración de la artista es una respuesta directa al cuestionamiento del filósofo sobre si el silencio como posibilidad de habla es de hecho ausencia de palabra (8). Y aunque las reflexiones de Villoro parecieran por momentos contravenir la propuesta de la artista cuando ponen en cuestión si el silencio “[s]ólo muestra una presencia tal que no pide ser representada por el símbolo”, las marcas gráficas terminan por reafirmar y materializar la “posibilidad de su propia imposibilidad” (74 y 75).

En este, como en otros ejemplos similares,⁹ Gerber Bicecci implementa estrategias intermediales¹⁰ que le permiten ensayar distintos tipos de transposición y mapeo de patrones textua-

⁹ El interés por el silencio y la escritura, y la posibilidad de representarlo mediante signos de puntuación con sus respectivas circunferencias ya había aparecido en proyectos previos de Gerber Bicecci, como el mural efímero “Breve historia del tiempo” (2006), realizado a partir de capítulos tomados del ensayo homónimo de Stephen Hawking. Este sistema de notación lo continuó elaborando y afinando en dibujos realizados a partir de “La estética del silencio” (2018) de Susan Sontag, otro emblemático ensayo dedicado al mismo tema, o bien en “Diagramas del silencio” (2018), donde tomó de base versos o textos de escritores y artistas como Anne Carson, Emily Dickinson, Samuel Beckett, Edgar Allan Poe y John Cage, entre otros. Asimismo, hay que recordar que el tema del silencio y su potencial comunicativo se encuentra en sus reflexiones escritas, por ejemplo, en *Mudanza* cuando advierte: “No desconfiamos del silencio, sino de la ambigüedad que implica” (13). En relación con *Conjunto vacío*, Amaro Castro también reconoce que “lo que Gerber explora no es el silencio ni solamente la imposibilidad del lenguaje; hay un acento particular en las experiencias de frontera, dobleces, líneas en que aloja el misterio, según explica la misma protagonista, siempre en una relación visual con su propia historia” (Amaro Castro 120).

¹⁰ Para entender más sobre la intermedialidad remito al estudio de Schmitter (2021), quien ofrece una útil explicación de este marco teórico antes de pasar al análisis de las estrategias discursivas de Gerber Bicecci, en el caso específico de ese estudio, en *Conjunto vacío*.

les, para hacer emerger, mediante la borradura o aun el recorte, nuevos tejidos textuales.¹¹ La opacidad de lo legible se abre así a una experiencia sensible y significativa que nos permite, por paradójico que parezca, leer las obras de manera diferente, mostrando que los silencios son todo menos discretos e inocentes.

*

Otra estrategia de cara a la escritura, aunque en una forma distinta de mutismo, se explora en *Poema invertido* (2013). Esta publicación que Gerber Bicecci entiende como un “ensayo visual” se presenta en formato de *booklet*, simulando un cuaderno de trabajo, donde ella explica el proceso mediante el cual intervino la columna negra de la sala principal del Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México. Como parte integral de su propuesta creativa, el texto plantea una reelaboración y comentario al *Poema plástico* (1953) del polifacético artista alemán Mathias Goeritz, situado como mural permanente en el patio del mismo museo. La especulación sobre su deliberado silenciamiento y la posibilidad de encontrar claves para descifrarlo, a manera de una inversión de la escritura, le dan pie a formular su propuesta en términos de una práctica extendida de la obra original. Al igual que frente al escrito de Villoro, la autora inicia aquí con una reflexión:

¹¹ Estos mecanismos de elisión recuerdan a las propuestas conceptuales del colectivo Art & Language o, en México, a las versiones de “Puntuación” de Ulises Carrión en su serie *Poesías* ([1972] 2007). En “Mujeres polilla” (2018) Gerber Bicecci lleva el proceso un paso más lejos, al recortar las circunferencias en torno a los signos de puntuación, que “carcomen” parte del texto de Semónides de Amogoros (siglo VI a. C.), *Catálogo de las mujeres*. Ello como una respuesta crítica y contestataria al carácter misógino de su contenido.

Me pregunto si Mathias Goeritz habrá dejado en el *Poema plástico* (1952) un mensaje en el que nadie ha reparado. Alguna vez dijo que se trataba de un lamento incrustado en el muro más luminoso (más cercano a Dios) que hay en el Museo Experimental Eco; también leí que se trataba de un poema dedicado a una mujer. Desde luego, ninguna de estas interpretaciones es comprobable, pero todos esos comentarios sueltos dan pistas de algo más, de un posible subtexto. Tal vez por eso me obsesiona la idea de intentar descifrar esa lengua desconocida que Goeritz inventó (*Poema invertido* 1).

No obstante, distinto al procedimiento en el que suprime toda letra del ensayo de Villoro para revelar algo de su sentido, Gerber Bicecci toma como centro y punto de partida las grafías indecifrables de Goeritz para ir al fondo de sus especulaciones creativas.¹² El procedimiento consiste en reproducir íntegramente el poema del artista en la contraportada, sobre el mismo fondo amarillo con el que aparece en la columna del museo; por su parte, las páginas al interior del *booklet* se ocupan de deconstruirlo,¹³ mientras que el resultado del proceso aparece como la imagen que figura en la portada (la cual corresponde con su intervención en el museo). Si bien ésta puede ser entendida de nuevo como producto de una “radiografía”, se llega a ella por vías diferentes a las aplicadas al texto filosófico. Además, aquí la imagen funciona como diseño invertido (el “nega-

¹² Esto antes de que se publicara una solución a este acertijo (cf. Santoyo García Galiano *et. al.* 2018: 66-96).

¹³ Para ello la artista reproduce la comunicación sostenida con los escritores Myriam Moscona, Edgar Khonde y Guillermo Espinosa Estrada, así como con el artista plástico Vicente Rojo, sobre esta obra de Goeritz; sintetiza sus ideas en gráficas y esquemas; realiza dibujos e integra fotografías que le permiten extender esas asociaciones.

tivo”) de la contraportada, donde el negro de las letras invade la página entera y hace desaparecer todo, salvo por los puntos amarillos que quedan como remanente de los orificios trazados por las graffias inventadas. El impreso materializa así también una doble inversión como parte del proceso: primero, por el orden de aparición de las obras, y segundo, por el contraste cromático. Y de nuevo, en esta transfiguración, la artista revela nuevos sentidos de lo que puede ser legible.

Este proceso derivativo, más que ofrecer una respuesta o conclusión definitiva sobre el poema, mantiene abierta la interrogante que motivó su encuentro y reapropiación, por lo que adquiere mayor peso que el resultado de su desciframiento. El proceso mismo revela su riqueza dialógica y polifónica, al permitir que converjan diferentes voces y tipos de inscripción, realizados en momentos diversos y a través de distintas mediaciones. Encontramos así al menos tres planos de enunciación: primero, la voz de Goeritz cifrada en el relieve de la obra plástica y en las citas que Gerber Bicecci recupera de él; segundo, la de los otros creadores con los que realiza el intercambio vía correo electrónico (cuya mediación es reconocible por la forma en la que los mensajes se recrean en el papel); y tercero, la suya, mediada a través de su letra manuscrita, tanto en la manera de marcar los correos y realizar apuntes tipo marginalia, como en la generación de sus propias gráficas. Todos estos planos se hacen además presentes a manera de variaciones o derivas sobre un tema (en este caso la grafía cifrada de la obra de Goeritz), gracias a técnicas y procedimientos como la intervención y el *collage*, la síntesis y el esquema. De forma aparentemente casual y fragmentada, los textos incluso ofrecen planteamientos epistemológicos a manera de “pequeñas cápsulas de filosofía y de reflexión” (Pacheco Roldán 7).

El interés por examinar los discursos de otros creadores, pensadores y científicos se puede rastrear desde *Espacio negativo* (2005), una publicación derivada de su tesis de licenciatura, en la que la artista recurre a métodos de exposición similares a los vistos hasta aquí, donde alterna pasajes expositivos y analíticos con fragmentos reflexivos, imágenes, esquemas y gráficas de conjuntos, las cuales, por su parte, encontrarán un tratamiento especial de cara al tema de la voz y la enunciación, como veremos en el siguiente apartado.¹⁴

Variaciones sobre “Los hablantes”: relaciones entre la gráfica y la enunciación

Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocas pueden verlas.

VERONICA GERBER BICECCI,
CONJUNTO VACÍO

Como ocurrió en sus exploraciones sobre el silencio, Gerber Bicecci recurre a la representación en diagramas de Venn para plantear conceptualmente las múltiples condiciones, perspectivas y niveles de enunciación que tienen que ver con lo oral. Ello en su amplia serie de “Los hablantes”, que dio lugar a la exposición individual presentada primero como intervención

¹⁴ Cabe recordar que este procedimiento no sólo aparece en sus apuntes creativos, sino que permea con la misma intención de exploración intermedial en su obra más narrativa, como *Conjunto vacío*, y en sus propuestas ensayísticas, como *Mudanza*. Remito para ello a los estudios mencionados en nota 4.

a los muros del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (2014) y luego en los del Museo Amparo en Puebla (2016).

En el catálogo homónimo editado por el MUAC, la curadora Amanda de la Garza reconoce atinadamente que en estas propuestas Gerber Bicecci se acerca a la poesía concreta, aclarando que “parte de una zona gris y ambigua que aparece en los huecos de una conversación para realizar una representación diagramática de diferentes situaciones que suceden en ella” (7-8).

Este ejercicio, que se asocia a una especie de “ensayo gráfico” (cfr. De la Garza 8), también es entendido por la propia artista como una serie de “pequeñas novelas visuales”,¹⁵ donde emplea el contraste entre el blanco y el negro como único recurso cromático, con el cual genera piezas que combinan elementos de la geometría, ecuaciones matemáticas y acertijos. Todo ello para señalar distintas situaciones de comunicación: ya sea que medie una distancia entre los entes participantes, o bien que exista un roce en el intercambio, o que ocurra un mayor o menor grado de cruce en el encuentro. Los diagramas muestran, así, de forma visual relativamente simple y sintética, las coincidencias y confluencias, pero también las dominancias y disonancias que se pueden dar en la enunciación y en el diálogo. Algunas de ellas incluso resultarían muy complejas, polifónicas y saturadas si se llegaran a traducir a una práctica oral. Por lo tanto, aun en su silencio, muchas de estas configuraciones plásticas evidencian la incomunicación como otra de las formas con las que nos vemos confrontados ordinariamente en nuestros procesos de habla, pero donde a cambio se abren otras formas de intercambio.

Para reafirmar lo anterior hay que recordar que Gerber Bicecci ya se había referido a la conversación como un ente líqui-

¹⁵ Véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/los-hablantes-the-speakers>.

do, agregando que se trata de “un manantial que se alimenta de sonido, fluye en el tiempo y en el espacio, de ida y vuelta, desde quien habla hasta el que escucha” (*Mudanza* 24); por ende, encuentra la palabra como una “entidad soluble. Una sustancia que sufre varios estados [...] gaseosa cuando murmura, cuando se disuelve en expectativas ajenas, cuando se reconstruye de boca en boca, cuando se descompone y cambia de sentido” (24).

Respecto a lo anterior, valga considerar que en sus imágenes a menudo recurre a uno de los símbolos más convencionales hoy en día, pero que también nos remite a las antiguas culturas donde se consideraba un elemento altamente significativo y potente: el globo de texto o vírgula,¹⁶ que de manera conceptual hace aparecer a la voz. No obstante, los globos en su caso no suelen llevar un texto como contenido del mensaje. La relación ícono-textual opera, sobre todo, a partir de paratextos que acompañan a las imágenes. Éstos pueden aparecer al pie o como título, en donde se plantea un tema o situación (en una palabra, una frase, y en ocasiones alternando con funciones matemáticas). También se suele acompañar de pronombres

¹⁶ Este símbolo está presente, por ejemplo, en los códices mesoamericanos, donde alude a una comunicación sagrada y representa cualidades intangibles y fluidas como las de un aroma o un sonido (cfr. Dupey García; y para un estudio pormenorizado de volutas y vírgulas relacionadas sólo con lo sonoro cfr. Cruz Ribera). Este símbolo se ha mantenido hasta la actualidad con sentidos y usos distintos. Baste pensar en el uso que se le da en las novelas gráficas, o bien en relación con los mensajes de texto. Tomando en cuenta estas connotaciones, la elección de Gerber Bicecci parecería por un lado un guiño a ese pasado remoto y, por otro, una toma de postura frente a la pertinencia de emplear en su discurso artístico y literario imágenes convencionalizadas asociadas con la cultura popular, o bien que parten de contextos de comunicación más recientes como los mensajes de texto. Guiños en este sentido pueden encontrarse en *invisible / indecible*, y en *Las palabras y las imágenes*.

personales para indicar quién enuncia o quién atiende. Gerber Bicecci muestra con ello que, antes que el contenido semántico de lo que se dice, conviene atender a la forma y circunstancia en las que se dan estas relaciones, pues éstas ya en sí arrojan parte del sentido.

Un ejemplo que ilustra lo anterior se encuentra en el mural efímero de la serie Ecuaciones, titulado “Cuerpo + voz = escritura” (2018), comisionado para la exposición Modos de Oír en el Ex Teresa Arte Actual. Su instrucción de desciframiento, explicitada en el sitio de internet,¹⁷ trae ecos de aquellas adoptadas por los concretistas brasileños en sus poemas semióticos, en tanto establecían equivalencias simples entre conceptos y signos, que en el esquema gráfico del poema se combinaban de forma inusitada y a veces hasta “imposible”, sobre todo al momento de intentar leer literalmente su conversión en palabras. No obstante, a diferencia de los brasileños, en los paratextos que explican su obra, Gerber Bicecci añade a las ecuaciones una lista de posibles combinatorias resultantes de la gráfica, además de otros cuestionamientos y afirmaciones.¹⁸

La respuesta a esta inquietud por situar a los hablantes y de explicar las imágenes que los representan también se encuentra en varios pasajes de su obra ensayística y narrativa.¹⁹ Ahí la autora reitera sus reparos respecto a la posibilidad de entender lo que se comunica sólo a partir de las palabras. Una razón para mantener estas dudas se debe a que reconoce la existencia de un diálogo en los actos pre-verbales, los cuales para la comprensión

¹⁷ Véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/ecuaciones-equations>

¹⁸ Como bien reconoce Gianna Schmitter, las ecuaciones y figuras geométricas traducen relaciones humanas pero a la vez en esta abstracción matemática evaden el “potencial referencial” (Schmitter 2). Quizá ello explica la necesidad de Gerber Bicecci de explicitar estos posibles sentidos.

¹⁹ Véanse para su estudio los ensayos señalados en nota 4.

mutua dan pautas más confiables de las que pudieran ofrecer las palabras: “tal vez, el diálogo es nuestra primera complicidad con el lenguaje. Muy al principio, esa conversación no se entabla con las palabras de los diccionarios; cuando es oral lo que se escucha es ambiguo y, cuando es escrita, no todo mundo puede descifrar su indeterminación” (*Mudanza* 59). Un motivo adicional parece estar en aquella fórmula que emplea de manera reiterada y que parte del lugar común de que “hay cosas que no se pueden contar con palabras” (*Conjunto vacío* 130).

Otras versiones y materializaciones a manera de ejercicios expandidos se encuentran en su producción más reciente, *Lxs Hablantxs No. 3 –un ensayo en stickers–* (2023). Con la variante del título que apunta, en primera instancia, a la incorporación de un lenguaje inclusivo, la autora vira hacia una postura más atenta a la neutralidad de género. Ello impacta no sólo en lo verbal sino también en lo gráfico, remarcando su voluntad de no distinguir entre las personas como había hecho antes al enlistar en una tabla los pronombres personales en forma tradicional: yo, tú, él, ella, nosotros/nosotras, ustedes, ellos/ellas (cfr. *Los hablantes* 18). De hecho, las tres láminas que integran esta nueva forma de ensayo recuperan varias de las imágenes de *Los hablantes*, así como los textos que las acompañaban, pero resemantizados mediante el uso de la “x”. Asimismo, se añaden nuevas viñetas y variaciones temáticas, al incluir elementos de la naturaleza como agua, fuego, piedra, tierra; pero también seres vivos como flores y plancton; insectos, reptiles, mamíferos y ovíparos. Esto expande conceptualmente la polifonía vocal a dimensiones ecológicas, más allá de lo estrictamente humano y animal.

El título igualmente indica que estas láminas están integradas por *stickers*. Al ser independientes unos de otros, estos icono-textos permiten ahora además intercambiarse, por ejemplo, al dejar que los textos rotulen otras imágenes, o aun dando la

posibilidad de aparecer sin éstas, y viceversa. Adicionalmente, este formato extiende la mediación, pues ofrece la alternativa de fijar los mensajes a distintas superficies u objetos, y en diferentes espacios. En cierta medida, el mismo dispositivo hace pensar en las prácticas actuales de intervención urbana –a manera del *graffiti* o el *street art*– como forma de marcar y apropiarse del espacio, o de proyectar sobre éste instrucciones desde una faceta performativa. Queda claro que por estas vías se agregan y expanden en otros niveles los sentidos de dichas imágenes y enunciados. Asimismo, con esta particular remediación (cfr. Medina Arias) en *stickers*, la propia obra de Gerber Bicecci apunta a una crítica al consumo y la mercantilización del arte –con la ironía que esto conlleva–, al tiempo que juega con su fetichización, como *souvenir* de la obra recreada en miniatura.²⁰

²⁰ Algo similar en cuanto a la remediación ocurre en *Las palabras y las imágenes* (2019b), que Gerber Bicecci realiza como “reescritura” de la obra homónima de René Magritte (1929). Más que los contenidos, extrae el principio creativo y añade *stickers* que reproducen una de las gráficas del booklet. Aquí también se percibe un *revival* de prácticas de la segunda mitad del siglo xx en cuanto al uso *stickers*, con la intención crítica de situarse en la inserción del arte y la cultura del consumo. Piénsese en artistas mexicanos de los años 70, algunos incluso con intenciones feministas como Magali Lara.

De la grafía y la imagen a la performatividad vocal: más secretos sobre la voz y el sonido

La crónica de una mudanza. Del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso; de la novela a la vida escenificada.

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

Hay otra dimensión del performance que interesa a Gerber Bicecci y que adopta nuevas facetas de ese “ensayar”, ya no sólo como nota especulativa, sino sobre todo en forma de presentación oral, como conferencia o ponencia pública.²¹

Siguiendo con otros de sus temas recurrentes como son el silencio y el desciframiento, resulta lógico que su primer performance de este tipo, realizado como una presentación pública de aproximadamente media hora en el Museo Universitario del Chopo en Ciudad de México, llevara por título “Conferencia secreta” (2014).²²

²¹ Un antecedente de esta performatividad propiamente oral lo encontramos en la “Audioguía” que la artista preparó en formato bilingüe para *palabras migrantes*, un proyecto de espacio narrativo-libro que ideó a la luz de un taller realizado en Wyoming en 2017. Aquí se la escucha leer en voz alta una especie de crónica de su estancia donde narra sus experiencias en ese lugar (véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/palabras-migrantes-migrant-words>).

²² Dicha conferencia sería replicada un año más tarde, tanto en el Festival Expandible del Centro Cultural de España en México como en el Museo MACO de Oaxaca. Además, se presentó en su versión en inglés como “Secret Lecture” en la Universidad DePaul de Chicago (2014) y en el Hay Festival en Kells, Irlanda (2015).

La propuesta deriva de la serie de imágenes con las que Gerber Bicecci participó en la exhibición colectiva “Transcripciones”, bajo la curaduría de Esteban King, quien tenía la intención de presentar la obra de diversos artistas mexicanos del siglo xx y xxi que se han ocupado de cuestionar el lenguaje a través de sus procesos de escritura. En el marco de las múltiples líneas propuestas en la exposición, las imágenes preparadas por la artista para su proyección en sala aparecen dentro de lo que el curador denomina “escrituras cifradas” (s/a 2015). En este caso, la artista se ocupa del silencio y el mutismo que acompaña al lenguaje de señas, las cuales la invitan, como en obras previas, a cuestionarse sobre su desciframiento.

Basada en el manual *Reduction [sic] de las letras y arte para enseñar a ablar [sic] a los mudos* de Juan Pablo Bonet, impreso en Madrid en 1620, Gerber Bicecci alude a las primeras maneras a través de las cuales ese sector de la población comenzó a recibir cierta atención. Además, las conversiones semióticas entre letra y gesto que ofrece dicho manual la invitan a generar pequeños textos en forma de fichas, algunos de los cuales son explicados como situaciones de comunicación y presentados mediante gráficas similares a las de sus series en “Los hablantes”.

Desde su título, la artista prefigura una situación de comunicación que requiere, paradójicamente, la toma de la palabra oral. En tono reflexivo y confesional, la ponente nos conduce en su exposición por las distintas proyecciones de las fichas y sus derivas conceptuales, en las que integra por momentos dos o más sistemas gráficos como parte de una misma enunciación: el lenguaje de señas, el matemático de conjuntos y el de los signos de puntuación. En el uso de estos últimos se percibe la continuidad de aquella inquietud que ya la ocupaba desde obras como *La significación del silencio*.

La intención discursiva parece confirmarse desde que la oradora toma la escena, tanto por el tono académico como por la presencia que adopta –parada frente a un atril, hablando al micrófono y sirviéndose de una serie de imágenes proyectadas en una pantalla–. No obstante, a medida que avanza la conferencia, empieza a combinar lo lúdico y creativo con lo crítico y especulativo en la línea de sus ensayos visuales, pero ahora en consideración de otros factores que determinan su presentación, como la temporalidad, la propiocepción²³ en el espacio y la relación que esto tiene con la oralidad. Así, escuchamos a la ponente con un ritmo pausado y una modulación moderada que se mantienen, como corresponde a una lectura académica. Al mismo tiempo, la vemos guiarse por la proyección de esa secuencia de 28 imágenes a las que ella se refiere como tarjetas bibliográficas (otro indicio de formato conocido dentro del quehacer académico-investigativo), las cuales contienen dibujos que ayudan a transformar la conferencia en una experiencia deconstruida y multimedial. En el trayecto, se nos releva la importancia de otro elemento clave en esta exposición: “un secreto”. De éste explica: “La materia léxica de la que está hecho un secreto es la más efímera y contradictoria que existe, la más frágil. “Conferencia secreta” es un performance literario y visual que explora las paradojas entre ‘contar’ y ‘guardar’; entre secreto, escritura y lenguaje”.²⁴

En esa gestión intersemiótica que realiza entre el lenguaje verbal, el de señas y otras grafías y esquemas, la conferencista de nuevo nos alerta sobre algo que queda velado y que en este caso específico atañe a la capacidad de escucha. Las especulaciones se

²³ Propiocepción se refiere la percepción que se tiene del cuerpo en cuanto a su posición y sus posibilidades de movimiento (cfr. *Diccionario de la lengua española*).

²⁴ Véase <http://www.veronicagerberbicecci.net/conferencia-secreta>.

mantienen hasta el final de la conferencia, por lo que el secreto nunca queda del todo revelado.

*

Con esta presentación como antecedente, arribamos por último a “La travesía” (2022), otra “conferencia performática”²⁵ de 45 minutos, ofrecida en la Sala de Arte Público Siqueiros de la Ciudad de México, donde se concentran y expanden las estrategias visuales y sonoras presentes en su propuesta anterior. Luego de haberse ejecutado públicamente, Gerber Bicecci edita el correspondiente escrito como una “partitura anotada”, donde incorpora recursos textuales, visuales, coreográficos y sonoros, además de experimentar con una amplia gama de registros y de géneros alternos: el guion teatral, la crónica, la nota personal, el ensayo historiográfico y el académico. Se parte de una perspectiva verosímil —de una historiadora del arte a la que se encomienda presentar una conferencia en el Foro Internacional de Muralismo—,²⁶ pero en el desarrollo se van sumando diversos planos para componer un relato que inclusive entreteje elementos propios de una autoficción, con lo cual la pretendida referencialidad y realidad se comienzan a desdibujar.

En el performance colectivo se ensayan visiones críticas sobre el mundo del arte y el compromiso social que tuvo David

²⁵ Así se refiere ella misma tanto a la pieza analizada previamente como la actual (véase el texto tipo solapa de la publicación, o la página web <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-travesia-the-journey>).

²⁶ Se trata de un foro que realmente existe; la verosimilitud de esta propuesta se corrobora además porque en el texto se nombran personas y autoridades como la viuda de Siqueiros, Angélica Arenal; la encargada del archivo del pintor, Mónica Montes, y el director de la sede donde éste se alberga, Willy Kautz; los críticos de arte Itala Schmelz, Philip Stein, Daniel Garza Usabiaga y Natalia de la Rosa. Por otra parte, en relación con la dolencia de neuritis vestibular que la aqueja y que se tornará relevante para el performance, recurre a citas de una especialista a la que identifica como la Dra. Corona Aguilar.

Alfaro Siqueiros, tomando de referencia su vocación de dramaturgo, especialmente con el proyecto *Brasa viva*,²⁷ que el propio muralista calificó como un “drama revolucionario simbólico y poético”. El escrito, sin embargo, quedaría inacabado y, a decir de la conferencista, tan sólo se conserva el primero de los cuatro actos o “cuadros escénicos” (siguiendo la denominación de su autor):²⁸ “La travesía”, el cual se vuelve objeto de estudio de la ponente.

En la exposición del argumento, los elementos de la obra dramática de Siqueiros se relacionan además con su pintura de caballete *Aeronave atómica* (1956), así como con uno de sus más renombrados murales, *La marcha de la humanidad hacia la revolución del futuro* (1967-1971), una obra especialmente diseñada para el Polyforum de la Ciudad de México, que muestra la batalla histórica de hombres y mujeres en busca de un mundo mejor. Como pretendida especialista en la materia, Gerber Bicecci comparte al público sus pesquisas en el archivo del pintor y alude al vínculo entre estas tres creaciones afirmando: “Voy a mostrarles todos los elementos que me han hecho pensar que existe una conexión –que no he visto en ningún trabajo sobre Siqueiros todavía– entre esa faceta dramática, el mural [...] y una de sus pinturas de caballete” (*La travesía II*).

Según su hipótesis, esta conexión hace patente la visión apocalíptica del pintor, que resulta de una condición personal sufrida durante los cuatro años en que fue injustificadamente recluido en prisión a inicios de la década de 1960, como represalia a su militancia progresista y revolucionaria. Esta idea

²⁷ José Islas recoge que Siqueiros como dramaturgo pudo haber tenido otro proyecto más, con el posible título de *Troglodita*, aclarando que: “Al igual que *Brasa Viva*, *Troglodita* jamás llegó a montarse” (“Siqueiros...”).

²⁸ Los otros tres serían “La voz del faro”, “El puerto” y “El ascenso” (*La travesía VII*).

se refuerza por los testimonios recogidos, como aquellos de la viuda de Siqueiros, quien afirma que su paso por la cárcel y la imposibilidad de seguir pintando –salvo por los cuadros de pequeño formato en caballete– le “significó un doble encarcelamiento” (*La travesía* v). De éstas y otras fuentes documentales y analíticas, Gerber Bicecci deriva cómo el estado de ánimo del artista pudo haberse transformado para llevarlo, de ser un activista decidido, a convertirse en un “profeta febril”,²⁹ que en esta situación logró desarrollar su oculto talento como dramaturgo.

Las pesquisas investigativas y por momentos casi detectivescas se presentan con erudición y apoyo documental en voz de la autora,³⁰ permitiéndole establecer relaciones entre el drama inconcluso de Siqueiros y sus obras pictóricas. A ello se suman las conexiones que encuentra entre los campos jurídicos, sociales y culturales del México de mediados del siglo xx, para ponerlos en diálogo con el México actual. Los argumentos van acompañados de explicaciones racionales y coherentes sobre el giro anímico, creativo y hasta cierto punto ideológico que sufre el muralista, vinculándolo con sus batallas personales y sociales. A lo largo de la argumentación, la autora aprovecha de igual forma para especular sobre las conexiones que ponen en marcha

²⁹ En un comentario sobre la impresión que tenía del artista en esta etapa de su vida y la repercusión que esto tiene en el performance, Gerber Bicecci revela: “Él era un personaje muy grande, altisonante, muy claro, preclaro, pero poco se habla de cómo se sintió cuando estuvo en la cárcel. Hay gente que ha escrito sobre eso y dicen que sí le afectó y eso es lo que explora este performance” (en Herrera Montejano).

³⁰ Se trata de un rasgo que se vuelve parte del proceso creativo de Gerber Bicecci, donde tematiza el trabajo con los documentos como parte de sus inquietudes sobre el giro archivístico que vivimos. Este asunto se hace muy presente también en obras como *La compañía*, pero que, por apuntar a otros temas, se deja de lado aquí.

el diálogo intermedial entre las habilidades de Siqueiros como artista visual y como escritor.

De la trama recupera citas que muestran cómo estas condiciones, en tendencia pesimistas, dan nombre a los personajes (Cobardía, Fatiga, Impaciencia, Traición y Enemigo) y se proyectan en sus parlamentos:

Cobardía: me duelen las raíces de los cabellos, el cansancio me retuerce. Nuestro mar no tiene costas. No tiene fondo. Nada vive en sus entrañas.

Impaciencia: La brasa se agota. La carne se gasta.

Fatiga: Las fuerzas nos quieren fallar ya; nuestros músculos están cansados (*La travesía IX*).

El único personaje que genera un contrapeso y contrasta con los demás es Brasa Viva, cuyo nombre incendiario parece todavía sintonizar con el impulso revolucionario reminiscente del artista, movido por fuerzas de resistencia y esperanza: “Brasa Viva: No permitamos que mientras por una parte obtenemos la libertad, por la otra nos encadenen. Rompamos –hagamos estallar, destrocemos– la máquina completa. De lo contrario nuestra liberación será un espejismo” (*La travesía XXII*).

Además de reseñar la trama, de integrar y comentar algunas de sus citas poniéndolas en relación con la vida de Siqueiros (ya sea a través de documentos o de textos de otros autores), Gerber Bicecci compone el contenido de su guion performático, en su formato escrito, también mediante de una serie de imágenes intervenidas, de pasajes personales, así como de notas realizadas a mano en los márgenes del texto, con indicaciones y croquis destinados a la puesta en escena. En éstos a su vez se distinguen (por su caligrafía) tres voces: la de ella y la de los otros dos

artistas con los que se presenta.³¹ Y en este proceso híbrido de escritura de la autora se abre también camino hacia una identificación gradual con Siqueiros. Y aun cuando la mezcla del plano histórico con el personal es progresiva, la perspectiva de la autora está presente desde el inicio, incluso en el plano factual, cuando comparte con el público el *work in progress* de aquello que habría de convertirse en un artículo.

Lo anterior nos lleva de regreso al aspecto del sonido que se ha resaltado a lo largo del artículo y que aquí cobra un sentido inesperado, pues si bien hasta ahora se ha hecho referencia a lo que rodea a la figura de Siqueiros y su obra en esta pieza, es importante mencionar que al inicio del performance, aun antes de que Gerber Bicecci entre en escena como oradora, el público es invitado –a manera de preámbulo provocador en voz de la bailarina, actriz y directora escénica Belén Chávez que también participa del performance– a “atender”, y ello en otro nivel del discurso: concretamente el de la escucha. Su planteamiento se realiza desde una posición que es a la vez racional y sensible: “¿Ustedes también lo escuchan? ¿No? ¿Lo oyeron? ¿No? Ahí, ahí. Ahí está. Concéntrense. ¿No? Bueno, no importa, entonces los invito a pasar a la cabeza. Sí, sí, sí, a la cabeza, como les digo. Este es nuestro mapa; estamos justo aquí, en el oído izquierdo” (*La travesía* 1). Este será el primer indicio para comprender por qué luego, en medio del flujo de la conferencia, Gerber Bicecci cambia abruptamente de tema, incorporando una línea discursiva personal que de entrada no parece conectar con el resto de la presentación. En esta parte, su crónica se torna más íntima

³¹ Las anotaciones e instrucciones hechas a mano por los tres artistas, tanto en los márgenes como entre líneas, son acotaciones dramáticas, a veces en forma de dibujos que indican gestos, movimientos espaciales y efectos sonoros, muchos de los cuales se orientan a adentrarse en las sensaciones y síntomas experimentados tanto por Siqueiros como por Gerber Bicecci.

y confesional, permitiéndose narrar con gran detalle la traumática experiencia sufrida a causa de un inexplicable y repentino ataque de vértigo, que es complementado por su correspondiente explicación clínica. Aunque en un primer momento este episodio autoficcional parece descontextualizado, la oradora, junto con los otros dos artistas en escena, lo conecta no sólo con aquel preámbulo inicial, sino que logra urdirlo poco a poco en la trama, al grado que adquiere una explicación lógica, en sintonía con Siqueiros, su obra y su conflictivo estado interior.³² Las reproducciones textuales de imágenes y documentos facsímiles en este punto se alternan con otras representaciones que ilustran la enfermedad específica del *tinnitus*. Asimismo, el cuadro al óleo de Siqueiros que, para efectos del performance, cuelga estratégicamente en la columna central de la Sala, comienza a cobrar parecido con la isla coclear³³ imaginada por la autora. A partir de este punto queda claro por qué la conferencia en realidad no es tal, sobre todo en la segunda parte del performance, donde muta para desarrollarse más abiertamente entre tres voces: la que se asumía como racional y académica pero que deja permear lo personal; la más emocional e intuitiva, encarnada en la figura de Chávez como actriz; y la de la composición sonora.

En cuanto al diseño sonoro realizado por Enrique Arriaga, no sólo contempla la manipulación del volumen de las voces de ambas mujeres en escena para crear un contraste entre las capas vocales y para enfatizar ciertos momentos o intenciones dra-

³² Recordemos en este sentido lo que dice Tanner en el contexto de su narrativa respecto a que “el impacto de lo autobiográfico sobre la producción de Verónica Gerber no es un dato menor, en especial cuando ella misma ha hecho del vínculo entre obra y vida un aspecto central de sus producciones” (72).

³³ Me refiero con isla coclear a la figura que recrea el canal auditivo y que se representa en forma de una superficie de arena sobre la que se ubican los tres artistas durante el performance.

máticas, sino que también sirve para representar la experiencia emocional y física de *tinnitus*: “Ese ruido muy agudo que llegamos a percibir, pero que está en nuestro oído o cabeza, no está en el espacio” (Arriaga en Herrera Montejano). En este sentido el mismo músico reconoce que el rol sonoro también cambia a lo largo de la pieza, pasando de generar atmósferas y efectos, a convertirse en un personaje más.

Volviendo a la versión impresa, *La travesía* implica un acercamiento distinto al del performance, ya desde la portada, donde se encuentran varios elementos que hacen un guiño al sonido: por un lado, en el diseño gráfico que enmarca el título de la pieza y su autora,³⁴ a la manera de las publicaciones clásicas de partituras. Por otro lado, debido a la ya mencionada referencia explicativa que se hace en el subtítulo como una “partitura anotada”. Finalmente, porque en la parte inferior aparece la imagen de una cóclea dibujada por la autora, la cual representa el órgano auditivo que alude a la dimensión fundamental en torno a la que se articula la trama.

Si luego hojamos en su interior, encontramos que el texto se divide en tres secciones o momentos, cada uno de los cuales inicia con la imagen de un pentagrama vacío, de nuevo como un guiño a aquella presencia fantasmal sonora y sostenida que, si acaso, sólo se percibe por dentro. Según lo ya apuntado, en dichas secciones se mezclan reproducciones fotográficas y de documentos facsimilares, que son los mismos a los proyectados en el performance. Y en cuanto a las notas personales e instrucciones, éstas operan como marginalia colectiva, con una función equivalente a la de acotaciones para un guion performativo que expande la experiencia fuera del texto, proyectando

³⁴ Se da crédito aquí también a Chávez y Arriaga como colaboradores.

para ello incluso un mapa espacial situado; a la vez, al interior de la página, todo ello actúa como una intervención al texto.

A diferencia de la interpretación performática, que crea una experiencia a nivel más estético y emocional gracias a la información sensible que se comunica en el flujo performativo y la confluencia de discursos artísticos, en la partitura anotada todo esto salta a la vista de manera clara y esquemática. Ahí se distinguen las citas de la obra dramática de las que corresponden a otras referencias críticas o histórico-documentales. Asimismo, se reconoce quién o quiénes de los tres actores toman agencia en los distintos momentos. Todo esto queda plasmado a partir de las diversas fuentes y estilos tipográficos,³⁵ además de los tres tipos de caligrafía empleados.

Aun con sus diferencias, en un nivel metadiscursivo ambas versiones de esta conferencia performática juegan con la promesa de ofrecer un aporte de investigación, aunque terminan por deconstruirlo en pos de un proceso de ficcionalización y de creación colectiva. Y en cuanto al formato académico que se simula hacia el inicio, éste se ve relativizado hasta quedar puesto en duda. Pareciera como si desde ese lugar experimental también se pudiera ejercer una toma de postura respecto a los

³⁵ Además de las variantes tipográficas, se distinguen planos discursivos del texto por el uso de cursivas y comillas, los cuales a su vez remiten a planos temporales diversos: por ejemplo, a acciones que ocurren durante la obra de teatro original de Siqueiros; a referencias que rebasan la representación dramática y se extienden a un relato sobre su vida; a perspectivas paratextuales que apuntan ya sea al contexto de los críticos e historiadores quienes se vuelven receptores del legado de Siqueiros, o a los avances médicos que recogen el diagnóstico clínico del *tinnitus*; y finalmente, a las temporalidades tanto externas como internas que comparte Gerber Bicecci en su papel de investigadora, conferencista y artista, frente al incidente cerebrovascular experimentado. Todas estas temporalidades aludidas en la escritura se suman, para leerse y activarse desde el presente del performance.

habituales discursos académicos (aquí de historiografía y crítica de arte), los cuales por mantener el rigor documental sacrifican la experiencia artística. En lo referente al contenido que remite a Siqueiros y su obra, aun cuando *La travesía* que ofrece Gerber Bicecci ilumina detalles biográficos y traza conexiones que pudieran no ser de dominio común, nos provoca a cuestionar si la artista busca hacer un comentario crítico, ya sea sobre la modernidad emblemática en el muralista, o sobre el plano ideológico por el cual se imponen castigos a creadores cuando sus ideas sociales se apartan del programa dominante, o sobre las crisis emocionales y conceptuales que implica una experiencia de creación. Como se ha visto en sus otras obras, la artista opta por dejar abiertas estas y otras interrogantes.³⁶ Lo que queda claro es que su elección de Siqueiros como mito no es casual. Y al recurrir a la vivencia traumática, persistente y espectral del *tinnitus*, nos despierta y actualiza, de forma discreta pero no por ello menos perturbadora, a esas facetas del arte y de la historia que siguen reverberando en nuestra memoria y que no se pueden ni deben olvidar.

³⁶ Sobre la tendencia a esta apertura en su obra y los efectos que produce esto en su narrativa véase también el ensayo de Licata, “Orden y desorden en los relatos del yo: lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”.

A manera de conclusión

Escribir o hablar, monedas al aire: el peligro latente de que los significados se acomoden en formas insólitas.

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

Desde sus exploraciones de representación gráfica del silencio, pasando por los ensayos visuales de *Los hablantes*, hasta las conferencias performativas, podemos reconocer que Gerber Bicecci crea artefactos artísticos y culturales que conllevan diversos protocolos de experiencia.³⁷ En sus propuestas explicita las referencias y guiños que hace a otras obras y artistas, en lugar de negarlas u omitirlas; asimismo insiste en ofrecer a su público-lector las reglas bajo las que opera cada uno de sus proyectos. En cuanto a sus métodos, parte de este acto de transparentar tanto sus fuentes como sus pasos hace que queden claramente expuestos los procesos. Gracias a ello es que también podemos reconocer cómo en su trabajo, aun cuando parece más enfocado en la relación de imagen y texto, se cuele de muchas maneras el tema del sonido, ya sea en marcas discretas pero extremadamente potentes como los signos de puntuación, en las reflexiones y formas de conceptualización del gesto oral o bien en el uso práctico

³⁷ Entiendo las nociones de “artefacto cultural” y “protocolo” relacionado con la experiencia en el sentido que les da Luis Miguel Isava (*De las prolongaciones de lo humano*), como las materializaciones y mediaciones de aquellos mecanismos y formas que adopta un discurso artístico por uso reiterado y/o por adhesión a ciertas herencias y tradiciones. La discusión sobre la obra de Gerber Bicecci desde este tipo de marcos conceptuales podría resultar fructífera, pero queda aquí sólo apuntada como posible vía para un análisis más pormenorizado.

que hace de la voz y de la escucha. Y aun cuando en cada uno de estos ejercicios la sistematicidad y meticulosidad parecen ganarle al humor, la ocurrencia, pero también el *déjà entendu* pueden despertar en más de una ocasión una sonrisa cómplice.

Influida por diversas estéticas y prácticas artísticas postmodernas, en las muestras revisadas hay también otras formas que apuntan a lo sonoro. Una de ellas se articula a partir de las intenciones dialógicas que guarda con la obra previa o hipotexto al que revisita, ya sea intertextual o intermedialmente.³⁸ No importa si se trata de una obra filosófica o científica, literaria o artística, los textos “previos” pueden provenir de diferentes contextos y tradiciones, aunque como vimos, en su mayoría consignan reconocidos artistas del siglo xx. Estos diálogos además parecen impulsados por aspectos que le resultan atractivos y/o desconcertantes, como si partieran de una intriga o acertijo sobre lo que rodea a las poéticas de estos artistas, su lenguaje, o el trasfondo creativo de las obras en cuestión. Ese cuestionamiento ofrece vías para deconstruirlas y extenderlas, al tiempo que las integra dentro de su propio proceso, complementándolas o reescribiéndolas de múltiples maneras y mediante una variedad de recursos, sin abandonar la visión reflexiva y hasta cierto punto lúdica con la que su voz (o voces) aparece(n) como eco(s) transfigurado(s) del referente original.

En relación con lo anterior, se explica que su trabajo a menudo sea calificado como intervención, reescritura, adaptación y reapropiación.³⁹ Sin ser equivalentes, porque apuntan a téc-

³⁸ Recordemos en ese sentido interpretaciones de la crítica sobre este tipo de diálogos de la autora como “estereofónicos” (Amaro Castro 115).

³⁹ Por ejemplo, en casos como *La travesía*, los críticos hablan de intervención, reescritura y adaptación como conceptos sinónimos para señalar la reapropiación que la artista hace de la obra teatral de Siqueiros (cfr. Ríos o también Herrera Montejano).

nicas diferenciables, comprobamos que ella las llega a emplear dentro de una misma pieza, de forma alternada o simultánea. Estas prácticas, a su vez, remarcan que no busca la “originalidad” de la obra inédita, sino precisamente el diálogo con otras creaciones y sus derivas, en procesos rizomáticos, algunos de los cuales se demuestran como abiertamente colaborativos: desde la invitación a otros artistas a desentrañar el mural de Goeritz, o a tener una “conversación a ciegas” como parte de su catálogo en *Los hablantes* (38-45), hasta convocarlos a formar parte de sus performances, como en *La travesía*.

De igual manera, queda claro que del proceso mismo le importan menos la respuesta unívoca y la comprobación de una hipótesis, que el ejercicio de ensayar. Ello sin temor a que las yuxtaposiciones puedan llevar a una convivencia conflictiva de discursos –y eso en diferentes niveles: estéticos, semánticos, ideológicos–; o a que los elementos factuales en su revisitación de otros creadores y obras –sean biográficos, historiográficos o materiales– se transfiguren al momento de contrastarlos con su propia poética. Tampoco teme integrarlos como parte de su autoficción y es consciente de que en ese terreno la frontera entre los objetos y su recreación se vuelve difusa.⁴⁰ Todo eso

⁴⁰ Sobre el papel que cumple la autoficción en la obra de Gerber Bicecci, en particular en *Conjunto vacío*, véanse los ya citados trabajos de Nicolas Licata y Lorena Amaro Castro. Pero además del rasgo postmoderno de integrar y transformar materiales documentales en sus ficciones, también recurre a fabulaciones y mecanismos de “construir presente”, a partir de un lenguaje que siempre es cuestionado y en ese cuestionamiento alberga una actitud política. Todo ello, si bien no llega a plantearse abiertamente como denuncia (por ejemplo, respecto a la necesidad de contemplar la equidad de género en *Lxs hablantes no. 3*, o de considerar a sectores de la población con discapacidades visuales o auditivas en “Conferencia secreta”, o de ejercer posturas ideológicas distintas a las del sector en poder como muestra con Siqueiros en *La travesía*), revela una toma de postura. Es así como su trabajo también

forma parte de su búsqueda, de tal suerte que los agenciamientos necesariamente le implican una actualización y con ello una acción que es capaz de ejercer sobre ellos, según su propio horizonte de valores, de preguntas, y de acuerdo con una elección personal dentro de la paleta de técnicas.⁴¹ Es así como llega a darles su propia voz.

Dichos procesos —a varios de los cuales ella misma ha atribuido un carácter de ensayo, de anotación o de partitura—, aun cuando pueden contener fragmentos instructivos (o hasta prescriptivos),⁴² en general se plantean como sugestivos, por lo que no se orientan por una representación estática, sino que se nutren en su variación, expansión y mudanza. De ahí que la mayoría de las propuestas revisadas se presente en una doble o hasta triple modalidad, en distintas materialidades y soportes: como dibujos, murales o instalaciones, como performances o como sus respectivas publicaciones en cuadernos de notas, como ensayos icono-textuales o como su versión en *stickers*.⁴³ En todas estas formas participan los sonidos y las voces de múl-

se presta a interpretaciones que toman como marco los planteamientos de Josefina Ludmer (“Literaturas postautónomas 2.0”) en relación con las literaturas postautónomas (cfr. Amaro Castro 111).

⁴¹ En cuanto a técnicas y procedimientos empleados por Gerber Bicecci, en estas páginas se habló, además, de intervenciones y reapropiaciones, de yuxtaposiciones, *collages*, síntesis esquemáticas y recortes, además de la alternancia y/o confluencia de lenguajes semióticos.

⁴² Quedaría pendiente como parte de otro estudio observar desde qué parámetros puede hablarse estrictamente de partitura y de notación, por ejemplo, en oposición a una anotación. Un elemento clave aquí sería la intención de una transposición mediática.

⁴³ En entrevista con Ezra Alcázar, la artista afirma que lo que se mantiene en su obra es el interés por lo escritural, lo cual “a veces es un libro, a veces es un mural, a veces es una conferencia performática. [...] La noción de soporte flexible para la escritura sí se la debo a mi formación de artista visual” (Gerber en Alcázar 66).

tiples maneras para revelar nuevos contenidos. Esto hace a su vez que, en la reflexión que hace sobre las piezas, las trascienda y le permita interpelar a su público a entenderlas, pero también a entenderla siempre un poco más allá de sí.

En su preferencia recurrente por el cuaderno de notas, podemos reconocer que le interesa adoptar un tono especulativo, ensayístico (presente también en modalidades alternas como el “ensayo de pared”, el “ensayo visual”, o el “ensayo en *stickers*”). Esto le da la libertad de recoger diferentes ideas y documentos, de combinar lenguajes artísticos, de imaginar notaciones, así como de elaborar síntesis, esquemas y diagramas para relacionar una multiplicidad de ideas o hallazgos que a primera vista parecen ensamblados de forma espontánea y arbitraria. Gerber Bicecci, sin duda, ve en la cualidad híbrida del ensayo y en la manera fragmentada de “ensayar” como un “poner a prueba”, la base ideal que le permite transitar libremente entre muchos tipos de discursos y de géneros, como ocurre en *La travesía*. Con todo, se mantiene sobre la línea de las prácticas contemporáneas del ensayo,⁴⁴ como forma de encontrar indicios que sirven para replantear las obras de las que parte, permitiéndole ese ya mencionado diálogo con otros creadores y críticos, además de derivar para sí nuevas esencias, reinventarlas, e incluso lograr que por momentos se filtre —aun cuando no sea de manera frontal— una mirada crítica y hasta ética.

⁴⁴ Baste recordar en este sentido reflexiones sobre el ensayo de renombrados pensadores como Theodor W. Adorno (*Notas sobre literatura*), quien pone énfasis en el proceso y en el juego, como una posibilidad de crítica al sistema abordado y de llevar la reflexión del ensayo más allá; o como Max Bense, quien veía las cualidades lúdicas como una “fuerza imaginativa” que puede incluso abrir el camino a una aproximación experimental para acercarse a los objetos sobre los que se reflexiona (*Sobre el ensayo y su prosa* 29).

Aparte de lo anterior, cabe reiterar que en este artículo se exploró cómo imagen y texto en la obra de Gerber Bicecci tienen de diferentes maneras con lo sonoro y con la escucha, lo cual implica una búsqueda de significación que se concreta, más que en un mero punto de vista, en un “punto de escucha”, aun como clave para descifrar las intenciones ensayístico-narrativas y plásticas que emprende en sus distintas travesías. En constante transformación, vimos cómo el interés por lo sonoro no sólo se mantiene sino crece. Así, un ensayo es capaz de tornarse en una “conferencia-performance” que también se encuentra entre géneros y formatos, aportando distintas perspectivas y voces a una misma realidad. Concluimos de igual forma que la idea de una “partitura anotada” plantea otra manera de entender las operaciones icono-textuales, así como las marginalia, ahora incluso en el plano de lo oral y lo sonoro. Desde todos estos ángulos, Gerber Bicecci abre la posibilidad de escuchar las imágenes y de leer los sonidos, más allá de las fronteras de lo visible y lo escribible.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Akal, 2009.
- Alcázar, Ezra. “Verónica Gerber, la historia de un desvío” (entrevista). *Inundación castálida*, vol. 2, no. 2, 2017, pp. 64-66. http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/98/202
- Amaro Castro, Lorena. “La danza del ojo: autoficción y disenso estético-político en *Mudanza y Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”. *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Ana Casas y Anna Forné, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 109-124.

- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Carrión, Ulises. *Poesías*. Taller Ditoria, [1972] 2007.
- Casali, Silvana Mercedes. “No se puede volver al lugar del que uno (no) se fue. El tiempo en el exilio heredado de *Conjunto vacío*”. *El taco en la brea*, vol. 10, no. 18, junio-noviembre 2023. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/321/3214629004/html/>.
- Cruz Rivera, Sandra Amelia. “La imagen del sonido en códigos prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, no. 9, enero-junio de 2019. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>.
- De la Garza, Amanda. “Teoría de conjuntos”. *Los hablantes / The Speakers*. Catálogo de exposición. Verónica Gerber Bicecci, MUAC, 2014, pp. 6-11.
- Dupey García, Élodie. “De vírgulas, serpientes y flores. Iconografía del olor en los códigos del Centro de México”. *Arqueología Mexicana*, vol. 23, no. 135, septiembre-octubre de 2015, pp. 50-55.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Espacio negativo*. 2005. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG, La Esmeralda, tesis de licenciatura. <https://www.veronicagerberbicecci.net/espacio-negativo-negative-space>.
- _____. *invisible / indecible*. Cultura DF, 2010a.
- _____. *Mudanza*. Taller Ditoria, 2010b.
- _____. *Poema invertido*. Museo Experimental el Eco, 2013.
- _____. *Los hablantes / The Speakers*. Catálogo de exposición. MUAC, 2014.
- _____. *Conjunto vacío*. Almadía Ediciones, 2015.

- _____. *Palabras migrantes / Migrant Words*, 2017. <https://www.veronicagerberbicecci.net/palabras-migrantes-migrant-words>.
- _____. *La compañía*. Almadía Ediciones, 2019a.
- _____. *Las palabras y las imágenes*. Minerva Editorial, 2019b.
- _____. *La travesía. Partitura anotada*. Secretaría de Cultural INBAL/ La Tallera, 2022.
- _____. *Lxs Hablants No. 3 –un ensayo en stickers*. Piedra ediciones, 2023.
- _____. “Conferencia secreta”. 2014. <https://www.veronicagerberbicecci.net/conferencia-secreta-secret-lecture>.
- Gerber Bicecci, Verónica y Luis Villoro. *La significación del silencio*. Ñ, 2018.
- Herrera Montejano, Eleana. “Alistan estreno de ‘La travesía’, una pieza basada en la obra de teatro de Siqueiros”. *Crónica*, 15 de agosto 2022. <https://www.cronica.com.mx/cultura/alistan-estreno-travesia-pieza-basada-obra-teatro-siqueiros.html>.
- Isava, Luis Miguel. *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Pre-Textos, 2022.
- Islas, José. “Siqueiros y su breve paso por el teatro”, 21 de mayo 2015. <https://carteleradeteatro.mx/2015/siqueiros-y-su-breve-paso-por-el-teatro/>
- Kjellsson, Linnea. *El retorno del rostro. Narrativas postnacionales y escrituras precarias en tiempos de la globalización*. 2022. Stockholm University, tesis de doctorado. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1688142/FULLTEXT01.pdf>.
- Licata, Nicolás. “Orden y desorden en los relatos del yo: lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”. *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Ana Casas y Anna Forné, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 89-108.

- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, no. 32, 2009, pp. 41-45. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>.
- Medina Arias, Ana Cecilia. “Remediaciones”. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 39-44.
- Noguerol, Franziska. “Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura”. *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito, Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, no. 45, 2020, pp. 49-72. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/125015>.
- Pacheco Roldán, Adriana. “Por la renovación de un (no) canon. Críticas narradoras en el siglo XXI, México y Diáspora”. *Vivat Academia. Revista de comunicación*, año XIX, no. 135, julio-septiembre 2016, pp. 1-16.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2023. <https://dle.rae.es/propiocepci%C3%B3n>.
- Ríos, Javier. “Presentan la obra de teatro que Siqueiros dejó inconclusa en Lecumberri”. *Milenio*, 15 de agosto 2022. <https://www.milenio.com/cultura/asi-es-la-obra-de-teatro-que-escribio-siqueiros-en-lecumberri>.
- Santoyo García Galiano, J., Mahmoud Makki Hornedo, L. C., & Santoyo García Galiano, M. Ángel. “Interpretación del Poema plástico de Mathias Goeritz (1953)”. *Academia XXII*, vol. 9, no. 17, 2018, pp. 66-96. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2018.17.64881>.
- Schmitter, Gianna. “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Ger-

- ber Bicecci”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language and Literature*, vol. 14, no. 1, 2021, pp. 1-27. <https://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/v14-n1-schmitter/878-pdf-es>.
- Speranza, Graciela. “Reconstrucciones”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, vol. 4, no. 8. Córdoba, diciembre 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/36138/36354>.
- Tanner, Constanza. “La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, no. 18, noviembre 2019, pp. 66-92. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23156>.

Texto, contexto y sociabilidad en el análisis de la crónica: a propósito de Magali Tercero, Marcela Turati y Lydiette Carrión¹

Text, Context and Sociability in Chronicle Analysis: on Magali Tercero, Marcela Turati & Lydiette Carrión

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ACOSTA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO
mangelacosta@hotmail.com

Resumen: Los análisis sobre crónica periodística se basan en concepciones ahistóricas y, de tan generales, inasibles, las cuales no siempre consideran factores como 1) la historización de los textos, 2) el contexto de sus autores y 3) las condiciones de producción (las coyunturas a las que deben responder sus temáticas en tanto trabajos periodísticos o las publicaciones en que se editan, entre otros). Por ello proponemos una metodología para estudiar la crónica como un producto cultural e histórico que se redefine al ser estudiado desde estos tres aspectos. Para profundizar en esta propuesta, tomamos como ejemplo tres crónicas de autoras mexicanas contemporáneas

¹ La escritura de este texto contó con el apoyo del Conahcyt a través de su convocatoria Estancias Posdoctorales por México 2022 (3) en la modalidad Estancia Posdoctoral Académica Inicial.

(Magali Tercero, Marcela Turati y Lydiette Carrión) y ponemos en práctica este modelo.

Palabras clave: crónica mexicana contemporánea, estudios literarios, periodismo, sociología literaria, medios de comunicación masiva.

Abstract: Journalistic chronicles' analysis is often based on ahistorical and, so general, elusive conceptions, which do not always consider factors such as 1) the historicization of the texts, 2) the context of their authors and 3) the conditions of production (the conjunctures to which their themes must respond in terms of journalistic works or the publications in which they are published, among others). For this reason, we propose a methodology to study the chronicle as a cultural and historical product that is redefined when studied from these three aspects. To delve deeper into this proposal, we take as an example three chronicles by contemporary Mexican authors (Magali Tercero, Marcela Turati and Lydiette Carrión) and put this model into practice.

Keywords: Contemporary Mexican chronicle, Literary studies, Journalism, Literary sociology, Mass media.

Recibido: 14 de marzo de 2024

Aprobado: 15 de mayo de 2024

DOI: 10.15174/rv.vi7i34.780

La crónica periodística es un producto cultural e histórico cuya caracterización y particularidades están sujetas al contexto en que se desarrolla. Sus temáticas, así como la forma que adopta también guardan relación con sus prácticas de producción. Por lo tanto, para hablar de cronistas mexicanas contemporáneas debe entenderse el campo periodístico, y la situa-

ción política, histórica y social en el que desarrollan su trabajo. Además, debe prestarse atención a las formas que adquieren los textos según las modas imperantes en el periodismo, y a las temáticas a que debe responder en atención a las coyunturas informativas. Por último, las circunstancias individuales de las periodistas revelan un campo de acción que condiciona decisiones en su metodología de trabajo y en su oficio, por lo que es necesario explorarlas para no interpretar que responden a una única óptica.

En este trabajo abordaremos textos de Magali Tercero (Ciudad de México, 1957), Marcela Turati (Ciudad de México, 1974) y Lydiette Carrión (Veracruz, 1975), quienes son periodistas radicadas en la Ciudad de México y cuyo trabajo ha sido reconocido en diversas instancias (premios, inclusión en antologías y publicación de libros individuales, entre otras). Todos los trabajos vieron la luz a principios del siglo XXI.

Contexto: la crónica periodística mexicana, final de siglo XX e inicios del XXI

Con el llamado “boom de la crónica latinoamericana”, en 2012, se adjudicaron características a este tipo de texto periodístico que parecían uniformarlo tanto en sus temáticas como en su manera escritural. La conocida (y multicitada) definición de Juan Villoro (14) (quien la calificó como el “ornitorrinco de la prosa”) expandió la posibilidad de trabajos que cabían dentro de esa definición. A ello se sumaron las aportaciones de Darío Jaramillo Agudelo y Jorge Carrión en las muy comentadas *Antología de crónica latinoamericana actual* y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, publicadas por Alfaguara y Anagrama, respectivamente. Jaramillo señaló el desplazamiento de estos textos de los periódicos a las revistas, además de que los con-

ceptualizó como “una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (Jaramillo 17). En tanto, Carrión destacó que los practicantes de este periodismo narrativo eran, sobre todo, trabajadores *freelance*; daban voz a los testigos del hecho noticioso, imponían la mirada del autor y mostraban un alto grado de investigación en sus textos, los cuales eran un contrato entre la realidad y la historia.

Tras este auge, desarrollado a partir de la conformación, en 1994, de la entonces llamada Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano [FNPI, hoy Fundación Gabo] los estudios sobre crónica se multiplicaron, y con ello las características que la definían. Desde la práctica, los nuevos cronistas (Leila Guerriero, Juan Villoro, Martín Caparrós, Julio Villanueva Chang y Alberto Salcedo Ramos, por nombrar algunos) señalaron que sus obras pertenecían a un discurso contrahegemónico, que daba voz a quienes antes no lo habían tenido; destacaron la importancia del chequeo de datos, la conformación de narrativas por medio de escenas, así como el extenso trabajo de reportería.²

A esto se sumó la representación social surgida de prólogos o introducciones de compendios que intentaron acreditar y validar estos trabajos como pertenecientes a un género periodístico de largo aliento que era respuesta a la inmediatez de la noticia en medios como la televisión, la radio y el internet. Como consecuencia de su extensión, los lugares de publicación eran revistas o libros. Además, señalaban que, si el periodismo

² Al respecto, ver “Los cronistas escriben sobre la crónica” (Jaramillo 577-636).

daba importancia a lo extraordinario, la crónica buscaba lo interesante de la cotidianidad (Caparrós, 9). Cabe destacar que estas presentaciones fueron redactadas por cronista con amplia legitimidad (Carlos Monsiváis o Martín Caparrós), después por editores de dichos trabajos (Guillermo Osorno, Daniel Samper Ospina o Felipe Restrepo Pombo) y finalmente por periodistas/catedráticos (Juan José Hoyos o Magali Tercero), lo que ocasionó que lo relevante para cada uno de ellos estuviera definido por su papel como productores, divulgadores o analistas de la crónica. Además, cada uno apelaba a tradiciones diferentes y mientras algunos consideraban a Alma Guillermoprieto una influencia en su trabajo (Meneses), otros retomaban las enseñanzas de la FNPI (Samper Ospina) y unos más la escuela del Nuevo Periodismo norteamericano (Tercero, “Prólogo”).

Desde la academia también se dio otro enfoque a la crónica y debido a las generalizaciones hechas por los campos antes mencionados, así como a la variedad de textos cronísticos (en cuanto a temática, calidad o fecha de producción), se prefirió estudiar a ciertos autores y momentos en particular. Así, la crónica fue una “arqueología del presente” cuyo interés no es sólo informar, sino también divertir (Rotker 123), un cruce entre literatura, periodismo y análisis social (Callegaro y Lago) o una forma narrativa que deja de lado lo coyuntural y se transforma en un trabajo con “espesor estético” que valida al cronista en tanto autor dentro del campo cultural (Poblete, “Monstruos posmodernos”).

Ante la variabilidad de puntos de vista, en 2013 Poblete insistió en la necesidad de ir más allá de la descripción “de la anatomía de la crónica” (“Hibridez y tradición” 5) o la identificación de sus componentes, y propuso establecer una relación entre ésta y el contexto en que se generaba y recibía. Para ello profundizó en el campo cultural en que cierta crónica se

insertaba para concluir que el periodismo narrativo, mediante sus formas y temáticas, además de que lograba “remontar la obsolescencia de lo coyuntural, como la buena literatura, en la corriente de lo esencial”, se validaba gracias a la calidad estética de dichos trabajos (“Monstruos posmodernos” 256).

Lo anterior, en lugar de particularizar, generalizó el objeto de estudio por lo que la crónica se hizo inasible. Además, a su indefinición se añadió que el concepto mismo se diluyó en diferentes términos de acuerdo con cada país: “reportaje”, “periodismo narrativo” o “periodismo literario”, entre varios más.³

Dado lo anterior, debe precisarse que las autoras a quienes analizamos elaboran su trabajo en el inter de estas discusiones y en un contexto histórico en particular: la crisis del periodismo escrito (ver Burgueño). Esto propicia una búsqueda de formas narrativas con las cuales puedan competir contra los medios audiovisuales (convertidos en las mayores plataformas de consumo de información).⁴

Respecto a la crónica mexicana, la tradición de la cual abrevia está prácticamente constreñida a un autor y un libro: Carlos Monsiváis, y su canónica *A ustedes les consta. Antología de la crónica mexicana*, en cuyas dos ediciones (1980 y 2006) se estableció el tránsito del género del siglo XIX a inicios del XXI. Su caracterización es tan variada como los periodos que abarca, pero aquella concerniente a la de fin de milenio podría resumirse en

³ Para una historización del concepto *crónica*, así como de los enfoques desde los que se le ha investigado, ver Hernández (23-46).

⁴ Si bien nos constreñimos a cronistas mujeres, nuestro trabajo no apela a un análisis de género, sino al estudio de autoras con una proximidad temporal de su trabajo, pero con divergencias en la forma como lo conciben. Para un ejercicio con una mirada de género, de acuerdo con lo que enuncian sus editoras, ver *Criaturas fenomenales. Antología de nuevas cronistas* (Angulo y Aguilar).

lo que Jezreel Salazar establece: “la crónica busca *renarrativizar* aquello que en la realidad está fragmentado. [...] Si bien es cierto que las transformaciones y los sinfines de cualquier contexto impiden una lectura totalizadora del mismo, el cronista ensaya un *ejercicio de sutura*” (235).⁵

Sin embargo, posterior al año 2000, las enseñanzas de los talleres promovidos por la FNPI (y de la cual ya eran miembros periodistas mexicanos como Carlos Monsiváis, Alma Guillermoprieto y Juan Villoro) empiezan a influir en la práctica de jóvenes periodistas.⁶ Si bien en un principio la misión de la institución colombiana era promover el periodismo de calidad y ético, con el paso de los años fue decantándose por encausar la idea de crónica asentada en 2012 con el “boom” de este género.⁷ Este último tiene como modelo los señalamientos hechos por Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez frente a la Sociedad Interamericana de Prensa, en 1996 y 1997. El colombiano propuso crear un periodismo (“reportaje” lo llamó) con más investigación, más reflexión “y un dominio certero del arte de escribir” que contemplara “la reconstrucción minuciosa y verídica del hecho [...] para que el lector la conozca como si hubiera estado en el lugar de los hechos” (García Márquez 421), y al que los medios debían dar más tiempo de investigación y espacio en sus páginas. En tanto, Tomás Eloy Martínez propuso plasmar los sucesos noticiosos de forma narrativa y contando “a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber” (235).

⁵ Resultado en el original.

⁶ En 2001, el taller realizado en México tuvo como titular a Ryszard Kapuściński; Marcela Turati asistió a éste.

⁷ Para comprender la transformación en los objetivos de dicha institución, ver FNPI.

Otro punto importante es que el contexto histórico en que nacen los textos que aquí se analizarán van desde la inauguración de la alternancia política en México con la llegada de Vicente Fox al poder en 2000 hasta la escalada de violencia en diversos sectores sociales del país (narcotráfico, desapariciones, trata de personas, movimientos sociales) que se vivió en el sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018). Cabe destacar que como el periodismo depende de las tendencias noticiosas que lo alimentan, las temáticas también varían de acuerdo con la coyuntura política y social. En ese sentido, Turati investiga por varios meses sobre la Tragedia de Yuma en la que murieron 14 inmigrantes en el desierto de Arizona en 2001; Tercero busca comprender el movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca en 2006, al tiempo que éste se desarrolla; mientras Carrión reconstruye la historia de una joven que fue secuestrada para integrarla a una red de prostitución en el estado de Puebla entre 2011 y 2013.

Ahora bien, el tiempo que tardaron en investigarse y publicarse estos trabajos influye en su estructura y profundidad. Unas responden a la inmediatez de un tema que aparecerá en un semanario político o un diario, pero otras tardan meses o años y son producto de una autora que antes de escribir la crónica reporta por periodos más prolongados (debido a que es *freelance* o porque su texto no responde a una orden de trabajo).

El texto

Una de las características de la crónica es su cercanía con la literatura. En este sentido, se señala que este discurso narrativo se vale de “recursos” literarios o estilísticos (Herrera 53) con tal de mostrar un afán estético, además de que hace ostentación de una técnica narrativa (Correa 52). Lo anterior, frente al lenguaje

impersonal y directo del periodismo informativo. Sin embargo, atribuir su eficacia a su forma literaria es un error, pues ésta depende también del trabajo de reportería, según señala Gabriela Polit (178). Frente a este dilema, ¿cómo seleccionar textos que ejemplifiquen un estadio de la crónica y a sus autoras como parte de un campo periodístico en constante cambio? Partimos de periodistas con reconocimiento dentro de su gremio (han sido galardonadas por su trabajo cronístico) y quienes tienen al menos un libro de autoría propia, pues como asegura Polit (51), los propios periodistas consideran a ésta una forma de legitimación (ya que trascienden lo percedero del periodismo). Sin embargo, debe acotarse que estos ejemplares sólo son visibles mientras están en circulación dentro del mercado editorial y la mayoría de ellos, al responder a un tema de coyuntura, no tienen una segunda edición.⁸ Incluso las antologías en donde aparecen sus trabajos pocas veces se reeditan.⁹

Con lo anterior como marco de referencia, hemos seleccionado tres trabajos: “Crónica de un domingo oaxaqueño”, de Magali Tercero, publicada el 18 de diciembre en la revista *Milenio Semanal* y que obtuvo el Premio de Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa en 2007; “Muerte en el desierto”, de Marcela Turati, que apareció en el diario *Reforma* en tres entregas (23, 24 y 25 de mayo de 2002) y que fue finalista del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI en su tercera con-

⁸ Es el caso de *Cuando llegaron los bárbaros...* (2011), de Magali Tercero; de *Fuego cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco* (2011), de Marcela Turati, y de *La Fosa del Agua*, de Lydiette Carrión (2018).

⁹ La *Antología de crónica latinoamericana actual* se editó en 2012 y se reeditó hasta 2020. *Mejor que ficción*, tras su edición en Anagrama, se reeditó en 2022 bajo el sello mexicano Almadía (lo que implica una circulación comercial más reducida). Lo anterior a pesar de la centralidad que tuvieron en el boom cronístico.

vocatoria (2003-2004), y “La chica que escapó”, aparecida el 14 de junio de 2013 en la revista *Replicante*, obra de Lydiette Carrión, quien un año antes había obtenido el Premio Género y Justicia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación por la crónica “Cuánto cuesta matar a una niña”. Todos los trabajos los retomamos de antologías sobre crónica,¹⁰ pero también se revisaron las publicaciones originales.¹¹

“Crónica de un domingo oaxaqueño”

El texto de Magali Tercero tiene como eje una marcha de protesta de miembros de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) en la que piden al gobierno de Ulises Ruiz Ortiz la libertad de los presos de su movimiento, así como la presentación de los desaparecidos. La crónica carece de referentes temporales (día, mes o año) respecto a cuándo se realiza la manifestación, y sólo menciona una protesta previa del 25 de noviembre.¹² En la crónica, Tercero retoma testimonios de un

¹⁰ *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de a crónica, Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI y Crónica. Núm. 5. 2023*, respectivamente.

¹¹ En *Milenio Semanal* la crónica de Tercero abarca cinco páginas, de las cuales dos están ocupadas por fotografías a página completa, además de que se incluyen dos más de un cuarto de página. Las fotos son de Maya Goded. Respecto al texto de Turati, en la primera entrega el texto se acompañó de una infografía firmada por Reforma y Julio López, además de tres fotos de Reforma, Marcela Turati y Archivo; la segunda entrega se publicó con tres imágenes de Reforma/Archivo y un dibujo tomado de www.arizonarepublic.com, y en la tercera se publicaron dos fotos de “Reforma/Archivo”. En el caso de Carrión, el texto es acompañado de dos fotografías de archivo que no tienen por protagonistas a ninguna de las personas retratadas en la crónica.

¹² La edición en *Milenio Semanal* apunta en un balazo inicial: “El domingo 10 de diciembre la autora de esta crónica asistió a la marcha convocada por

fotógrafo que la acompaña, de algunos militares, así como de pobladores de la ciudad, del artista Francisco Toledo y de familiares de algunos detenidos. Como apunta Liliana Chávez (81) respecto del trabajo de Tercero: la periodista se convierte en una narradora-editora, “que lo escucha todo para luego seleccionar las voces que mejor representan la realidad que re-construye ella misma”.

Dentro del texto se da a conocer que éste es resultado de una visita de dos días a la capital oaxaqueña por parte de Tercero, sin embargo, el balance de estas jornadas se presenta en voz de Marieta Bernstorff, promotora cultural y fotógrafa. La crónica utiliza un lenguaje directo y en pocas ocasiones se nota un afán estetizante, por ejemplo, cuando señala: “informa ligero cual mariposa uno de ellos [un militar] mientras intento apartar la vista de sus pesadas botas”. Sin embargo, la metáfora resulta desconcertante al confrontar la imagen de la mariposa con la pesadez del calzado que enseguida se describe.

La narradora se incluye a sí misma dentro la crónica, aunque en estas ocasiones consigna datos ajenos al tema tratado. Muestra de ello es el final del texto en el que apunta: “Historias como la de esta cronista y su abuelo emboscado en la sierra y asesinado por los gomereros de la amapola roja en el Culiacán de los 40. Veinte hombres contra uno. Lo torturaron y luego lo ahorcaron. Dejó solas a cuatro niñas y a una madre con apenas 36 años” (135).¹³ Esto no guarda relación con el movimiento magisterial de la APPO, sin embargo, esta presencia de la periodista es frecuente en los trabajos de Tercero.

la APPO en la ciudad de Oaxaca” (Tercero 51).

¹³ Este fragmento no aparece en la versión de *Milenio Semanal*. En ese sentido, habrá de analizarse la razón de la cronista por modificar la crónica en su edición en libro. Sin embargo, ello está fuera del interés de este artículo.

Por otra parte, pareciera que no busca la exactitud en su narración, sino que la descripción múltiple de un contexto evoque un ambiente. En algún momento, incluso parece renunciar a la capacidad del lenguaje para mostrar. Así llega a señalar que el testimonio de un profesor “es muy difícil de transmitir en este espacio” (134) o en el cierre de la crónica remata: “Quedan pendientes 15 o más historias contadas por todo tipo de personas. Ya habrá tiempo y ocasión de narrarlas”. ¿Es esto un defecto del texto o responde al espacio destinado para él en la revista donde aparecería?

De acuerdo con la Sociedad Interamericana de Prensa, este texto fue premiado por narrar de forma cruda un cuadro de desintegración política y social, de fuerte dramatismo (s. a., “La SIP anuncia los ganadores de los premios Excelencia Periodística 2007”). Habrá que agregarse que da cuenta del entorno que vivía la ciudad de Oaxaca frente al conflicto generado por la APPO y el gobierno estatal, pero basada en testimonios que dejan de lado a los protagonistas de tal problemática (el gobernador, el líder del movimiento magisterial...) y da voz a quienes padecen o viven dicho fenómeno social, pero no son retomados por las notas informativas. Así, lo que el lector atestigua es un instante en el que la marcha es menos importante que sus consecuencias en la sociedad, pues cuanto lee son las piezas que forman el retrato de un instante, la fotografía de un movimiento social y una Oaxaca sin esperanza.

Tal como apunta Monsiváis al caracterizar a la crónica contemporánea, Tercero “acude sin reserva alguna al Yo, en pos de una relación más democrática con el lector” (125), da voz a los que no la tienen y a partir de editar cada uno de esos testimonios conforma una pequeña historia “producto de una mirada sin prejuicios tradicionalistas” (112). No maquilla la historia, no recurre a figuras retóricas o estilísticas, sino que el tratamien-

to que da a la información parte de su capacidad para seleccionar aquellos testimonios que (en conjunto) crean una realidad textual capaz de aprehender el fenómeno descrito. En ese sentido, la forma cronística utilizada por Magali Tercero apela a ese momento de finales de siglo xx cuando la crónica mexicana se basa en un campo periodístico netamente nacional, el cual responde a las necesidades de los medios impresos (la premura de la información, el espacio reducido para estos textos, la representación múltiple de un hecho con interés noticioso) y que promueve un despliegue de la voz autoral (pero que no necesariamente acude a la narración y recopilación exhaustiva de datos, hechos y testimonios que entonces se le imponía como característica al reportaje).

“Muerte en el desierto”

Marcela Turati señala que escribió esta crónica a toda prisa en 2002 debido a que la dirección editorial del periódico *Reforma* sólo había autorizado que se publicara una entrega (Torre). Sin embargo, tras aparecer ésta, las siguientes dos tardes le pidieron que escribiera las partes segunda y tercera. La primera de ellas narra la historia de 26 mexicanos que en mayo de 2001 intentaron cruzar de forma ilegal a Estados Unidos, por el desierto de Arizona, pero 14 fallecieron en su camino. La segunda sigue el rastro de Jesús López Ramos, el traficante que les prometió llevarlos hasta el país vecino, así como el juicio que enfrentó por la muerte de los connacionales. Y, la tercera, reconstruye las consecuencias del fracaso de la travesía a partir de los testimonios de algunos familiares de los migrantes.

Uno de los méritos del trabajo es la reportería intensa, pues después de darse a conocer la noticia el 24 de mayo de 2001, los sobrevivientes se convirtieron en testigos protegidos del

gobierno estadounidense, lo que hizo imposible hallarlos. Sin embargo, Turati creó un archivo sobre el caso que alimentó de forma continua por meses y, en una visita a un pueblo donde habitaban familiares de los migrantes, conoció a Eugenio Martínez, quien había hablado con los sobrevivientes. Así, gracias a este testimonio, al de algunos rescatistas y a los archivos de la fiscalía de Phoenix, la cronista hilvanó la información hasta darle la estructura de una narración con inicio, desarrollo y desenlace (en Turati 520).

Esta crónica tiene un alto componente narrativo, recurre a la escenificación de los acontecimientos para que el lector sienta que presencia lo que se relata y posee un manejo del lenguaje que va más allá de la neutralidad del periodismo informativo, es decir, pretende incidir en la recepción del lector. A pesar de estar constreñida a lo que se dice en informes judiciales o a testimonios indirectos, la cronista selecciona los datos específicos para que éstos semejen piezas de una narración congruente y lógica. Es decir, existe una edición de la información que da la sensación de una unidad dramática.

El inicio del trabajo, “Ruta del diablo”, cuenta una historia que resulta atractiva al lector (cito en extenso):

Secos como ramas. Así quedaron, esparcidos en los pedazos de desierto. Desde el tercer día de su caminata por el desierto de Arizona, uno por uno, fueron vencidos por el infierno. Uno, desesperado, abrazó un cactus y flageló su cuerpo con las espinas; Edgar Adrián, de 23 años, veracruzano de Coatepec, se desvaneció bajo la sombra de un matorral, refresco inútil. Frente a él, su tío José Isidro lo vio que apretó los párpados, lloró dos lágrimas y expiró. Arnulfo, el padrino de Edgar, también de Coatepec, tierra caliente y húmeda, de cafetales, tampoco aguantó. Alcanzó a esconder su cuerpo en el hoyo de un

tronco. Los 47 grados derritieron su desesperación. Vino un grito y una convulsión (Turati 521).

Tras el dramatismo de esta escena, la cronista proporciona datos para comprender el hecho noticioso, refiere las fuentes a las cuales tuvo acceso y, tras el apelativo de “*Reforma*” (el nombre del medio para el que labora), reconstruye la historia desde un narrador en tercera persona que ordena la información.

Resalta que cuando Turati recurre a los archivos de la fiscalía, el lenguaje de su cita conserva un tono oficioso y cuando son los testigos a quienes refiere, el lenguaje es oral: “López Ramos explicó también que el grupo caminaría de noche para minimizar su exposición al calor y maximizar su habilidad para evadir exitosamente a las autoridades estadounidenses. Cada participante fue informado de que debería de llevar agua para satisfacer sus propias necesidades’, establece el recuento hecho por la fiscalía”, apunta en el primer caso; en tanto que en el segundo refiere: “El guía caminaba en zigzag, nunca recto. Preguntaban si estaban perdidos y les decía: ‘No, en media hora llegamos, ya mañana, atrás de esa lomita, ya casi’”.

Además, para entender las motivaciones de los protagonistas de la historia, pone en contexto al personaje y sintetiza su biografía: “La imagen del joven suicida dejó impresionado a Edgar Adrián, quien dejó su trabajo de jarabero en Coca-Cola para cruzar a Estados Unidos, comprarse una camioneta y regresar a construir la casa donde viviría con Claudia, con quien llevaba cinco años de novio. Quería jubilar a Eugenio, su papá, de la albañilería, pues estaba enfermo del riñón, y poner una estética a su hermana Celenia” (525).

Además, hay una voluntad de Turati por mostrar la tragedia, pero sin regodearse en ella. Así, cuando habla de los cuerpos momificados de los migrantes muertos, en voz de Eugenio

Martínez Ledo señala: “Tan trágico fue que nosotros pedimos ver las fotografías y un oficial nos dijo: ‘yo que ustedes no pido verlas porque ellos quedaron muy mal’. No quisieron enseñárnoslas” (530). Estas voces son eficientes debido a la selección que se hace, y son ellas mismas las que confieren el tono narrativo. Nótese, por ejemplo, el fraseo del capellán Manuel Jiménez: “Uno parecía momia porque estaba bien calcinado; por el sol, sus ojos como que se le habían secado. En el hospital todos pedían agua, pero no les podían dar, nomás les mojaban los labios. Dos me dijeron que pensaban que ya habían muerto” (531).

Turati no utiliza algún signo que permita saber si el testimonio es la transcripción textual o si se trata de una versión editada. No hay, por ejemplo, puntos suspensivos que refieran partes elididas, pero el discurso resulta verosímil y el pacto de lectura al que se somete por ser periodismo, da por descontado que no hay falsedad o ficción en ellos.

Si se toma en cuenta lo referido por la periodista en el sentido de que sólo se publicaría una primera parte, el final de ésta es contundente, pero no resuelve el conflicto dramático planteado. El cierre refiere el rescate de los sobrevivientes, sin embargo, la problemática de la migración ilegal queda constreñida a algunos personajes, pero se desconocen las causas de ésta, así como sus consecuencias. En este sentido, las dos partes siguientes hacen que Turati explore estos temas y la historia en su totalidad tenga un cierre más eficiente.

Las características textuales de la segunda y la tercera parte son iguales a la primera, sólo que en éstas se retoma información antes establecida, tal vez pensando en un lector que no conociera las entregas anteriores y quien a pesar de sólo tener acceso a una pudiera comprender el hecho noticioso. Recordemos que se publicó los días 23, 24 y 25 de mayo.

El final de esta crónica (en la que se apuntan las causas de la migración, el juicio del traficante de personas, las consecuencias que dejaron las muertes, las promesas incumplidas del gobierno mexicano y estadounidense, la corrupción en la impartición de justicia), concluye con el caso de Irma Vázquez, esposa de uno de los fallecidos. Ella se enteró que del cuerpo de su esposo recuperaron una cantidad de dinero que llevaba en su viaje. Sin embargo, su problema ahora (el presente de la crónica) es pagar 16 mil de los 23 mil pesos que pidió prestados su marido para cruzar la frontera. “Lamenta que de los Estados Unidos no le hayan regresado el dinero que su esposo llevaba en su pantalón” (539). Con este final, la crónica se transforma en el relato de un viaje que acaba mal, pero no sólo por las muertes registradas, sino porque los migrantes siempre han de ser las víctimas de la historia, estén vivos o muertos. La depauperación de sus vidas, en tanto conflicto narrativo, parece hallar una solución cuando cruzan la frontera, pero tras vencer los obstáculos geográficos, no se resuelve pues el problema resulta superior a los protagonistas, ya que es culpa de una nación que no ofrece una buena calidad de vida a sus habitantes y los obliga a marcharse. Así, el texto se transforma en una denuncia contra una realidad “afectada y reescrita por la criminalidad organizada y por la necropolítica, entendida como engranaje económico, político y simbólico que produce códigos, gramáticas, narrativas a través de la gestión de la muerte”, como bien señala Ana María González Luna (549).

La crónica de Turati muestra ya la influencia de la FNPI y del periodismo que ésta impulsa a principios del siglo XXI. Los talleres que se dictan en varios países de América Latina (encabezados por María Teresa Ronderos, Martín Caparrós, Javier Darío Restrepo, Tomás Eloy Martínez y Jon Lee Anderson, entre otros) cambian la forma de practicar el periodismo. Al

respecto, el colombiano Juan Gossain hizo un seguimiento de los participantes tras pasar por las aulas de la FNPI y notó que cambiaron su perspectiva, el enfoque que daban a la información y la manera como ejercían su oficio (en FNPI 40). Esto es perceptible en Turati.

“La chica que escapó”

Esta crónica sigue el rastro de dos primas, Adela y Estrella (los nombres son falsos en aras de proteger a las testigos), quienes fueron secuestradas en una feria del Estado de México y llevadas al estado de Puebla en donde las sometieron a explotación sexual. El texto ensambla los testimonios de las involucradas, así como de sus parientes; de la diputada panista Rosi Orozco (quien se ha dedicado al tema de la trata) y las declaraciones ministeriales del caso. El trabajo mantiene una secuencia cronológica y, de a poco, responde a las preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde y por qué), en tanto recorre las partes de la historia: el secuestro, la explotación sexual, la huida de Estrella, el rescate por parte de las autoridades, la discriminación sufrida una vez que las adolescentes vuelven a su pueblo, la corrupción en las investigaciones y el acoso de uno de los implicados, quien salió libre por ser menor de edad cuando cometió el delito.¹⁴

La crónica utiliza descripciones eficientes que permiten visualizar cuanto se narra; recurre a la escenificación, a la síntesis informativa y, por medio de la puntuación, otorga cadencia al

¹⁴ Como apunta Cantorán (75), en ésta, como en algunas otras de sus crónicas, parece que Lydiette Carrión busca imitar una “estructura clásica de relato policiaco”, pues presenta el hecho criminal y a lo largo del texto va desvelando detalles que permiten que el lector, al mismo tiempo que el autor lo hace, descubra al criminal y las consecuencias de su acto.

lenguaje, el cual no sólo informa, sino que también evoca: “En cada bar había otras jóvenes y niñas, algunas obligadas, otras no, cuenta. En la casa de seguridad también. A veces las veían, a veces no. Sus testimonios son una cascada de historias de horror inconexas, desarticuladas. Infancia rota” (Lydiette Carrión 91).

Ahora bien, Carrión trata con crudeza ciertos detalles, pero no revictimiza a las protagonistas de la crónica. Si bien se hace presente en el texto, es para añadir datos específicos: “En noviembre de 2012, el señor Roberto y su hija Adela me reciben en su hogar: un cuarto en obra negra encima de la casa de los abuelos. El interior está forrado con plástico. Ofrecen refresco, pido agua. Cuando me doy cuenta, han ido a comprar una botella porque en casa no hay” (Lydiette Carrión 88). Además, en tanto partícipe de la historia, se permite reflexionar sobre lo que observa, pero sin valoraciones éticas o morales. Así, cuando habla de la segregación de que son objeto las muchachas por parte de los habitantes de su pueblo, acota: “Al ver el aislamiento y la soledad en las que Adela vive su adolescencia, entiendo por qué otras familias prefieren impunidad y no publicidad” (Lydiette Carrión 90).

La estructura y la presencia de detalles recurrentes logran una circularidad en el relato. Si el inicio sucede en una feria, el cierre también presenta otra; si en un momento el padre de Adela le regala un gato de peluche, al término conserva éste y añade otro, pero real. Es decir, hay una congruencia en el desarrollo del conflicto dramático y en los elementos que lo componen. Asimismo, Carrión vuelve a las protagonistas del relato con el fin de exponerlas en su nueva realidad: una busca terminar la secundaria y la otra estudia para cultora de belleza. De este modo, el simbolismo detrás de la narración apunta a que, tras eventos traumáticos como los expuestos, es posible intentar rehacer la vida; que, a pesar de las injusticias, el futuro

de estas jóvenes (de los jóvenes) depende de ellas y del apoyo que encuentren entre quienes les rodean.

Lydiette Carrión fue profesora de periodismo narrativo durante cinco años. Además, tomó talleres de crónica en la revista argentina *Anfibia*. Las características que denotan sus escritos son aquellas ya consolidadas por la FNPI y que se transmitieron en el continente gracias a las redes de esta institución con periodistas, empresarios y editoriales,¹⁵ así como a los libros y textos editados a principios del siglo XXI. En su trabajo existe la idea de la crónica como una historia con desenlace; la narratividad del texto se nota en la edición de los hechos que se plasman en él, además de que apela a intereses humanos que se convierten en símbolos y transforma un hecho particular en un conflicto en el que cualquier lector puede verse reflejado. A esto se suma su capacidad evocativa y el lenguaje preciso que utiliza.

Las cronistas detrás de los textos

Gabriela Polit refiere que pocos estudios se preocupan por los retos emocionales que enfrentan las periodistas al escribir sobre violencia; además de que no se consideran las condiciones materiales en que ejercen su profesión. Para ella, es “el contexto cultural, el conjunto de reglas que determinan cómo se debe producir una crónica, el modo en el que la periodista negocia la forma de representar la realidad de la que ha sido testigo y la posición que ocupa en su respectivo campo de producción” (25). En ese sentido, las cronistas no deben transformar su empatía en condescendencia, hacer del sufrimiento un espectáculo, revictimizar a los protagonistas de sus historias ni propiciar “que las denuncias suenen a autopromoción” (29).

¹⁵ Al respecto ver FNPI (96-97).

Polit justifica la presencia de las narradoras en las crónicas de mujeres periodistas como una forma de servir de guía presencial al lector. Esta característica la observamos en las autoras aquí analizadas, aunque cada una de ellas en un grado de involucramiento distinto. Al respecto, habría que analizar cómo se ven ellas mismas dentro de sus historias. Por ejemplo, Turati cuenta que, en una reunión con familiares de desaparecidos, en Chihuahua, lloró al escuchar los testimonios; sin embargo, se reprendió a sí misma: “Cuando las madres me vieron llorar, me dijeron que tenía que resistir porque yo tenía que contar su historia” (en Polit 106). Este último gesto hace pensar que ella se considera mediadora o la única voz capaz de visibilizar una injusticia (incluso por encima de las demandas de los familiares de los desaparecidos).

En cuanto a las condiciones de producción, se destaca que Tercero, Turati y Carrión son periodistas *freelance* (han trabajado en periódicos y semanarios, pero ya no); quienes visitan territorios violentos, pero tienen su base de operación en la Ciudad de México. Es decir, no son parte de los y las periodistas del interior de la república que trabajan en medios de comunicación pequeños, y sufren desapariciones, asesinatos o abusos. Asimismo, los temas que reportean tienen una relación directa con las condiciones sociohistóricas del país.

Turati planteó la idea de un periodismo de soluciones que permitiera no sólo consignar los hechos, sino también incidir en la sociedad al darlos a conocer. Para ello, durante 2004-2005, recorrió las redacciones de diferentes medios de comunicación en América Latina, y en 2007 se convirtió en una de las fundadoras de la Red de Periodistas de a Pie, organización que busca “Un periodismo que provoque la indignación e invite a la acción” (Turati y Rea 8), esto desde un enfoque social y que tome en cuenta los derechos humanos. Carrión, por su parte, realiza un periodismo con perspectiva de género y colabora en

estos temas con ONU-Mujeres (“Información curricular. Semestre 2023-2. Profesor(a): Carrión Rivera Lydiette”), mientras Tercero impulsa la crónica a partir de talleres que imparte, así como de una página en Facebook dedicada a promover este tipo de textos. Al respecto, si se visualiza la tradición de cronistas a quienes acude,¹⁶ se puede inferir por qué existe una amplia diferencia entre su método escritural con el de Turati y Carrión: mientras la primera viene de una escuela del periodismo de datos y reportería, las otras dos se afilian mucho más con el periodismo narrativo impulsado por la Fundación Gabo.

Por último, debe reflexionarse sobre la incidencia del contexto de edición de cada una de las crónicas, pues mientras que el texto de Tercero ocupa tres páginas tamaño carta (ya descontadas la dos con fotos a plana completa), el de Turati se distribuye a lo largo de tres páginas de un periódico tamaño estándar (56 x 32 cm) y el de Carrión, al publicarse en un sitio web, tiene libertad en cuanto a la extensión. Aunado a ello, la crónica de Tercero cubre un evento del 10 de diciembre y se publica el 18 de ese mes, es decir, responde a la inmediatez del periodismo. Por su parte, Turati realiza una investigación de varios meses y aunque no se tiene los datos de cuánto tarda en escribir la primera parte de la crónica, sí se sabe que las dos partes restantes las escribe las siguientes dos tardes después de publicada la primera. Por último, respecto del texto de Carrión no se cuenta con datos sobre el tiempo de escritura, pero se sabe que los hechos que cuenta ocurrieron en 2011, que la periodista se entrevistó con una familia de las protagonistas en noviem-

¹⁶ Daniel Defoe, Mark Twain, Jack London, George Orwell, Rodolfo Walsh, César Vallejo, José Martí, Rubén Daría, Pedro Lemebel y la tradición mexicana establecida por Monsiváis en su antología. Es decir, escritores literarios que escribieron crónica y anteriores al siglo XXI (que es cuando despusna la crónica impulsada por la FNPI) (Redacción).

bre de 2012, tuvo un contacto posterior en marzo de 2013 y que acabó de escribir su crónica en abril de 2013 (tal como se asienta al final de ésta). Si se considera que el trabajo se publica dos meses después, en junio, es posible percatarse de que el tiempo de reporteo, investigación y escritura es muy diferente a los dos casos anteriores. Así, el contexto de producción también interviene en el texto final.

Dado lo anterior, es problemático, sino que injustificado, analizar y comparar modos escriturales que son creados en condiciones diferentes, editados en publicaciones con formatos y necesidades diferentes e, incluso, que conceptualizan de manera diferente a la crónica contemporánea.

A modo de conclusión

El análisis literario ha cambiado y se ha ajustado a las características sociohistóricas de cada corriente. La precisión sobre el objeto de estudio también es importante para poder atribuirle particularidades, así como comprender el contexto en que fue desarrollado. El estudio de los 1) textos, 2) el contexto de sus autores, así como 3) las condiciones de producción a las que se enfrentan son cuestiones que hace tiempo forman parte de los estudios literarios. Entonces, por qué, si se considera a la crónica periodística como un discurso que puede ser literario, no aplicarle los mismos criterios. No hacerlo ha provocado que se pretenda hallar un único concepto de *crónica*, que se busquen atributos que no posee debido al momento de su producción o que se refieran las temáticas como particularidades cuando éstas responden a circunstancias específicas y de coyuntura que, en tanto discurso periodístico, debían atender. En cuanto discurso, la crónica es una narrativa 1) que privilegia tanto el contenido como la forma; 2) está basada en un hecho real e histórico;

3) debido a que se ancla en el discurso periodístico, responde a las preguntas qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, pero desarrollando con más detalle la información; 4) es una narración subjetiva, pues responde al punto de vista del cronista, y, en algunas ocasiones, 5) logra establecer tramas narrativas que proporcionan al lector la idea de acercarse a una historia completa (con inicio, desarrollo, clímax, desenlace y final). En ese sentido, al formar parte de un discurso narrativo, el uso de figuras retóricas (metáforas o símiles, entre otras) responde a las necesidades de la propia narración y no a un presunto acercamiento o uso de herramientas literarias.

El repaso de las tres crónicas aquí expuestas y la poca diferencia de años entre la publicación de cada una de ellas (2002, la de Turati; 2006, la de Tercero, y 2013, la de Carrión) visibiliza la necesidad de ir más allá del texto para comprender en qué tipo de tradición se perfilan cada una de ellas. Si bien parte de esto ya se ha analizado (por poner sólo un ejemplo, Rotker lo hizo con la crónica de José Martí o Egan con el trabajo de Carlos Monsiváis), la versión contemporánea del género no ha corrido con la misma suerte. Consideramos que una de las razones es que los trabajos de investigación están constreñidos a un número limitado de caracteres (debido a los espacios donde se publican) y esto hace imposible abarcar con detalle las tres instancias enunciadas. Es decir, al igual que pasa con la crónica en sus diferentes estadios, el contexto de producción y la tradición de la cual abrevan sus autores son relevantes para comprenderlas en su real magnitud.

Así, lo que buscamos demostrar es la necesidad de profundizar en los acercamientos a la crónica contemporánea, pues de no hacerlo ésta seguirá siendo tan variada e inaprensible como la cantidad de cronistas que se estudien. De esta manera, nuestra propuesta consiste en analizar la crónica en cuanto texto, pero

sin olvidar el contexto del autor y condiciones de producción. Así, este ejercicio analítico ayudará a profundizar y comprender el discurso narrativo periodístico al que hoy llamamos *crónica* y la resignificará al particularizarla.

Referencias

- Angulo Egea, María y Marcela Aguilar Guzmán. “Nuevas nuevas cronistas de Indias”. *Criaturas fenomenales. Antología de nuevas cronistas*. Ebook. La Caja books, 2023.
- Burgueño, José Manuel. *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Editorial UOC, 2010.
- Callegaro, Adriana y María Cristina Lago. “La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social”. *Quórum Académico*, vol. 9, no. 2, julio-diciembre 2012, pp. 246-262.
- Cantorán Viramontes, Josué Daniel. *Estrategias narrativas en la crónica mexicana contemporánea (2010-2014)*. 2017. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de maestría. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/2b179cd7-eef1-497f-b68f-1d83adffcc0f/content>.
- Caparrós, Martín. “Por la crónica”. *Las mejores crónicas de Gatopardo*, Miguel Silva y Rafael Molano (eds.), Debate, 2006, pp. 7-12.
- Carrión, Jorge. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012.
- Carrión, Lydiette. “La chica que escapó”, *Crónica*, no. 5, Magali Tercero (pról. y comp.), Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, pp. 83-99.

- _____. “La chica que escapó. Complicidad policiaca en trata de personas”, *Replicante*, 14 junio 2013. <https://revistareplicante.com/la-chica-que-escapo/>.
- Chávez, Liliana. “Nostalgia y melodrama en las crónicas de viaje de María Moreno y Magali Tercero”. *Textos híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, vol. 8, no. 2, 2021, pp. 69-87.
- Correa Soto, Carlos Mario. *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). *Y pensar que todo estaba en nuestra imaginación. Dos décadas de la FNPI. Un proyecto del Gabo educador*. FNPI, 2016.
- García Márquez, Gabriel. “El mejor oficio del mundo”. *Gabo periodista. Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*. Héctor Feliciano (ed.). FNPI/Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2012, pp. 419-425.
- González Luna, Ana María. “Sobrevivientes y desaparecidos. Los migrantes en las crónicas de Marcela Turati y Óscar Martínez”. *América: el relato de un continente*, Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 541-551.
- Hernández Acosta, Miguel Ángel. *Alberto Salcedo Ramos como fenómeno editorial: crónica y autor marca en el siglo XXI*. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado, 2021.
- Herrera, Earle. *La magia de la crónica*. Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela, 1986.

- Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, 2012.
- Martínez, Tomás Eloy. “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”. *La otra realidad*, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 232-245.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. Era, 2006.
- Poblete, Patricia. “Hibridez y tradición en la crónica latinoamericana contemporánea: Los textos de Rafael Gumucio”. *Textos Híbridos*, vol. 3, no. 1, 2012, pp. 1-15.
- _____. “Monstruos posmodernos: figuras de la inmigración en el México contemporáneo”. *Chasqui*, vol. 47, no. 1, 2018, pp. 249-258.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Testigos no deseados. Periodistas y conflicto en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Redacción. “El mundo cabe en una crónica: el arte de narrar con Magali Tercero”. *El Universal*, 24 agosto 2022. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-mundo-cabe-en-una-cronica-narrativa-con-magali-tercero/>.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- s. a. “Información curricular. Semestre 2023-2. Profesor(a): Carrión Rivera Lydiette”. Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.politicas.unam.mx/cedulas/ordinario/profesores/prof900489.pdf>
- s. a. “La SIP anuncia los ganadores de los premios Excelencia Periodística 2007”, *Sociedad Interamericana de Prensa*, 24 de julio de 2007. <https://acortar.link/ZTy8np>.

- Salazar, Jezreel. “Calidoscopio del voyeur (notas sobre el valor de un género impuro)”. *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de la crónica*. Gustavo Ogarrio (comp.). Eón, 2009, pp. 231-243.
- Samper Ospina, Daniel. “Prólogo”. *SoHo. Crónicas*, Aguilar, 2008.
- Tercero, Magali. “Prólogo”. *Crónica*, no. 5. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- _____. “Crónica de un domingo oaxaqueño”. *Milenio semanal*, no. 481, 18 diciembre 2006, pp. 50-54.
- _____. “Crónica de un domingo oaxaqueño”, *Narrar el instante. Antología improbable: políticas y poéticas de la crónica*. Gustavo Ogarrio (Comp.). Eón, 2009, pp. 127-135.
- Torre, Wilbert. “Marcela Turati: periodismo mutante”. *Aristegui Noticias*, 23 septiembre 2014. <https://aristeguinoticias.com/2309/kiosko/marcela-turati-periodismo-mutante-un-perfil-de-wilbert-torre/>
- Turati, Marcela. “Muerte en el desierto”. *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*, Fondo de Cultura Económica/FNPI, 2006, pp. 517-539.
- _____. “Muerte en el desierto. Lenta agonía en la ‘Ruta del diablo’”. *Reforma*, 23 mayo 2002, p. 8A.
- _____. “Muerte en el desierto. Juicio a la codicia de un ‘coyote’”. *Reforma*, 24 mayo 2002, p. 8A.
- _____. “Muerte en el desierto. En el olvido, deudos de migrantes”. *Reforma*, 25 mayo 2002, p. 3A.
- Turati, Marcela y Daniela Rea (eds.). “Nota de las editoras”. *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, Sur+, 2013, pp. 7-11.

Villoro, Juan. “Ornitorrincos. Notas sobre la crónica”. *Safari accidental*, Booket/Proceso, 2015), pp. 9-19.

Paisajes desplazados, relatos múltiples y el mito como posibilidad. Dos propuestas de Naomi Rincón Gallardo

Displaced Landscapes, Multiple Narratives, and Myth as Possibility. Two proposals by Naomi Rincón Gallardo

NATALIA DE LA ROSA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO

nataliadelarosa83@gmail.com

Resumen: Naomi Rincón Gallardo (Carolina de Norte, 1979) realizó la *Trilogía de las cuevas*, un ciclo de video musical y *performances* compuesta por *Viaje del formol* (2017), *Sangre pesada* (2018) y *Resiliencia tlacuache* (2019). A partir de investigaciones llevadas a cabo entre Zacatecas y Oaxaca, Rincón Gallardo propone una forma de narración ficcional dedicada a mostrar subjetividades no normativas e historias enmarcadas en disputas socioambientales. Ante el despojo, la violencia y los neoextractivismos que enmarcan a la minería, esta artista interdisciplinaria exhibe una alternativa construida a partir del mito para pensar y escribir una serie de contrahistorias, al especular sobre una idea de futuro que ha sido negada. Este trabajo contrapone distintos modelos de paisaje, desde las escenas revolucionarias de Francisco Goitia hasta investigaciones artísticas paralelas dedicadas a la minería, con el fin de enfatizar las estrategias de Rincón Gallardo.

Palabras clave: paisaje, despojo, minería, interdisciplina, video, performance, feminismos

Abstract: Naomi Rincón Gallardo (North Carolina, 1979) produced *A Trilogy of the Caves*, a cycle of music videos and performances composed of *The Formaldehyde Trip* (2017), *Heavy Blood* (2018) and *Opossum Resilience* (2019). Based on research carried out between Zacatecas and Oaxaca, Rincón Gallardo proposes a form of fictional narration dedicated to presenting non-normative subjectivities and stories framed in socio-environmental disputes. In the context of dispossession, violence, and neo-extractivism that frame mining, this interdisciplinary artist imagines an alternative from myth and storytelling to think and write a series of counterhistories, by speculating on an idea of the future that has been denied. This paper contrasts different landscape references, from Francisco Goitia's revolutionary scenes to parallel aesthetics research dedicated to mining, to emphasize Rincón Gallardo's strategies.

Keywords: Landscape, Dispossession, Mining, Interdisciplinary, Video, Performance, Feminisms.

Recibido: 2 de abril de 2024

Aprobado: 29 de abril de 2024

DOI: 10.15174/rv.vi17i34.785

I. Introducción

En 1914, Francisco Goitia produjo una serie de escenas dedicadas a proponer una alternativa para la pintura de paisaje. Desde el contexto revolucionario, y a partir de un acercamiento directo a la guerra, Goitia tomó distancia del estatuto simbólico impuesto años atrás por autores como José María Velasco, quien fue su maestro en la Academia de San Carlos, con el objetivo de redirigir la mirada a otro lugar y bajo una perspectiva distinta.

En un momento de lucha entre facciones, Goitia retrata los resultados de las movilizaciones villistas en Zacatecas, ejército al que se integra en 1912, poco después de estudiar pintura en Europa, como miembro cercano al ejército del General Felipe Ángeles. *Los ahorcados* o *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I* revela un escenario en el que han acontecido los peores actos y se encuentra fuera del orden. El desierto es el escenario en el que observamos un par de altas palmas (palma samadoca) donde dos cuerpos cuelgan, los cuales son contemplados por zopilotes y otras aves que revolotean sobre el funesto ambiente. El punto de vista que elige el pintor es el de un suelo árido, donde se observa una alta vegetación amarillenta. Es decir, parece que el observador y testigo, en este caso el pintor, se encuentra sorpresivamente con esta violenta escena, y decide retratarla. Esta obra evidencia cómo el paisaje pensado desde la pintura, ante los disturbios y fricciones de la Revolución, rechazó los parámetros de enaltecimiento que el género había alcanzado en las postrimerías del siglo XIX. Este paisaje resuena con el punto de vista que Goitia expuso en un paisaje de Barcelona, hecho pocos años después, no obstante, también remite a “la miseria, la denuncia, el tenebrismo, y sobre todo el dolor” (Neuvillate 19). Sobre la obra de *Los ahorcados*, expresa:

El tema no es nada agradable; por el contrario, puede provocar indignación o disgusto. De un árbol y contra un fondo de zacate o hierba crecida, pende un hombre: un ahorcado. Un cadáver movido por el aire, con la cabeza al aire, con la cabeza a lado apenas sostenida por la cuerda. El cuerpo está cubierto por hilachos, puesto que la composición o las alimañas han dado buena cuenta de él; está descarnado, unidos los huesos apenas por pedazos de carne seca (Neuvillate 37).

Este fragmento del paisaje es acompañado por un contraste tenebrista de luces y sombras, dando sentido al comentario crítico y desgarrador, que será característico en la obra de Goitia, como se observa en pinturas posteriores como *Tata Jesucristo* (1925-1926).

El paisaje como motivo del arte en México ha sido uno de los espacios primordiales para el debate y la formulación de relatos sobre la Historia. Existió una tradición que tomó al Valle de México como principal motivo para enaltecer la construcción de un proyecto de nación. En las artes del siglo XIX y XX fue habitual el uso de la panorámica, de modo que un imaginario sobre lugares específicos pudiera consolidarse, muchas veces avalada por un llamado al turismo y el señalamiento de un potencial económico (Sullivan 15). Como explica Fausto Ramírez, el Valle de México fue definido como un emblema de la identidad nacional, capaz de referir a una unidad y homogeneidad (política, administrativa, lingüística, racial) durante el siglo de la Independencia. Este modelo, a manera de tropos, permitió un cruce de tiempos históricos, a través de una contemplación que buscó la apropiación definitiva de un territorio abarcado (Ramírez 34).

Como cualquier proyecto vinculado al nacionalismo, implicó estrategias tales como la imposición de diversas comunidades a una entidad estatal (Anderson 43) y un modelo ideológico constituido por una identidad, una lengua y una serie de símbolos asociados, al tiempo que se niega a otras naciones (Aguilar Gil 10). La pintura de Goitia, a este respecto, se aleja de un modelo pictórico que alcanzó la idealización de un territorio. En cambio, construye una imagen hecha desde otra significación de la realidad, en donde no hay concesiones para el espectador.

Anna Indych-López destaca que el modelo pictórico de Goitia dependió de la experiencia directa como cronista de la revolución o como artista etnógrafo, ya fuera en las exploraciones con Manuel Gamio en Teotihuacán o en los estudios desde Oaxaca sobre las poblaciones zapotecas (Indych-López 50).¹

Lo que busco resaltar con este señalamiento, es que el artista zacatecano dejó de lado una mirada exclusiva sobre el Valle de México para llamar la atención sobre una zona en conflicto. Al mismo tiempo, realiza un vuelco técnico, ya que un lenguaje decadente se combina con el modelo de la pintura de paisaje. Este ejemplo permite poner en marcha un análisis sobre una serie de acercamientos actuales que también ejercen un comentario puntual sobre una geografía en crisis, en este caso a partir del trabajo de Naomi Rincón Gallardo en Zacatecas y Oaxaca. Al igual que Goitia, esta artista mexicana cambia el punto de vista, no sólo de la zona central y de la retórica de enaltecimiento nacional, sino los códigos relativos a la narración sobre el paisaje. Sin embargo, a diferencia de Goitia, aunque coinciden

¹ En el caso de Goitia, diversos estudios han considerado las escenas de Zacatecas como uno de los primeros ejemplos de lo que después será nombrado como pintura de la revolución, y que resonará en un diccionario visual dedicado a esta gesta, consolidado durante la década de 1920, en donde se desarrolla un diálogo entre la obra de Goitia y José Clemente Orozco. Este vínculo se observa en *Las soldaderas* de José Clemente Orozco, que remite al *Baile revolucionario* de Goitia, o a *El ahorcado* (1926-1928), en donde el pintor y caricaturista jalisciense recurrió también a este cruento motivo, ahora inscrito en el contexto urbano, siendo que un cadáver cuelga de un poste de luz. Indych-López pone en duda que muchas de las pinturas fechadas entre 1914 y 1916 correspondan exclusivamente a este periodo. En cambio, propone que, aunque existan apuntes hechos durante los años de lucha armada, algunas de ellas, como los *Paisajes con ahorcados*, también titulados *Paisajes de Zacatecas I y II*, posiblemente fueron concluidos en la siguiente década, por los años en que Orozco también retrabajó sus pinturas revolucionarias.

en partir de una estética grotesca y comparten la exploración de un mismo territorio (Zacatecas), Rincón Gallardo explora las consecuencias del despojo y el extractivismo, al valerse de diversas herramientas para exhibir una posibilidad de futuro, ausente en las escenas revolucionarias. Este trabajo analiza dos obras de Rincón Gallardo que proponen la ficción y la narración especulativa como estrategias para ampliar las nociones y caracterizaciones sobre el entorno y las entidades que habitan en él. Dichos relatos, dan como resultado imágenes musicalizadas y en movimiento; bitácoras de trabajo y esculturas fantásticas y artesanales; así como un llamado a delinear una temporalidad abierta que responde a diversas problemáticas socioambientales en México.

II. De ruinas y retornos

En 1836, el taller de Paul Renouard imprimió el álbum *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique par C. Nebel, Architecte. 50 Planches Lithographiées avec texte explicatif*. Este compilado reunió los viajes del ingeniero y arquitecto alemán Carlos Nebel Habes por distintos puntos de la nación mexicana, en lugares como Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Tamaulipas, Xochicalco, Papantla, Jalapa, Puebla, Acapulco y la capital mexicana, ejercicio complementado por la exposición de tipos (indios carboneros, labradores, chineros, rancheros, arrieros, tortilleras, hacendados, mayordomos), así como de estudios de piezas arqueológicas en piedra, cerámica y madera. Entre las láminas de Nebel, encontramos una gráfica titulada *Vista desde la mina de Veta Grande*, que acompaña otras litografías dedicadas al paso por Zacatecas, *Vista general de Zacatecas* e *Interior de Zacatecas*, así como un plano del sitio de La Quemada.

La vista de Veta Grande a la mirada de Nebel se caracteriza por presentar un camino en el que conviven muros inacabados –o quebrados– de ladrillo con un maguey, que dirigen a un pequeño poblado donde se distingue una arquitectura que convive armónicamente con una serie de montes. Apenas logra reconocerse una construcción religiosa en la esquina derecha de la gráfica, a partir de la torre y una barda conventual. Como señala Leonardo López Luján, Nebel formó parte de los viajeros europeos que, bajo una mirada romántica, destacaron las cualidades constructivas de las zonas arqueológicas y otros caminos (López Lujan 25). Explica que para registrar el sitio de La Quemada: “(Nebel) Aprovechó [...] una estancia en la mina argentífera inglesa de Veta Grande, donde el prusiano Joseph Burkart tenía el cargo de director de labores y el franco-alemán Carl de Berghes era el supervisor de las actividades de construcción y fundición” (López Luján 30).²

Sin duda, como propone López Luján, el acercamiento de Nebel a estos lugares exhibe una fascinación y expectativa. De ello da cuenta la vista de Veta Grande, ya que, en su presentación final como litografía acuarelada, dota de un tono verde brillante a todo el terreno que se observa, así como de un verde azulado al maguey que corona el primer plano, acabado que no presenta la vista de Zacatecas o La Quemada. Por esta razón, a primera vista, resulta difícil reconocer que se trata de un contexto semi-desértico o una zona minera.

Este mismo lugar, en un nuevo momento, es el que expone Naomi Rincón Gallardo a través de la obra *Sangre pesada*.³ Conformada por un video en tres canales, esta pieza está de-

² Entre las láminas que publica y que concluyen el álbum se encuentra uno de los planos del sitio realizado por Berghes.

³ *Sangre Pesada* fue comisionada por la XIII FEMSA Biennial *Nunca Fuimos Contemporáneos*, Zacatecas, 2019.

dedicada a construir un espacio de reflexión y denuncia sobre la problemática que vive el territorio zacatecano en relación a la minería. Rincón Gallardo produjo la *Trilogía de las cuevas* compuesta por el *Viaje de formol* (2017), *Sangre pesada* (2018) y *Resiliencia tlacuache* (2019),⁴ serie desde la cual la artista interdisciplinaria pone en marcha un modelo dedicado a formular lo que llama una narración especulativa a partir de escritos, bocetos, *props*, videos y performances. El principal propósito, explica, es destacar una capacidad inventiva y con ello una suerte de contrahistoria, dedicada a resaltar corporalidades o subjetividades diversas, o temas que han sido desplazados por un discurso hegemónico (*Decolonial Queer* 8).

Otro paisaje de Francisco Goitia, dedicado a su lugar de nacimiento, Patillos, Fresnillo, presenta un elemento característico del paisaje zacatecano: el tepetate, un tipo de suelo endurecido y poco fértil. A ese respecto, los jales o residuos mineros, son, a decir de Arturo Burnes Ortiz, otra de las imágenes recurrentes en estas tierras semidesérticas. Explica el autor, “los terreros que a cada paso se observan en el paisaje zacatecano, formados por el tepetate y metal pobre (‘jales’) amontonados

⁴ Por cuestiones de espacio no estudiaremos el *Viaje de formol*. “Esta obra imagina a la activista mixteca Bety Cariño (asesinada por fuerzas paramilitares en 2010) en su viaje al inframundo, donde encuentra animales, brujas y deidades que la limpian, la acompañan, la siembran y preparan su fiesta de retorno. El trayecto de Bety es un proceso de devenir Coyolxauhqui, quien de acuerdo con Gloria Anzaldúa, tiene la capacidad de recuperarse después del daño, al poner sus fragmentos juntos de nuevo- una capacidad que Anzaldúa llamó Imperativo Coyolxauhqui. En este trabajo, un axolotl preservado en formol, juega el papel de informante nativo, guía de viajes en el tiempo, desde el siglo XIX –cuando Humboldt “descubre” al axolotl y lo lleva a Europa tras su expedición en el continente americano– hasta tiempos contemporáneos neocoloniales de expolio y extractivismo”. https://www.naomirincongallardo.net/viaje_de_formol.html

cerca de las bocaminas y tiros, indican la febril actividad minera que ha caracterizado su historia regional” (Burnes Ortiz 183). La actividad minera en lo que antes se denominó El Reino de la Nueva Galicia ha sido una constante durante el virreinato. Como continuidad de este proceso, se ha sumado la búsqueda y explotación de zinc, plomo, cobre y litio, también llamado oro blanco. Este último elemento, representa una etapa de neo-extractivismo, característica por la violencia y letalidad hacia el territorio y las poblaciones circundantes o desplazadas.⁵

Bea Millón es una artista visual, editora e investigadora valenciana que también ha trabajado en Zacatecas. La investigación y propuesta de Millón realiza una mirada profunda al contexto minero de esta región, a partir del caso de Salaverna y la resistencia de Don Roberto de la Rosa. Bajo un trabajo que oscila entre el activismo y el arte, Millón ha recolectado una serie de restos minerales, tanto de Zacatecas como de otras regiones, a los que ha nombrado como *Archivo de piedras robadas*. La artista ha transitado lugares como el Cerro de San Pedro, San Luis Potosí, Concepción del Oro y Mazapil. En estos lugares ha sido testigo de las llagas abiertas en los cerros, las cuales, argumenta, “no volverán a cerrarse”. Millón explica que en 1985 comenzó labores la minera Tayahua, propiedad del empresario Carlos Slim. Desde 2010, han presionado a los habitantes de

⁵La investigación de Burnes Ortiz busca entender porqué Zacatecas, a pesar de haber sido una de las entidades y ciudades mexicanas de mayor importancia a raíz de la minería argentífera, presenta un desarrollo regional marcado por la ausencia de un mecanismo endógeno de acumulación y crecimiento capaz de crear un mercado interno vigoroso que fuera a su vez la base de una producción para los sectores internos de la región. Como resultado, mantiene una estructura productiva minera con pobre impacto regional y débiles efectos de enlace intersectorial (“Minería y desarrollo regional en Zacatecas. Un balance crítico”).

Salaverna para que abandonen sus casas y tierras, de modo que puedan modificar el estatuto como mina inactiva y se posibilite una explotación a cielo abierto (Millón 112).⁶ Para ello, han realizado detonaciones con explosivos para debilitar el cerro y, en consecuencia, provocar inestabilidad en el suelo, poniendo en riesgo la vida de los habitantes y los mineros. Estas detonaciones provocaron el hundimiento total del pueblo, “quedando tan sólo dos viviendas entre escombros y grietas que no ven el fin en la tierra” (Millón 125). Después de varios intentos de desalojo y destrucción del poblado, algunas personas resistieron, pero fue difícil continuar una defensa ante las trampas legales y amenazas estatales. Explica Millón, “Don Beto, fue el último en mudarse con un centenar de chivas a su milpa a escasos kilómetros de lo que queda de Salaverna desde donde sigue defendiendo el territorio” (Millón 87). Ahora, como un ermitaño forzado, este personaje simboliza y encarna uno de los tantos efectos que la minería tiene sobre el cuerpo y la sociedad.

El tráfico de la tierra es un proyecto editorial cercano a estos trabajos de Naomi Rincón Gallardo y Bea Millón, ya que reconstruye la historia de un lugar a la mirada de la minería. En el año 2017, un grupo de colaboradores publicó una investigación dedicada al caso chileno como parte de una exhibición fotográfica realizada en paralelo en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile. La edición fue organizada por los fotógrafos Xavier Ribas, Ignacio Acosta y la historiadora del arte Louise Purbrick. El eje de esta labor colectiva, que contó con 336 impresos de fotografías y textos, fue un debate que cruzó la mirada histórica

⁶ En Zacatecas se encontraba, hasta hace pocos años (de 1982 a 1999), la mayor mina de plata del mundo a cielo abierto, llamada Real de Ángeles, región donde también existió la mayor mina subterránea del mundo de plata, en Fresnillo P.L.C. (antes denominada Compañía Fresnillo Peñoles), en explotación desde mediados del siglo XVI.

con un estudio sobre las condiciones actuales de la minería. El proyecto partió de un álbum fotográfico que fue enviado de Chile a Gran Bretaña a inicios del siglo xx, dedicado a registrar el saqueo de salitre en una mina chilena, como principio y fin de un proceso extractivo. El trabajo contextualiza este álbum al mostrar paisajes, formas de trabajo, tránsito de capital y la circulación de mercancías. Otro de los elementos que suma este acercamiento es la referencia al cobre. A partir del estudio de estos dos minerales, analizan el impacto de la industria minera en la economía, la condición ambiental y fábrica social en Chile (Acosta *et al.* 9). Para estos autores existen códigos entrelazados entre el acontecer histórico, el registro de esos hechos y la misma materialidad que se pone en disputa.

Las consideraciones sobre el tiempo que exhiben Ribas, Acosta y Purbrick, sitúan tanto un tiempo geológico, el mismo de Atacama y las consecuencias inconmensurables de su extracción, como otros puntos de anclaje sobre la propia historia social y política de Chile, formando una cadena de enlaces continuos: “La historia política chilena del siglo xx está presente en la de la minería del salitre del siglo xix. El intento frustrado de José Manuel Balmaceda por restringir el control extranjero de los recursos naturales en la década de 1880, predice y hace eco al de Salvador Allende en los años setenta del siglo xx” (Acosta *et al.* 10). Este ejemplo, confirma una concepción abierta sobre el transcurrir histórico y la mirada de futuro, que comparte con el acercamiento hecho por Rincón Gallardo. Sin embargo, a diferencia de Millón o Ribas, Acosta y Purbrick, Rincón Gallardo expone lo que define como una fábrica de narrativa mítico-política, en donde la creación de mundos alternos a partir de escenarios estridentes y barrocos, da como resultado ficciones, videos musicales, fiestas vernáculos y juegos teatrales.

III. Chicomóztoc y Huitzilopochtli. La renovación de un mito

El proceso de producción de *Sangre pesada* de Naomi Rincón Gallardo está inmerso en las lecturas y acompañamiento hecho por un colectivo de trabajo e investigación llamado *Las Malezas Obstinadas*. El libro *A pesar del despojo. Un libro de actividades* recoge una serie de encuentros, debates, caminatas y trabajos de un grupo de artistas que residían momentáneamente en Viena, entre quienes estuvieron Sílvia das Fadas, Rojda Tuğrul, İpek Hamzaoğlu, Janine Jembere, Berhanu Ashagrie Deribew, Elizabeth W. Giorgis y la propia Rincón Gallardo.

La publicación organiza, a manera de caja de herramientas, la presentación de proyectos a partir de una combinación de elementos, sin perder la idea de una libreta de trabajo y contenedor con tarjetas, que oscilan entre el juego y la adivinación. Citas, bocetos, fotografías y apuntes dan forma a cada fragmento que, posteriormente, completa esta edición. En el caso de *Sangre pesada*, el capítulo inicia con dos frases de Macarena Gómez Barris y Françoise Vergès para entender la lógica extractiva: la falacia desarrollista que no contempla otras formas de vida con el fin exclusivo de perpetuar un interés dentro de la matriz colonial, por un lado; y el señalamiento sobre la historia del capitalismo que ha generado sujetos desechables y lugares olvidados desde un modelo que transforma el medio ambiente bajo su propio interés (Rincón Gallardo, *A pesar del despojo* 34-35).⁷

⁷ Entre las autoras que dieron sentido a este proceso están Judith Butler y Athena Athanasiou; Eve Tuck, Angie Morrill y Super Future Haunt Collective; Gloria Anzaldúa y André Lepecki; Donna Haraway, Alfred Taiaiake, Etel Adnan, Gloria Wekker. En el caso de Naomi Rincón Gallardo, amplió las lecturas con Juanita Sonberd, Macarena Gómez Barris, Vergès, Avery F. Gordon y Eduardo Galeano.

Dentro de este panorama, Rincón Gallardo resalta la obra de Anzaldúa *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, de 1987. Por una parte, el concepto de “cruce” propuesto por Anzaldúa, permitió al colectivo dar sentido a una serie de procesos que nombran como desplazamientos: “Así, nos rehusamos a establecernos de cualquier lado de la línea e insistimos en habitar múltiples mundos, comprometiéndonos con la ambivalencia, la contradicción y la polinización cruzada” (Gaztambide Fernández, *Más allá del despojo* 4). En el caso de Rincón Gallardo, Anzaldúa funcionó como estructura metodológica la proyección yuxtapuesta entre pasado y futuro.

Gloria Anzaldúa propone, en efecto, un modelo de escritura capaz de introducir elementos híbridos, cíclicos y transversales que da pie a una apuesta de redefinición histórica y relectura sobre el pasado (Anzaldúa 3-13). El trabajo de esta autora chicana introduce a la frontera como método, ya sea desde el lenguaje, la escritura, la temporalidad y la memoria; tomando en cuenta al cuerpo, la raza y el género. Además, como explica Sayak Valencia, la propuesta poética de Anzaldúa destaca también un vínculo con la tierra, siendo hija de un campesino y ella también jornalera en Texas, trabajo con el cual pudo mantener sus estudios universitarios y de posgrado (Valencia). Así, la concepción territorial a través del entramado desarrollado por Anzaldúa remarca una lucha histórica, complementada por una apuesta dedicada al porvenir. Mary Louise Pratt coincide con este punto, al proponer desde el concepto de “zonas de contacto” y la aproximación autoetnográfica, que la literatura chicana escrita por mujeres “implicó una forma de revelar los relatos de la dominación imperial y de la resistencia vistas desde el lugar mismo en que ocurrían” (Pratt 36), tomando como ejemplo el trabajo de Gloria Treviño, quien escribió un estudio sobre la

prosa de mujeres chicanas por los mismos años en que Anzaldúa publicó *Borderlands*.⁸

Posterior a la introducción a su proyecto, en el apartado dedicado a la investigación artística, Rincón Gallardo explica:

Camino alrededor de un cerro triturado en Vetagrande, Zacatecas. Me estremezco ante la idea de las detonaciones en este paisaje semidesértico: ¿Cómo diantres puede un cerro partirse así? Estoy seca hasta el hueso. Hay una montaña enorme de piedras grises trituradas, que se convierten en un cementerio tóxico. Las partículas de polvo penetran mis pulmones. Mis tenis y jeans atrapan espinas y astillas. Cactus quemados aquí y allá. Los minerales brillantes despedazados siguen seduciendo, a pesar de todo. Camino más arriba. Ahí encuentro un mirador: el pueblo colonial fantasma a la izquierda, y a la derecha, un enorme cráter rodeado de un complejo habitacional prefabricado para los mineros recién llegados (Rincón Gallardo, *A pesar del despojo* 37).

Este fragmento dialoga con una fotografía que da pie a un texto reflexivo sobre el proyecto audiovisual y multimedia. Se trata de una imagen que, como sucede en el cuadro de Goitia, evita la mirada panorámica para, en cambio, centrarse en un punto de vista concreto y dar pie a organizar la escena. Lo que detiene la mirada es una serie de vegetaciones de la zona semidesértica: un zacatillo amarillento, una nopalera y un árbol rojizo. Detrás de este cúmulo reconocemos al poblado de Vetagrande, característico por la iglesia y construcciones que

⁸La tesis doctoral de Gloria Treviño, titulada “Cultural Ambivalence in Early Chicana Fiction” estuvo dedicada a María Cristina Mena, Jovita González y Josephina Niggli y fue presentada en la Universidad de Stanford en 1985.

descansan entre una placa de tierra y los montes que despuntan. La artista presta atención en un detalle que, como sucede con el paisaje goitiano, se descubre mediante la caminata y la experiencia propia. Así, encuentra aquella vegetación del desierto resiste a la aridez que le rodea, mientras da resguardo a los animales.

Vetagrande, explica Rincón Gallardo, es un municipio cercano a la capital zacatecana que históricamente ha funcionado como zona minera. Su nombre enuncia las mismas características del lugar, al referir a la mina de San Benito de Vetagrande, fundada en el año de 1548 por los conquistadores Juan de Tolosa, Baltasar Treviño de Bañuelos, Cristóbal de Oñate y Diego de Ibarra. En estas mismas tierras, existieron asentamientos nómadas de los grupos indígenas zacatecos, quienes habitaron en cuevas o chozas; poblaciones que fueron explotadas para el trabajo en las minas y sucumbieron a las fuertes epidemias de años subsecuentes. En la historiografía sobre la minería en Zacatecas se reconocen dos momentos, el primero correspondiente al hallazgo de vetas como proceso extractivo inicial, que trajo consigo una crisis para el crecimiento productivo y comercio trasatlántico; y una segunda etapa, entre el siglo XIII e inicios de XIX, donde hubo un resurgimiento de la minería.

La apuesta ficcional de Rincón Gallardo responde a un tercer periodo en la historia, bajo nuevas condiciones de intervención tecnológica y afectaciones al paisaje y sus habitantes, a partir de la implementación del modelo neoliberal. En términos legales, se dejó de lado la regularización del modelo de sustitución por importaciones (1940-1970); la Ley de Mexicanización de la Minería de 1961; y la Ley Reglamentaria del Artículo 27 Constitucional en Materia Minera de 1975 (Casado Izquierdo y Sánchez Salazar 4). Estas adecuaciones permitieron la venta y arrendamiento de terrenos en ejidos y comunidades agrarias,

al tiempo que se declaró a la minería como utilidad pública y actividad preferente sobre otros usos del terreno; incrementando también la duración de las concesiones mineras hasta por 50 años, prorrogables por un plazo del mismo rango (Casado Izquierdo y Sánchez Salazar 7).

Naomi Rincón Gallardo describe a *Sangre pesada* como una fabulación mítico-crítica que conjura fantasmas humanos y no-humanos que acechan las ruinas de Zacatecas. Define este ejercicio como una conjura fantasmagórica de personajes femeninos, creadores y a la vez “destructores, extraídos de cosmogonías mesoamericanas y de otros residuos tóxicos acentuados en la sangre y los pulmones de los lugareños”.⁹ El proyecto se divide en seis partes: Pulmones, Profecía, Colibrí, La dama de los dientes de cobre, La maldición mineral y Sangre pesada. Para realizar este trabajo, Rincón Gallardo recurre a la organización de un guion y bocetos de la obra, a partir de dibujos acuareladados. El protagonista de esta historia es un colibrí o picaflor, personaje a través del cual podemos acceder a un testimonio distinto.

Sangre pesada cuenta la historia de tres personajes que sufren las consecuencias de la explotación minera. En una primera secuencia, y a través de dos pantallas distintas, reconocemos a una trabajadora sexual y un minero, quienes al mismo tiempo comienzan a sentir y expresar un malestar que proviene de sus pulmones, minados de restos tóxicos. En un cambio de escena, un personaje híbrido, que une a las figuras de la telefonista y el

⁹ Aparece citado en: *Sangre pesada* de Naomi Rincón Gallardo, Museo Universitario de El Eco, junio 15-septiembre 14, 2019, curaduría de David Miranda. Disponible en: <https://eleco.unam.mx/expo/sangre-pesada/#:~:text=Sangre%20pesada%20es%20el%20t%C3%ADtulo,mexicanas%20para%20la%20explotaci%C3%B3n%20mineral>

obrero, aparece en el desierto. En este mismo entorno, se logra escuchar un vaticinio:

Ya saben lo que decían nuestros abuelos: que cuando
se atara la cuenta de los años se iba a oscurecer
del todo y bajarían las damas voraces a comernos.
Entonces habría una transformación del mundo.
(Rincón Gallardo, *A pesar del despojo*, 41)

Dicho fragmento es una versión libre y renovada de los *Anales de San Juan Bautista*, manuscrito en lengua náhuatl escrito en el siglo XVI por un estudiante del colegio fray Pedro de Gante. Estos anales son una de las referencias más antiguas que refieren al culto de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac.¹⁰ Gallardo aprovecha la voz de este texcocano educado por lo franciscanos, que escribe “entre la lengua de Castilla y la de Anáhuac” y bajo un interés “en todo cuanto a los indios se refiere” (Garibay K.), ya que existe una combinación entre el género hispánico del Diario con el de los Anales, efemérides redactadas por los denominados indios o naturales, como sucede con Chimalpháin, Códice Aubin y Tecamachalco. Este cruce, indica un nuevo modelo de profecía colectiva a partir de la hibridación,¹¹

¹⁰ Explica Ángel María Garibay K.: “Las pastas son de pergamino y contemporáneas a la escritura del cuaderno, como se ve por haber escrito el mismo redactor en la parte interior de la cubierta final algunas noticias, aunque de años muy posteriores: 1582. El papel y la letra son, sin duda alguna, del siglo XVI. Las dimensiones son 312 por 103 milímetros. La belleza y limpieza del manuscrito son un indicio de que el autor tenía la tradición, ya gloriosa, de la letra del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco” (Garibay K.).

¹¹ “En este género (los anales) de documentos se anota el dato escueto, con su indicación del año, y en la época postcortesiana, también el día y el mes. Tienen particular austeridad y casi siempre, principalmente antes de la Conquista, tratan de temas enteramente colectivos, que importaban más a la

ya que existe una interconexión entre las noticias puntuales y las premoniciones. En el caso de *Sangre pesada*, el colibrí será el personaje que encarnará a la figura profética.

Rincón Gallardo explica que existen más de 30 especies de colibríes que migran desde el norte para alimentarse en el desierto zacatecano (Viesca Rivas). Muchas de estas especies están en peligro de extinción debido a que las mineras con apoyo de los gobiernos explotan incesantemente estos cerros, “diciendo ‘estos son sólo cerros pelones’ porque es desierto y destruyen huizaches, y todos estos cactus tienen estas flores preciosas que los colibríes van a buscar para alimentarse” (Viesca Rivas). La figura de un colibrí desorientado permite, además de modificar el punto de vista del hombre al de un ave, reactivar la imagen y significado de Huitzilopochtli como mito fundacional y migratorio de Aztlán, en su relación con la historia de Zacatecas, al referir a la migración y fundación de Chicomóztoc o La Quemada.

Huitzilopochtli, figura tomada por Gloria Anzaldúa para introducir la referencia Aztlán (Anzaldúa 5), significa “colibrí de la izquierda” (Ségota, 32), “cuya insignia más importante era una diadema de turquesa con un pico triangular en el centro que representa un rayo de sol” (Neurath 45), y fungió como guía de la peregrinación para encontrar el lugar de fundación de una nueva capital. La Quemada, como expuso Fray Juan de Torquemada, es considerado como un paso de esta migración hacia el Valle de México, línea de argumentación vigente durante el siglo XIX que fue descartada a finales del siglo XX. No obstante, en los últimos años, ha vuelto a rondar la hipótesis de una posible conexión entre el mítico Aztlán y Chicomóztoc

comunidad que al individuo. El manuscrito de Juan Bautista difiere notablemente de ellos” (Garibay K.).

entre los arqueólogos, quienes han buscado nuevos rastros de paso azteca por esta zona, en lo que ahora corresponde a Fresnillo y Río Grande (Torreblanca Padilla). Más allá de que exista el topónimo para nombrar a estos sitios ceremoniales y, por tanto, puedan existir varios lugares nombrados como Chicomóztoc (Navarrete), lo relevante en esta obra de Naomi Rincón Gallardo es que aprovecha estos cruces y coincidencias para presentar una versión renovada del mito.

IV. Las máscaras

A pesar del despojo expone nueve proyectos de investigación artística. Estos acercamientos hechos con el acompañamiento del grupo comparten un interés por denunciar y conceptualizar el despojo en distintos contextos, como Zacatecas, Oaxaca, Budapest y Addis Abeba. La máscara resulta un elemento que sintetiza conceptual y simbólicamente estos debates, ya que cada propuesta utiliza esta referencia como detonador de una condición estético-narrativa.

La máscara o careta funciona como instrumento simbólico que evidencia un tiempo ritual en distintas culturas. En el caso mexicano, como exploró el grupo surrealista y autoras como Remedios Varo, la utilización de máscaras de animales para rituales y el uso de sus pieles forma parte de “muchos relatos tanto de la mitología clásica como de los cuentos populares, así como en las leyendas sobre las brujas y en las tradiciones de las culturas indígenas mexicanas, donde cada persona se vincula al nacer a un animal protector: su nahual” (González Madrid). Este libro también llamado como “caja de sorpresas”, presenta ocho máscaras que representan cada participación. En el caso de Naomi Rincón Gallardo, la artista produjo una máscara para *Sangre pesada* que dio sentido a la transmutación de la trabajadora sexual y el mine-

ro en una nueva entidad que viaja hacia un tiempo mítico, y que también sostiene a un clan. Esta máscara está realizada en madera y fibra de ixtle, un material característico de este semi-desierto y uno de los trabajos más pesados para los peones de las haciendas, tanto en la etapa colonial como neocolonial.¹² Este objeto da pie a la construcción de personajes y todo un imaginario enmarcado en una ficción que roza el retrofuturismo.

La segunda máscara que expone Rincón Gallardo corresponde a la tercera parte de la *Trilogía de las cuevas*, a partir de *Resiliencia tlacuache*, pieza inscrita en el contexto del Oaxaca contemporáneo. *Resiliencia tlacuache* presenta a cuatro personajes el Cerro, el Tlacuache, Señora Caña y el Agave de múltiples chichis, quienes se encuentran en un relato construido a partir de la conjunción de dos temporalidades, por medio a la referencia a dos mitos de creación contrapuestos a las historias de despojo, donde destaca la utilería artesanal, poético-musical y de reuso.¹³ La tercera entrega de la trilogía utiliza una tradición que es reconceptualizada y expuesta a una visualidad plástico-futurista, aspecto determinante para que las condiciones de producción coincidan con los señalamientos críticos hechos a una economía de violencia capitalista y heteropatriarcal. De este modo, Rincón Gallardo da forma a lo que llama “mitos bastardos”. Esta obra toma a la figura del tlacuache como base, ladrones nocturnos y borrachos que también personifican la resiliencia, es decir, la recuperación de algún episodio siniestro,

¹² Estos datos fueron obtenidos por quien escribe en una investigación anterior en la zona de Villa de Cos, Zacatecas, específicamente en lo que fue la Hacienda de Sierra Hermosa.

¹³ En el caso de *Sangre pesada*, la composición musical fue relizada por Federico Schmucler y en el caso de *Resiliencia tlacuache* por Doma FT Yadhí Boz y Fernanda Guadarrama. https://www.naomirincongallardo.net/sangre_pesada.html

condición que a la autora le permite delinear una definición propia de mito que, en este caso, está dedicado a convocar a las energías cósmicas bajo la figura del nahual.

Resiliencia tlacuache es una obra compuesta por un video monocanal y utilería artesanal.¹⁴ Está dedicada a la abogada zapoteca Rosalinda Dionicio, a quien la artista conoció y describe como una cartógrafa dedicada a pensar otras formas de pensar el territorio. Señora Caña, nombre que se le da en esta investigación, realizó un mapeo de los proyectos mineros en Oaxaca. Rincón Gallardo explica: “Señora Caña describe la tierra en relación a la vida comunitaria enmarcada en una norma de suprema reciprocidad: la vida está organizada alrededor de los ciclos de la tierra y la lluvia y las festividades que marcan y celebran estos ciclos. En contraste, la Ciudad de México, el lugar donde crecí, se fundó sobre la destrucción de la civilización Mexica que llevaron a cabo los españoles” (Rincón Gallardo 149). Este personaje organizó una defensa de la tierra cuando una minera canadiense comenzó a operar una mina sin consulta a la comunidad.

La careta que representa a la Señora Caña remite a la tradición mixteca, ya que muestra a una mujer con serpientes trenzadas en el pelo. Rincón Gallardo revisa la cosmología mesoamericana para presentar una pieza performática y audiovisual dedicada a mostrar un momento de goce donde cuatro personajes comparten el regocijo y la convivencia, entre pulque, mezcal y aguamiel, como parte del proceso de defensa del territorio. En dicho encuentro, el Cerro, en su papel de cuentacuentos, es testigo de una pesadilla, escenificada con luces parpadeantes y estrambóticas. El traslape entre temporalidades es capaz de mostrar as-

¹⁴ *Resiliencia Tlacuache* fue producido con el apoyo de FWK/ Peek/ Dis/po-session: Post-Participatory Aesthetics and the Pedagogies of Land y Parallel Oaxaca

pectos como la persecución y el atentado llevado a cabo contra esta activista, combinados con una ensoñación donde se logra alcanzar, a pesar de la persecución, una posibilidad de festejo y desborde, donde se escucha en pleno relajo:

Yo soñé con los naguales
porque ando eriza de ancestros
ante los planes siniestros
de las zonas especiales:
conflictos territoriales,
extracción rapiñadora
¡Yo te invoco protectora,
ven en forma de culebra,
que tu trueno el cielo quiebra
con su fuerza vengadora!
(Rincón Gallardo, *A pesar del despojo* 151).

Resiliencia tlacuache insiste en mostrar la capacidad de contraponer las temporalidades, en donde los acontecimientos del presente desencadenan una articulación futura bajo una condición de posibilidad. En el libro, *Non-Literary Fiction*, Esther Gabara expone cómo entre las décadas de 1970 y 2000, ante la negación de una alternativa de futuro global desde la lógica del neoliberalismo, y con mayor énfasis para Latinoamérica, despusó la formulación de ficciones en ámbitos distintos de la experimentación artística (Gabara 3). En cierta medida, Rincón Gallardo coincide con este modelo de construcción ficcional a partir de una reconversión programática desde la invención, en donde el delirio psicotrópico y la fiesta contienen una apertura hacia la resistencia: “que en los tiempos del despojo no haga falta el tepache”. Aquí se articula una idea de futuro desde la condición del goce, al ritmo del son, la balada y el hip-hop, al

tiempo que se reconoce un lamento sobre la tierra (explotada, gentrificada y bajo el monocultivo).

Para concluir, es importante referir al término que utiliza esta artista mexicana para describir una apuesta que define como *under-worldmaking*. Como se mencionó, a partir de una relectura de *Borderlands* de Gloria Alzandúa, pero también de Cherrie Moraga y la *Queer Aztlán*, Rincón Gallardo da pie a una construcción distinta de lenguaje y, por tanto, de concepción del mundo, donde la otredad adquiere protagonismo. La serie de obras aquí descritas parten del cuerpo del “otro”, ya sea una mujer-no normativa, un queer no privilegiado, alguien racializado, un migrante del sur global, un ser desplazado o alguien estigmatizado, para tomar partido y reclamar el placer y la dignidad, frente a una realidad que ha sido impuesta desde una noción exclusiva de sistema-mundo capitalista (Wallerstein 9-11). Por el contrario, la imagen a la que remite Rincón Gallardo es la cueva, aquellos espacios oscuros y ruinas escondidas; huecos en donde encuentra fisuras para exponer un relato alterno que no sigue una lógica lineal característica de Occidente, sino cíclica, siguiendo algunas referencias precolombinas. El trabajo de Naomi Rincón Gallardo, a decir de Carolyn Fornoff, implica una futuridad, es decir, una condición de futuro. Enmarcadas en un contexto de crisis climática y extractivismo, estas obras no sólo demuestran las condiciones del capitaloceno y el antropoceno, sino una estética subjuntiva (Subjunctive Aesthetic), a través de un sentido hipotético y de probabilidad (Fornoff 15).

Como propusimos al inicio del ensayo, Francisco Goitia presentó un paisaje grotesco para dar muestra del paso de la Revolución sobre la región zacatecana. Goitia modificó los estatutos del paisaje panorámico dedicados al Altiplano mexicano para, en cambio, dirigir la mirada hacia una violencia descarnada. Por su parte, Rincón Gallardo exhibe otra forma de narrati-

va visual sobre el paisaje, esta vez dedicada a un doble proceso: evidenciar los efectos del despojo generalizado, la violencia estatal y el extractivismo transnacional; al tiempo que, desde una enunciación formal, visual y material, construye una apertura de una temporalidad múltiple que imagina otros futuros posibles.

Referencias

- A pesar del despojo. Un libro de actividades.* K Verlag, 2021.
- Acosta, Ignacio, Louise Purbrick y Xavier Rivas. *El tráfico de la tierra.* Ediciones Intuitivas / Editorial Gronefot, 2017.
- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. *Un nosotrxs sin estado.* Ediciones OnA, 2023.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza.* Aunt Lute Books, 1987.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas.* Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Baldauf, Annette *et al.*, *Al pesar del despojo. Un libro de actividades.* Prefacio de Rubén Gaztambide-Fernández. K. Verlag, 2021.
- Burnés Ortiz, Arturo. “Minería y desarrollo regional en Zacatecas. Un balance crítico”. *Ecología política de la minería en América Latina.* Giancarlo Delgado-Ramos (coord.), Centro de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Casado Izquierdo, José María y María Teresa Sánchez Salazar, “Los mineros en el México neoliberal”, *Investigaciones Geográficas*, no. 98, abril de 2019. doi: 10.14350/rig.59787

- Fornoff, Carolyn. *Subjunctive Aesthetics. Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*. Vanderbilt University Press, 2024.
- Gabara, Esther. *Non-literary Fiction. Art of the Americas Under Neoliberalism*. University of Chicago Press, 2022.
- Garibay K., Ángel María. “Un cuadro real de la infiltración del hispanismo en el alma india en el llamado ‘Código de Juan Bautista’”. *Estudios de cultura náhuatl*, Ciudad de México, vol. 44, pp. 274-302, diciembre de 2012. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752012000200010&lng=es&nrm=iso
- González Madrid, María José. “Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo”. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 2014.
- Indych-López, Anna. *Muralism Without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. University of Pittsburgh Press, 2009.
- López Luján, Leonardo, “Carl Nebel y la arqueología mesoamericana”, Carl Nebel: Pintorviajero del siglo XIX, *Artes de México*, no. 80, 2006, pp. 20-33.
- Millón, Beatriz. *Roza, tumba y quema*. Tesis de doctorado. Universidad Politécnica de Valencia, 2023.
- Navarrete, Federico, “El lugar de las siete cuevas”, *Revista de la Universidad*, febrero de 2019. <https://www.revistadelau-niversidad.mx/articles/32b964df-1721-4bc7-915f-f65d2b-937f0b/el-lugar-de-las-siete-cuevas>
- Neurath, Johannes, *Las religiones indígenas en Mesoamérica. Historia, ritos y transformaciones*. SB editorial, 2023.
- Neuvillate, Alfonso de. *Francisco Goitia: Precursor de la Escuela Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Ramírez, Fausto. “Velasco y el valle de México (1873-1908): momento narrativo y retórica visual”. *La estética del paisaje. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Louise Noelle y David Wood (ed.), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 21-51.
- Rincón Gallardo, Naomi. “Decolonial Queer (Under) World-making”. Tesis de doctorado. Academy of Fine Arts, Vienna, 2019.
- Ségota, Dúrdica, *Arqueología Mexicana*, núm. 115 (septiembre-octubre): 1995, 32-45.
- Sullivan, Edward. “A modo de introducción”. *La estética del paisaje. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Louise Noelle y David Wood (eds.). Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 13-20.
- Torreblanca Padilla, Carlos Alberto. “La presencia azteca por tierras zacatecanas”, *La Gualdra. Suplemento de La Jornada. Zacatecas*, 23 de agosto de 2023. <https://ljz.mx/14/08/2023/la-gualdra-585-la-presencia-azteca-por-tierras-zacatecanas/>
- Valencia, Sayak. “La frontera según Gloria Anzaldúa”. https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/6-la-frontera-segun-gloria-anzandua-con-sayak-valencia?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- Viesca Rivas, José Luis. “Invocaciones subversivas: una conversación con Naomi Rincón Gallardo”, *Tramas. Subjetividad Y Procesos Sociales*, vol. 2, no. 54, pp. 307-327. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/926>
- Wallerstein, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundos. Una introducción*. Siglo XXI, 2005.

ENTRE PALABRAS Y REALIDADES:
DIÁLOGOS ENTRE EL
COMPROMISO SOCIAL Y LA
LITERATURA EN MÉXICO Y
CHILE.

*MÁS ALLÁ DE LA TORRE DE MARFIL.
RELACIONES ENTRE LITERATURA Y
SOCIEDAD EN MÉXICO Y CHILE,*
ANDREAS KURZ (COORD.),
MÉXICO, UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO, 2022.

“La literatura se ha vuelto una disciplina apolítica y asocial, su sobreteorización ha tenido como consecuencia que la cápsula se vuelva cada vez más hermética: si la crítica se formula en un lenguaje que sólo una élite de iniciados entiende, no es crítica”, escribe Andreas Kurz en el prólogo de apertura a este compendio de ensayos que dialogan sobre “el vaivén entre la literatura comprometida y una que se refugia en la Torre de Marfil”. Con el propósito de indagar en esta relación, las y los autores convocados muestran desde diversos enfoques la confrontación de discursos, la contradicción de figuras autora-

les, la voluntad creadora y la búsqueda de justicia por medio de un lenguaje poético que dé paso, si es posible, hacia una forma de mediación con el entorno de violencia que nos atraviesa.

Andreas Kurz inicia el libro con “El desarrollo de la literatura nacional mexicana después de 1867. El proyecto liberal de Ignacio Manuel Altamirano: una zona de contacto decimonónica”. El estudio sigue algunas de las problemáticas de la iniciativa pedagógica encabezada por el escritor mexicano, con el objetivo de comprobar su inevitable fracaso. A partir del concepto *zona de contacto*, Kurz expone la disparidad de un proyecto que aspiraba al compromiso social, pero que en la práctica continuaba ligado a valores nacionalistas y dominantes. El estudio hace hincapié en que la exclusión de temáticas, la subestimación del público lector y la disputa entre discursos ideológicos contrarios hicieron que el proyecto del Maestro se viera frustrado. Kurz ofrece una contribución valiosa al compendio, explorando las complejidades

de la relación entre literatura y compromiso social en un periodo convulso del México del siglo XIX.

En cuanto a la problemática autoral, Ernesto Sánchez Pineda escribe “Manuel de la Parra (1878- 1930) Entre la torre de marfil y el arielismo ateneísta”. El investigador realiza un recorrido por la vida literaria del escritor zacatecano para establecer nexos entre la recepción de la obra de Parra y las opiniones de algunos miembros del Ateneo de la Juventud, así como con artículos y textos de corte personal. Estas referencias sirven a Sánchez Pineda para ir revelando los matices de un personaje ambivalente y multifacético que buscaba su lugar dentro de dos generaciones literarias. Sánchez Pineda señala: “[Parra] destaca por pertenecer a un grupo que se decantaba por el compromiso social, por la responsabilidad cívica, cobijados bajo la figura del intelectual; a pesar ello, el poeta decide quedarse en su Torre de Marfil. Una *rara avis* que dejó su estética y actitud en otro tiempo” (92). Desde esta perspectiva,

la oscilación del poeta se expresa como un síntoma de su tiempo, mientras que su libre elección de permanecer en la torre de marfil representa un compromiso con su labor creativa. El ensayo deja entrever que la inmersión en cambios sociales y culturales no supone un factor determinante para el desarrollo de una literatura comprometida; apuntando a que la imagen ambivalente Manuel de la Parra es una muestra de las posturas en pugna que se manifestaban a inicios del siglo XX.

En relación con la idea anterior, la participación de Anuar Jalife Jacobo se centra en el compromiso político del poeta Carlos Gutiérrez Cruz. En “La canción tumultuaria y roja. Poesía y compromiso en *Sangre roja. Versos libertarios* (1924) de Carlos Gutiérrez Cruz”, Jalife argumenta que la obra del jalisciense está definida por una poética que reconoce a sus escuchas, con quienes desea compartir un “mensaje emancipador”. Gutiérrez Cruz es presentado como un escritor que pone el lenguaje al servicio de los oprimidos por medio de

la fusión ideológica del comunismo y el cristianismo. El elemento que une ambas corrientes se encuentra en la sangre: símbolo redentor y libertario. A lo largo del estudio, el autor despliega una serie de implicaciones sobre la sangre, la voluntad creativa de Gutiérrez Cruz y su compromiso político ligado a la transformación del mundo mediante su quehacer poético. En opinión de Jalife: “*Sangre roja* fue un esfuerzo de traslación a un entorno ideológico particular, al combinar los postulados marxistas con elementos locales, en un afán por establecer una comunicación más clara con el público mexicano” (60). En definitiva, el estudio de Anuar Jalife resulta interesante porque sugiere una perspectiva revolucionaria insertada en los márgenes del discurso oficialista, aspecto que resulta interesante en un momento marcado por las controversias sobre el papel de la literatura después del conflicto armado.

Pedro Ernesto Velázquez Mora, por su parte, realiza un minucioso acercamiento a la

obra antipoética del chileno Nicanor Parra en “El soliloquio del energúmeno: la rebeldía antipoética de Nicanor Parra”. El autor revela la forma en que opera la imagen del Energúmeno, figura rebelde e inestable creada por Parra para develar las injusticias y el caos social, mediante una palabra solidaria y contestataria. Aunque esto último pudiera suponer una imagen heroica del Energúmeno, éste es descrito como una vocalidad egoísta que mantiene una relación hostil con el mundo, pero que tiene un interés genuino por la justicia social. Velázquez Mora sostiene: “la antipoesía es, finalmente, el reconocimiento de la condición humana”. (116)

Cerca de la mitad del libro, y con algunas reflexiones puestas sobre la mesa en torno a la literatura comprometida en Chile. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk comparte el estudio titulado “De la denuncia política a la (Re) construcción de la memoria. Apuntes para una historia del testimonio en Chile”. El artículo está centrado en establecer las funciones sociales de la obra

testimonial en Chile antes y después de la dictadura. El autor revela los contrapuntos de un género que se mueve entre víctimas y victimarios; donde la búsqueda de justicia y los intereses políticos confluyen haciendo del testimonio un discurso contestatario y, a su vez, un medio para la legitimación de posturas oficialistas. A pesar de la amplitud en los antecedentes históricos, que sustentan la propuesta del trabajo, no se profundiza en ninguna obra testimonial, si bien el objetivo del estudio está centrado en hacer un recorrido por las etapas de género en Chile. Una exploración detallada de alguna de las obras mencionadas en el artículo podría complementar el análisis, proporcionando una visión más completa de un género que busca denunciar y nombrar lo que se intenta silenciar.

Se suma a las propuestas ligadas al Cono sur, el capítulo “Lo que se abraza. Anotaciones sobre la prosa y la poesía de Raúl Zurita” de Asunción Rangel. La autora indaga en las implicaciones del tópico del abrazo en la obra

poética del chileno. A partir de las palabras que el poeta pronunció en la entrega del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. El abrazo, considerado inútil frente a la violencia estructural que nos atraviesa, es propuesto en el artículo como el espacio de enunciación al que Raúl Zurita nos invita como una manera de regresar, por medio de la palabra poética, a lo esencial de lo que somos: lo humano. Para así recuperar un poco de lo que hemos perdido. Escribe Asunción Rangel: “En el abrazo y en el llanto, como en las espumas de los mares chilenos, o en las arenas de los desiertos de Chile, los padres y los hijos acaso vuelven a encontrarse para apaciguarse, para apaciguarnos”. (182)

En “Nombrarlos a todos. El lenguaje de la violencia en *Antígona González*, de Sara Uribe”, Lilia Solórzano Esqueda realiza un minucioso estudio donde establece como punto de arranque los postulados éticos y las elecciones creativas de la poeta mexicana. Solórzano presenta el panorama de violencia actual

indagando en sus consecuencias más que en las causas, para así evidenciar lo innegable de una situación que nos está rebasando. Bajo esta óptica, la obra de Uribe es concebida como una escritura comprometida que, similar a la voluntad creativa de Gutiérrez Cruz o la figura del Energúmeno, busca generar una poética que haga frente a la realidad social. Casi a mitad del ensayo, Solórzano vuelve a uno de los cuestionamientos que atraviesan la obra de Uribe: “¿De veras es posible un cambio desde la creación, desde el arte?” (149) La respuesta, nos sugiere, se encuentra en la necesidad de denunciar a través de la palabra, porque solo así existe y se logra generar empatía y solidaridad.

Más allá de la torre de marfil... no solo incluye aproximaciones interesantes a las obras particulares que aborda sino que propicia una reflexión general sobre la responsabilidad social de la literatura y su lugar en contextos hostiles y disímiles. Como el abrazo que apacigua, la palabra que nombra, reclama y hace

existir realidades. La diversidad de perspectivas presentadas en el libro resalta la complejidad del entramado entre la creación literaria y su contexto, desafiando las percepciones simplistas y subrayando la importancia de continuar el diálogo y el cuestionamiento dentro y fuera de la academia.

GUADALUPE DEL ROCÍO
VILLALOBOS MACÍAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

JOSÉ VASCONCELOS. *IDEARIO DE ACCIÓN: DISCURSOS, ARTÍCULOS, CARTAS, DOCUMENTOS 1920-1924*, POR RAÚL TREJO VILLALOBOS (INTROD. Y SEL.), CÁMARA DE DIPUTADOS, 2022, PP. 368.

José Vasconcelos. Ideario de acción: Discursos, artículos, cartas, documentos 1920-1924 está conformado por un conjunto de textos recopilados por Raúl Trejo Villalobos, especialista en filosofía en México. La publicación es valiosa por diversas razones entre las que destaco cuatro: (i) recupera varios escritos de José Vasconcelos (1882-1959) –además de añadir muchos otros– que eran casi imposibles de conseguir en la actualidad; (ii) nos recuerda el papel central de Vasconcelos en la construcción del México postrevolucionario de los años veinte; (iii) muestra que su ferviente hispanoamericanismo gestó su ideal de raza cósmica y dio paso a la llegada de filósofos americanistas posteriores como Leopoldo Zea; (iv) pone de manifiesto la vigencia del pensamiento vasconcelista a través de algunos aspectos re-

tomados por el actual gobierno mexicano, llamado de la Cuarta Transformación (4T). A continuación hablaré sobre la estructura del libro, esbozaré cada una de las razones señaladas y al final daré unos breves comentarios críticos.

Por ser un libro editado por la Cámara de Diputados de la República mexicana añade al inicio, más bien por protocolo, breves prólogos de miembros distinguidos de la Cámara. A dichos prólogos le siguen el Estudio Introductorio de Trejo Villalobos y los cincuenta textos de Vasconcelos que conforman el volumen más una carta de Alfonso Reyes. Los textos están distribuidos cronológicamente en cinco bloques correspondientes al año en que cada escrito vio la luz (1920–1924) y tienen la forma de ensayos, discursos, artículos periodísticos, cartas y boletines universitarios. Al final del volumen Trejo Villalobos agrega una bibliografía y hemerografía con valiosa información para el lector, que incluyen tanto los escritos de Vasconcelos como textos de con-

sulta sobre la obra del pensador mexicano.

En cuanto a las razones que hacen valioso este libro, (i) la primera razón que justifica su publicación es que vuelve asequible lo inasequible, ya que varios de los textos que integran este volumen habían sido editados hace muchos años y por lo mismo eran de difícil acceso, por no decir casi imposibles de conseguir. Al respecto, hay que destacar la importancia de la recopilación peruana de 1924 a cargo de Alberto Vara Llanos, titulada *Ideario de Acción (Mensajes, cartas, discursos, ensayos)*, de la cual no sólo se retomaron sus textos, sino que además inspiró el título para esta nueva edición. Los otros textos que conforman esta antología fueron retomados de varias fuentes, tal y como se indica en el estudio introductorio.

(ii) La segunda razón es que evidencia, a la par que nos recuerda, el papel central de Vasconcelos en el México de los años veinte del siglo pasado, esto es, en el periodo posrevolucionario que más que ser de reconstrucción nacional fue

el tiempo de la verdadera construcción nacional. Tras su breve paso como rector (1920-21) de la Universidad Nacional de México creada por Justo Sierra en 1910 – véase el “Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector” –, Vasconcelos, es de sobra conocido, impulsó la creación de la Secretaría de Educación Pública, dependencia que sustituyó a la también creada por Sierra Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905-17) –véase “Cinco circulares” y “Proyecto de Ley” contenidos en este volumen–. Lo que no es tan sabido y que las páginas de esta antología evidencian es cómo el pensador que le dio vida a esa nueva secretaría no sólo la dotó de herramientas teóricas y normativas para cumplir su papel de “cruzada” teñida de “verdadero fervor apostólico” (p. 59), como él mismo la describió; las páginas de esta antología también muestran al filósofo que tuvo que involucrarse en aspectos prácticos y más mundanos como lo fueron asuntos presupuestales, la construcción de un sin número de nuevas escuelas y la remo-

delación de otras tantas. Varios textos de esta antología lo revelan como un hombre de acción más que de teorías, un pensador político, un individuo preocupado por y consciente de la necesidad de construir en un doble sentido: construir instituciones que superaran “el periodo simiesco de sola imitación sin objeto” (p. 56) y construir edificios –“la obra más patriótica y más eficaz en materia educativa es construir, pero construir en el sentido de edificar” (p. 300), como escribe en el texto “Hay que construir” (1923)–. Vasconcelos, tal y como nos revelan estas páginas, era consciente de que debían cubrirse aspectos elementales de infraestructura antes siquiera de intentar cumplir el ideal educativo de “moldear el espíritu” (p. 257) y “regenerar una raza” (p. 310) a través de la educación.

(iii) Otra razón tiene que ver con lo que bien indica en su prólogo el senador Héctor Vasconcelos, hijo de José, al mencionar que su padre “no era un filósofo profesional” ni sus textos filosóficos “establecieron un claro diálo-

go con la filosofía de su tiempo” (p. 28), entre otras cosas porque filosóficamente, no tuvo la intención de abandonar los temas de la metafísica ni del cristianismo. Lo dicho por Héctor Vasconcelos es cierto, al igual que lo es su conclusión de que la obra filosófica de su padre “tiene pocas probabilidades de suscitar interés en el futuro” (p. 28), quizá por eso mismo esta antología es aún más interesante porque en lugar de reeditar los textos más filosóficos de Vasconcelos, escritos en las primeras tres décadas del siglo xx, recopila escritos sociales de temática variada. Respecto a esto, José Vasconcelos fue una figura destacada en la configuración de la nacionalidad mexicana post-revolucionaria. Su famoso libro “La raza cósmica” (1925) –quizá el más conocido en la actualidad de su amplia producción– es resultado de varios de los artículos que componen esta antología y por eso su lectura resulta provechosa y útil. Para llegar a esa teoría hubo antes otra preocupación que ocupó la mente de Vasconcelos: su convicción latinoamericana-

na entendida como hispanoamericanismo incluyendo a Brasil o, en otras palabras, su apuesta por “la gan patria hispanoamerican2- (p. 148) y por la “unidad de nuestra raza hispanoamericana” (p. 206) –véase “El nuevo escudo de la Universidad Nacional”, “Nueva Ley de los Tres Estados”, “La Federación de Intelectuales Latinoamericanos”, “La Revolución y la instrucción pública en México”, “Orientaciones del pensamiento en México”, “La respuesta del licenciado Vasconcelos”, etc. Incluso en uno de los últimos textos de esta recopilación, “Mensaje a Norteamérica”, acaso por estar dirigido a estudiantes de Texas o simplemente por haber sido redactado con sutileza diplomática, Vasconcelos parece sostener una actitud más universalista que concilia a toda la humanidad sin distingo de nacionalidades, idiomas y razas; sin embargo, hacia el final del escrito aparece de nuevo su afán de horizonte común e integración latinoamericana, que no continental, y les recuerda a sus interlocutores anglófonos que “hacia el sur hay

linderos, linderos políticos, diferencias de sangre, de idioma, de temperamento” (p. 355) que sólo podrán superarse desde el “amor fraternal”, no desde la guerra, el rencor o el odio–.

(iv) La última razón tiene que ver con la vigencia del pensamiento político-social de Vasconcelos, que puede verse en algunas acciones e ideas de la llamada 4T. En cuanto a las acciones, está la política de “crear escuelas” (actualmente universidades) en zonas alejadas y cuya oferta académica se centre en ciencias aplicadas que cubran las necesidades prácticas de la población rural; la de crear “bibliotecas ambulantes” para fomentar la lectura y que ha sido retomado por el Fondo de Cultura Económica; la del “fomento de la educación artística del pueblo”, programa que actualmente se llama ‘semilleros creativos’, etc. Por otro lado, en cuanto a los ideales del actual gobierno, repetidos una y otra vez en los últimos tiempos, es interesante notar que algunos de ellos podrían ser citas textuales del pensador mexicano, como

el lector podrá reconocer a partir de los textos “Un llamado cordial”, “Cuando el águila destroce a la serpiente”, “Nueva ley de los tres estados”, “El primer congreso internacional de estudiantes”, “Toma de posesión del nuevo rector”, “La revolución y la instrucción pública en México” o del “Discurso pronunciado en el acto de inauguración...”.

Para terminar, quisiera mencionar un par de comentarios críticos sobre el libro: hay errores ortográficos que se deberían revisar porque, en casos muy puntuales, confunden al lector; el estudio introductorio es básicamente histórico-biográfico y por lo mismo desaprovecha la oportunidad de definir, aunque sea sucintamente, conceptos filosóficos básicos que Vasconcelos usa con frecuencia y que sin ser explicados resultan oscuros y hasta confusos para un lector no experto en la jerga vasconcelista.

Quizá el principal mérito del libro es que introduce al lector al amplio mundo de José Vasconcelos —pensador agudo y hombre fundamental de las primeras dé-

cadadas del siglo xx mexicano— a través de muchos de los temas que le preocuparon y a los que dedicó muchas páginas de su prolífica obra. Los textos muestran al filósofo convencido, al pensador contradictorio que por momentos tenía más ganas de hacer y de decir que de detenerse a pulir lo redactado. No se trata de una aproximación exhaustiva como ocurre en publicaciones de obras completas conformadas por varios volúmenes, pero sin duda el lector que lea las trecientas sesenta y ocho páginas que conforman este libro conocerá con cierto detalle a Vasconcelos y adquirirá un muy buen conocimiento suyo. A pesar de que ni el tema del libro ni su formato es nuevo (se han publicado ya muchas antologías de Vasconcelos), se trata de una importante contribución al campo de los estudios latinoamericanos, al de la filosofía en México y al de la historia de las ideas, áreas que merecen cada vez más y mejores obras de consulta.

ALBERTO LUIS-LÓPEZ,
UNIVERSIDAD DE OTTAWA

REDEFINIR EL TRAUMA. *DAS VERLETZBARE SELBST. TRAUMA UND ETHIK* [EL YO VULNERABLE. TRAUMA Y ÉTICA]

WERNER THEOBALD, *DAS VERLETZBARE SELBST. TRAUMA UND ETHIK*. GIESSEN: PSYCHOSOZIAL-VERLAG, 2020, PP. 206.

El libro *Das verletzbare Selbst. Trauma und Ethik* [El yo vulnerable. Trauma y ética] aborda un desiderátum en la investigación sobre las consecuencias éticas para las personas traumatizadas. Se trata de un interesante libro que combina reflexiones filosóficas y agudas evaluaciones sobre el tema del trauma. El texto considera las opiniones de escritores y filósofos que apuntan, por un lado, a la ‘destrucción’ del trauma y, por otro, a la comprensión del yo, el sentido y el mundo.

¿De qué manera se podría hablar del trauma en el siglo XXI? Theobald se propone responder dicha pregunta a lo largo del texto. Este delicado tema está presente, por ejemplo, en los es-

cándalos de los abusos de la Iglesia católica y otras instituciones educativas, que se han convertido en objeto de debate actualmente debido a diversas denuncias; el autor también menciona el comportamiento de soldados durante las misiones de guerra en Irak o Afganistán. Una preocupación del libro es explicar lo que se entiende por trauma, pues aunque se trate de un término que se usa con frecuencia, no se sabe realmente lo que significa. Por su parte, se exploran varias experiencias traumáticas basándose en pensadores, sobre todo filósofos, que, habiendo sufrido traumas, han adquirido conocimientos sobre la condición humana gracias a ellos. El libro se divide en seis capítulos junto a un epílogo, en el que se intenta describir una experiencia ética.

En el primer capítulo, “Phänomenologie traumatischer Erfahrung”, se define el trauma como una “ruptura” (15) de la conciencia, del yo y del mundo. La experiencia del mundo se traduce como una ‘negatividad’. Es decir, el mundo como espacio

habitabile carece de sentido, es 'irreal' y se interpreta como ajeno, de ese modo son el yo y la autoconciencia los que resultan dañados. Theobald relaciona la ética y el trauma, las experiencias de apego con los padres o cuidadores primarios: elementos importantes para el desarrollo estable, seguro y adecuado de la persona. De ello deduce que las causas de la inestabilidad pueden darse como carencia de los elementos mencionados. Sin embargo, dado que se debe prestar atención al trauma, si este no puede superarse se produce un 'trastorno de estrés postraumático', que no se presenta en la misma forma e intensidad en todos los pacientes. Por otro lado, el término 'traumatización compleja' supera la connotación de "mono-trauma" (21), la cual se refiere a los traumas secuenciales que se producen repetidamente. Un trauma surge de una experiencia externa que conduce a una ruptura con el yo, con el mundo, y que finalmente se disuelve: el yo vuelve entonces a sí mismo.

El segundo capítulo "Das Trauma der Moderne", señala el relato de la muerte de Heinrich von Kleist, enfocándose en su fama y su obra. El texto se concentra en los aspectos biográficos de Kleist y concluye que él "estaba traumatizado" (27) por sus experiencias en las batallas de Pirmasens, Trippstadt y Kaiserslautern. Lo que Kleist solo pudo imaginar y representar en sus personajes literarios, según el texto, lo experimentan los niños-soldados hoy en día. Por su parte, se hace referencia a los estudios de Helmut Hark sobre la neurosis en el ámbito de la teología. Theobald se centra en la cuestión del "Yo", basándose en la figura de René Descartes, quien intentó resolver las cuestiones metafísicas con la ayuda de la duda metódica. El libro considera la modernidad como una "autoafirmación racionalista" (32), una salida del trauma.

En la tercera parte, "Traumatisierte Denker", se condensa el aporte filosófico del libro. El texto afirma que para comprender a estos pensadores se puede partir

del análisis de los “protagonistas filosóficos” (35) que han utilizado en sus obras. Es importante señalar que el trauma no solo debe ser considerado clínicamente, sino que también puede analizarse filosófica y culturalmente bajo un enfoque teórico. El relato de estos ‘pensadores traumatizados’ inicia con René Descartes, quien tuvo varios acontecimientos traumáticos: una debilidad al nacer, la enfermedad y muerte de su madre y la ayuda que recibió de una enfermera. Característico de la experiencia de Descartes es el uso de imágenes en sus textos, es decir, un enmascaramiento. Entre los 8 y los 18 años entró en contacto con las ciencias (astronomía y cosmología), lo que supuso para él una experiencia traumática. A esta experiencia se añade la Guerra de los Treinta Años, que significa para él la pérdida de Dios. Theobald menciona corolarios (cinco en total) sobre Descartes, es decir, el legado que perdura hasta hoy. Kierkegaard, que ocupa más espacio en el análisis, puede denominarse como el poeta quien,

atormentado, tiene la capacidad de expresar sus sentimientos, es decir, el “arte de gritar” (41). El autor analiza las obras más representativas del filósofo, buscando interpretaciones sobre el trauma, y se hace hincapié en el trasfondo teológico. Kierkegaard es un buen ejemplo de existencia traumática porque en él se condensa una cotidianidad traumática: la situación de su madre con su padre, entre otros casos, resultó una experiencia tormentosa; en su autoconciencia reside el nido de experiencias que señalan su extrañeza en el mundo; la vida de Kierkegaard estuvo llena de perturbaciones, por ejemplo, su relación con su padre. El “abismo de la existencia humana” (51) se revela en Kierkegaard y el trauma se comprende como una “posibilidad del ser” (51) que describe aspectos profundos de la propia existencia. A partir de Martin Heidegger (53), el siguiente pensador, se menciona sus primeras experiencias traumáticas: el intento de una vida sacerdotal, que lo llevaron a una crisis mental. A esta debe sumarse otra herida

emocional, su matrimonio con una persona de denominación luterana. La simpatía de Heidegger por el nacionalsocialismo solo puede entenderse en el contexto de una disposición traumática (*cfr.* 50). Una sección se concentra en el libro *Ser y Tiempo* [*Sein und Zeit*], donde Heidegger señala que el hábitat en el mundo significa estados de ánimo, en los que se hallan también estados traumáticos, por ejemplo, el miedo. La siguiente cuestión trata de su filosofía tardía, en la que su visión del tiempo y del ser tuvo que invertirse. Por su parte, Ludwig Wittgenstein estaba “gravemente traumatizado” (60) y si se repasa su biografía es indudable encontrar un periodo de soledad, acompañado de escenas de suicidio; tres de sus hermanos se suicidaron. Sus experiencias bélicas como soldado son interesantes, pues Wittgenstein anotaba sus ideas filosóficas alrededor de bombas y obuses que caían a su alrededor; tras la guerra siguió una fase mística, en la que tuvo el deseo de convertirse en maestro religioso. Tuvo un interés por la

arquitectura, seguida de una vida tranquila tras su doctorado; al Wittgenstein posterior el lenguaje no le convence, lo cual se traduce en una profunda ausencia: un signo de trauma como incapacidad de realizar tales ilusiones. Albert Camus, quien describió el sentimiento del absurdo como la base de su pensamiento, se define como una experiencia traumática: la vida se sitúa como ‘patria perdida’. El autor recorre las obras del francés para argumentar esta idea. Así la cuestión sigue con Jean Paul Sartre, para quien la “filosofía radical de la libertad” (73) es la forma de hacer frente al trauma. Al igual que Camus y Sartre, el texto describe la figura de Emmanuel Lévinas como un continuador de la sospecha sobre la materialidad, que reduce la trascendencia. Otro grupo de pensadores que se menciona gira en torno a la ‘lectura de la Shoah’, encabezado por Vladimir Jankélévitch, judío y filósofo, en cuyo pensamiento, junto con sus reflexiones sobre la ética, se puede encontrar la vía filosófica para comprender el sufrimiento. Otro

autor es Georges Bataille para quien elementos existenciales se vierten en pensamientos que luego se condensan en filosofía, una transgresión que se ve en el erotismo. Fernando Pessoa, cuyo punto de partida es la duda de la fe y la religión tradicional, se caracteriza por su esbozo filosófico de las experiencias traumáticas; fundamental es la forma compleja de su trauma, en la que buscó la “disección del alma” (100).

El capítulo cuarto “Traumatisiertes Denken” está dedicado a los soldados estadounidenses traumatizados, a partir de sus experiencias de la guerra. Una sección analiza el fenómeno de la moralidad y otra el debate ético contemporánea. La última parte comprende ‘sufrimiento, ética y religión’, donde el trauma tiene forma abismal, en la que el sufrimiento, y su fuerte entrelazamiento con la religión, revelan la dimensión profunda del ser humano.

“Existenzielle Ethik” comprende la vuelta al fenómeno del trauma, desde la perspectiva de la ‘herida’. El trauma debe en-

tenderse como forma destruida, el ‘yo destruido’. El autor aboga por una teoría de la moral, de la ética y la teoría del trauma. Varias secciones explican la ética y la moralidad y se mencionan los ‘sentimientos de obligación’, ‘Responsabilidad’, en los que se desarrollan las ideas de Hans Jonas: la responsabilidad inicia desde el recién nacido. Se describe de forma sólida que en última instancia una experiencia traumática conduce inevitablemente a la ética.

El sexto y último capítulo, “Trauma und Gesellschaft”, analiza la relación entre trauma y sociedad. El trauma se mueve entre el rechazo y la aceptación, de ese modo el trauma es un fenómeno que va en aumento, gracias a los diversos acontecimientos conflictivos. No se puede descartar que la esencia de la violencia sádica aflore en estas experiencias traumáticas. El texto aboga por una nueva normalidad ya que vivimos en el mundo de la “progresiva economización y comercialización de la sociedad” (186). Theobald recuerda

la importancia de comprender el trauma en sí mismo, con todas sus implicaciones, sobre todo en relación con el individuo, el trauma en cada persona, pues en una sociedad donde el “terror y amok”, (191) están cada vez en aumento, hace falta comprender la complejidad de este fenómeno. En el epílogo, se concibe el trauma como fenómeno para sensibilizar a las personas sobre esta cuestión, es decir, “qué es y qué significa” (193). La visión puramente científica, racional del trauma no es suficiente, dado que el aspecto racional hace que el trauma pierda su aspecto de fenómeno; el trauma necesita una visión cognitiva y emocional.

En suma, se trata de un texto que se centra en la relación entre la ética y el trauma, enfatiza la incapacidad de comunicar y juzgar determinados tipos de comportamiento a raíz del mismo, y así intenta subrayar que el trauma tiene lugar en una vida social, por lo que sus efectos son sociales y, cabe resaltarlos, políticos. El documentado trabajo de Theobald pretende sensibilizar

al lector sobre la necesidad de hablar abierta, social y científicamente de este fenómeno.

OSMAN CHOQUE ALIAGA
UNIVERSIDAD DE FREIBURGO,
ALEMANIA

Sobre las autoras y los autores

JUAN CARLO DEL RAZO CANUTO

Doctor en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Profesor investigador de la licenciatura en arqueología de la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México. Arqueólogo graduado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Con una maestría y un doctorado en Filosofía de la Ciencia. Inicialmente, su trabajo como arqueólogo se centró en el estudio de la prehistoria y el arte rupestre en el norte de México. En la actualidad, su investigación se enfoca en los procesos de producción de las industrias líticas del norte de México, en el origen de la agricultura y la dispersión del maíz en el periodo Arcaico y en la organización tecnológica de grupos cazadores recolectores y seminómadas en el Centro Norte de México. En cuanto a su investigación filosófica, profundiza en el análisis histórico de los principios y métodos de la arqueología. En la actualidad, su enfoque se centra en la historia cognitiva o la historia de las ideas epistemológicas/metodológicas. Sus tres últimas publicaciones: “Un Análisis Histórico-Filosófico acerca de la medición del Tiempo en las cronologías bíblicas”, *Revista Valenciana. Temas de filosofía y letras*, no. 23, enero-junio de 2019, pp. 231-267; “Tenacidad y autoridad. Métodos y hábitos para entender la rivalidad entre Batman y el Guasón”, *¿Todos somos payasos? Aproximaciones filosóficas al Guasón de Todd Phillips*, *Revista Reflexiones Marginales*. Editorial no. 62, año 10, abril-mayo de 2021; “De la Tierra sin historia a la historia de la Tierra. El uso de la evidencia geológica en la elaboración y el desarrollo de escalas de tiempo naturalizadas durante los siglos xvii y xviii”, *Oficio. Revista de historia e interdisciplina*, no. 13, julio-diciembre 2021.

RAYMUNDO VÁZQUEZ ARREDONDO

Licenciado en Derecho por la Universidad de Guanajuato y Licenciado en Psicología Clínica por la Universidad Latinoamericana. Estudiante de la Maestría en Análisis Político de la Universidad de Guanajuato. Líneas de investigación son: poder, biopolítica y verdad en la acción gubernamental.

OLIVER KOZLAREK

Doctor en Filosofía (Universidad Libre de Berlín). Doctor en Humanidades (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Enseña e investiga en la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha sido profesor visitante (entre otras) en la Universidad de Vechta (en Alemania); New School for Social Research en Nueva York; Universidad de Stanford; Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín; Universidad Nacional de Australia. Entre sus últimos libros editados y escritos figuran: *Modernidad como conciencia del mundo. Ideas para una teoría social humanista* (Siglo XXI, 2014); *Postcolonial Reconstruction: A sociological Reading of Octavio Paz* (Springer, 2016); *Pluralidad y unidad de la Teoría Crítica. Perspectivas desde las ciencias de la cultura* (Springer, 2020), y *The Critical Humanism of the Frankfurt School as Social Critique* (Rowman & Littlefield, 2024).

YANDREY LAY FABREGAT

Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana (2008). Ha investigado temáticas relacionadas con la historia de Cuba, el período conocido como los Reinos Combatientes en China, la vida de Napoleón Bonaparte, la dinámica de los sistemas sociales, así como la relación entre el discurso literario y el discurso científico. Actualmente trabaja el tema de la no causalidad en la obra de José Lezama Lima, como parte de la maestría en Literatura Hispanoamericana que organiza la Universidad de Guanajuato. Entre sus más recientes trabajos

académicos publicados se encuentran: “La vez que Borges conoció a Ilyá Prigogine”, *Inti: revista de literatura hispánica*, no. 83-84, 2016, pp. 267-277; Tzu, Sun y Sun Bin. *El arte de la guerra: ejemplificado con grades batallas del siglo XIX cubano, edición anotada* (Editorial Capiro, 2017), e *Indagación de la sombra: proposiciones sobre la dinámica de los sistemas sociales* (Sed de Belleza Ediciones, 2018).

NOÉ BLANCAS BLANCAS

Doctor en Ciencias del Lenguaje. Profesor Investigador de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Sus líneas de investigación son: Narrativa mexicana contemporánea, Rulfo, Revueltas, Yáñez, Citación en el relato literario. Sus más recientes publicaciones son: “Juan Preciado, citador en abismo”. *La Colmena*, no. 105, enero-marzo de 2021, pp. 21-31; “La memoria nostálgica en *El amor en los tiempos del cólera*”. *Elementos*, no. 128, octubre-diciembre de 2022, pp. 23-30; “Los de abajo. Mitificación y metalepsis”. *Literatura Mexicana*, vol. 2, no. XXXII, julio-diciembre de 2021, pp. 43-72; *El receptor aural en Rulfo* (BUAP, 2022).

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ

Doctor en Literatura Hispánica por el Colegio de San Luis. Maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato. Líneas de investigación: Literatura española contemporánea, literatura mexicana moderna, literatura mexicana actual y los géneros íntimos. Sus más recientes publicaciones son: “El archivo de escritor como reivindicación: el Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo (UNAM, 2020) de Dayna Díaz Uribe”. *Albores*, año 2, 2024; “Literatura Comprometida en tiempos tétricos”, en *Los novísimos en el ocaso del franquismo* (UG, 2024); “Karateka místico”. *Revista de la Universidad de México*, Dossier, noviembre de 2023.

ELBA MARGARITA SÁNCHEZ ROLÓN

Es doctora en Humanidades-Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, grado que obtuvo con una investigación sobre las aportaciones de Michel Foucault a los estudios literarios. Con su libro *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de Revueltas* ganó el Premio Nacional de Ensayo “José Revueltas” en 2005. Actualmente es profesora de la Maestría en Literatura Hispanoamericana del Departamento de Letras Hispánicas en la Universidad de Guanajuato, donde participa de distintos proyectos de investigación sobre teoría, poética y crítica literaria. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores y coordina la Cátedra José Revueltas de Filosofía y Literatura en la Universidad de Guanajuato. Sus líneas de estudio son la historia crítica de las teorías de la literatura y las configuraciones reflexivas en la literatura mexicana contemporánea.

MARLON MARTÍNEZ VELA

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis, Maestro en Estudios Literarios y Licenciado en Historia de México por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Profesor-investigador de tiempo completo en la UACJ, donde imparte clases la Licenciatura en Literatura Hispanomexicana y en la Maestría en Estudios Literarios, y donde también es Coordinador de la Academia de Literatura. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana y revistas literarias del norte de México. Está en prensa su primer libro de investigación: *Voz que clama en el norte: narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo* que se publicará en una coedición entre la UACJ y la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus publicaciones más recientes son: “Semillas de modernidad en la novelística de Ignacio Rodríguez Galván, primer narrador mexicano”, en *Literatura y prensa periódica en México a través del siglo XIX y principios del XX*, coordinado por Marco Antonio Chavarín González (Colsan/UAA, 2022); “La sombra trágica del narcocontráfico en *Narcedalia Piedrotas* de Ricardo Elizondo Elizondo”, en

Balas y palabras. Literatura y narcotráfico en el norte de México, coordinado por Luis Carlos Salazar Quintana (UACJ, 2022, pp. 65-79); en coautoría con Karla Gabriela Nájera Ramírez, “Tan lejos de Dios. La función social en el relato fantástico del norte de México”. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, no. 25, julio 20, 2022, pp. 6-34.

TATIANA STAROSELSKY

Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de la Plata. Hizo estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Humboldt de Berlín). Es profesora en Filosofía en la Universidad Nacional de la Plata. Actualmente es Becaria Posdoctoral en CONICET y docente en la cátedra de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Sus líneas de investigación son: filosofía contemporánea, Walter Benjamin, estética, videoensayo. Entre sus últimas tres publicaciones están: “La filosofía en la época de su reproductibilidad digital: la práctica filosófica de Natalie Wynn a partir de Walter Benjamin”. *Prometeica. Revista Filosofía y Ciencia*, no. 28, 2023, pp. 94-109; “El mundo es bello: conceptualizaciones de la estetización en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Humanidades*, vol. 2, no. 13, 2023, y “Una cuestión de adecuada distancia: Benjamin y Heidegger sobre la obra de arte”. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, no. 2, 2022.

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

Estudió Letras Alemanas y Letras Hispánicas en la Universidad de Hamburgo. Obtuvo su licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente está adscrita al Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Sus últimas publicaciones son: “Rocío Cerrón – *Heredad* (Burbuja sónica)”. *Latin American Digital Poetics*, Scott

Weintraub y Luis Correa-Díaz (eds.), Palgrave Macmillan, 2023, pp. 30-33; “Chapter 14. Nostalgia of the Future: Sounding Allegories of Liberation through Poetry and Music”, en co-autoría con Roberto Kolb, en *Silvestre Revueltas: Sounds of a Political Passion*, Oxford University Press, 2023, pp. 561-603; “Lecturas literarias en voz de sus autores: sobre el acervo fonográfico del Instituto Ibero-Americano de Berlín”, en Miguel García (ed.), *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, Estudios Indiana 14, IAI, 2023, pp. 177-198.

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ACOSTA

Es doctor en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (Espiral), del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, donde realiza una estancia posdoctoral cuyo tema de investigación es la *Revista de la Universidad de México*. Ha participado en congresos sobre literatura y periodismo en Colombia, Ecuador, Estados Unidos y México. Sus líneas de investigación son: revistas culturales siglos XX y XXI, crónica latinoamericana contemporánea, literatura mexicana contemporánea, literatura colombiana contemporánea, sociología de la literatura, estudios bibliológicos. Ha publicado recientemente: “Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux (eds.). *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2022”. *Literatura Mexicana*, vol. 35, no. 1, 2024, pp.191-195; “Editar y dirigir: *Revista de la Universidad de México*”. *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*, Nicolás Licata, Yanna Hadatty Mora y Kristine Vanden Berghe (eds.). Presses Universitaires de Liège, 2023, pp. 103-124; “*Los escogidos*, de Patricia Nieto, la construcción de la trama como origen de lo literario en la crónica”. *HArtes. Revista de Investigación de*

la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, vol. iv, no. 8, 2023, pp. 138-158.

NATALIA DE LA ROSA

Obtuvo su doctorado en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus intereses cubren el arte moderno y contemporáneo en México, el muralismo, el arte público y la teoría de la vanguardia en América Latina, así como los vínculos entre arte, política y economía. Sus últimas publicaciones son: en coautoría con Julio García Murillo, “New Muralisms after Muralism”, en Polgovsky Ezcurra Mara, *The New Public Art Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s* (University of Texas Press, 2023); “The Community Museum of Sierra Hermosa (Zacatecas): Rethinking the Museology, Landscapes, and Archives from the Desert”. *Arts* 12, no. 5, 2023, pp. 210; “El Dr. Atl y la revista *América*: un programa estético y editorial antiimperialista”. *Bibliográfica*, vol. 4, no. 2, segundo semestre de 2021.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rectora General

Dra. Claudia Susana Gómez López

Secretario General

Dr. Salvador Hernández Castro

Secretario Académico

Dr. José Eleazar Barbosa Corona

Secretaría de Gestión y Desarrollo

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar

Titular del Programa Editorial Universitario

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Secretario Técnico de la Cátedra

José Revueltas de Filosofía y Literatura

Dr. Rogelio Castro Rocha

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Martín Picón Núñez

Secretaría Académica

Mtro. Gabriel Alejandro Andreu de Riquer

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Fuentes Hernández